

Kryt.
Z. 1

ADAM ZAGÓRSKI

WALKA O TEATR

*

W A R S Z A W A — 1931

NAKŁADEM KSIĘGARNI F. HOESICKA

WALKA O TEATR





Adam Zagajewski

ADAM ZAGÓRSKI

WALKA O TEATR

*

W A R S Z A W A — 1931

NAKŁADEM KSIĘGARNI F. HOESICKA

Sz5c

L4a

388 458

I

I
693

Sz5c SzC 7pół Arz

K-74/12350

6.12. 90,-



DRUK GALEWSKI I DAU, WARSZAWA

SPIS RZECZY:

	Str.
Zagadnienie sceny i zagadnienie widowni	1
Scena okrężna D-ra Strnada	33
Burzenie dawnej sceny	39
Scena przestrzenna	46
Teatr „dramatów ruchowych”	53
W mgławicach chaosu	57
Wyspiański a naród	67
O polski styl gry	86
Upadek Teatru Warszawskiego	97
„Reduta”	124
Nie był „Legendą” Tadeusz Pawlikowski	141
Po kreskach ołówka	150
Grzechy przeciw zespołowi	155
Dyrektor teatru a zespół	160
Teatr, który nie ma powodzenia	167
Publiczność, krytyk teatralny i aktor	171
O tak zwanym kierowniku literackim	177
O prawo, czy o kompetencję?	182
Rola malarstwa scenicznego	188
Teatr przyszłości	195
Wracajmy do teatru	200
„Mentor” komedia w 3 aktach J. Al. Fredry. (Premjera w teatrze Rozmaitości dn. 7 września 1917 r.)	205
„Sułkowski” tragedia w 5-ciu aktach Stefana Żeromskiego. (Premjera w Teatrze Polskim dn. 8 listopada 1917 r.)	207

„Kajus Cezar Kaligula” dramat w 4 aktach Karola Ros- tworowskiego. (Premjera w Teatrze Polskim dnia 11 grudnia 1917 r.)	216
„Występ St. Stanisławskiego w roli Kaliguli” (dnia 29 gru- dnia 1917 r.)	231
„Wieczór Trzech Króli”, komedja w 5-ciu aktach Wiliama Szekspira. (Premjera w teatrze Polskim dnia 25 lu- tego 1918 r.)	233
„Judas z Kariothu”, dramat w 5-ciu aktach Karola Ro- stworowskiego. (Premjera w Teatrze Polskim, dnia 12 marca 1918 r.)	239
„Dożywocie”, komedja w 3-ch aktach Al. hr. Fredry	252
„Miłość i Loterja”, komedja improwizowana w 1-ym akcie ze śpiewami według Floriana, w układzie L. Schillera. (Premjera w Teatrze Polskim, dnia 30 kwietnia 1918 r.)	252
„Misjonarz”, sztuka w 3-ch aktach St. Kozłowskiego. (Premjera w Teatrze Rozmaitości, dnia 28 czerwca 1918 r.)	262
„Księżę Niezłomny”, tragedja w 3-ch częściach Calderona de la Barca. Przekład Juliusza Słowackiego. (Premjera w Teatrze Polskim dnia 13 września 1918 r.)	270
„Cyrulik Sewilski”, komedja w 4-ch aktach T. Beaumar- chais. (Premjera w Teatrze Polskim, dnia 28 września 1918 r.)	276
„Wiele hałasu o nic”, komedja w 5-ciu aktach Wiliama Szekspira. (Premjera w Teatrze Polskim, dnia 12 marca 1920 r.)	282
Z powodu wznowień w Teatrze Rozmaitości „Wielkiego człowieka do małych interesów” Fredry i „Cyganerii Warszawskiej” Nowaczyńskiego,	290
„Epidicus” Plauta. (Premjera w Teatrze Rozmaitości, dnia 16 kwietnia 1920 r.)	305

Jedną z bardzo rzadkich, wyjątkowych cech umysłu ludzkiego, jest wszechstronność. Przeważna część ludzi, pracujących intelektualnie, ogarnia bowiem jeden, najwyżej kilka odcinków życia. Stąd wszechstronność uważana jest naogół za coś równoznacznego z powierzchownością.

Adam Zagórski, którego książkę oddajemy dziś czytelnikowi, posiadał tę cechę umysłu, że łączył jaknajszerszą wszechstronność z gruntowną wiedzą, opartą na wielkim rozumie i fenomenalnej wprost pamięci. Nie było dziedziny życia, którejby nie ogarniał, nie było zagadnienia, do któregoby się nie ustosunkował twórczo, to jest na podstawie własnych przemyśleń, opartych o olbrzymie źródło wiadomości.

Teatr, któremu szereg lat swej pracy poświęcił, był dlań dziedziną, najbliższą sercu, lecz nie jedyną. Stąd jego prace krytyczne, rozsiane po wydawnictwach codziennych i perjodycznych, nie mają w sobie nic z akademickiej oschłości. Wielki talent twórczy przetapiał każdy fakt, każde spostrzeżenie w promieniu ogół-

niejszym, niekoniecznie związanym z teatrem. Prawie każdy artykuł Zagórskiego był z tego powodu nietylko materiałem, dającym wskazówki, uczącym czegoś, ale otwierał horyzonty szersze, ogólnoludzkie.

Książka niniejsza, będąca zbiorem prac krytycznych, ogłaszanych przez szereg lat w prasie polskiej, jest pierwszą częścią większej całości, nie ma więc, z przyczyn wymienionych wyżej, charakteru pracy, ułożonej z punktu widzenia jakiegoś systemu. Chodziło i chodzić będzie w przyszłości o to, by wielki dorobek kulturalny, stanowiący istotę każdego artykułu, nie poszedł w zapomnienie.

ZAGADNIENIE SCENY I ZAGADNIENIE WIDOWNI

I

SŁOWA widownia w żadnem znaczeniu, a więc i w znaczeniu sali widzów, nie zna Linde. Dopiero Karłowicz notuje to słowo. U Lindego jest tylko widok: „gdzie ludzie widzą, albo mogą ujrzeć, gdzie ludzi wiele (die Schau, die Zuschauer, das Publicum)“. Ten „widok“ Lindego to — przedmiotowo sprawę biorąc — plac, na którym zbiera się tłum widzów i plac, na którym odbywa się widowisko. Te dwa pojęcia wchodzą równomiernie już w skład słowa widownia u Karłowicza.

Czyli polska widownia, to łacińskie theatrum.

Nawet w przenośni nie inaczej, bo: na widowni dziejowej, na theatrum wieków i t. p. Tak u Mickiewicza, tak u wszystkich.

Dopiero Bogusławski (krytyk) pierwszy (wedle Karłowicza) używa słowa widownia na oznaczenie sali widzów, choć już istniał na to termin inny: widzownia.

Czy przez niewiedzę wziął totum pro parte, całość za część? czy przez niedbalstwo? a może przez swawolę stylisty, który nie chce być niewolnikiem słownika?

Dlaczego jednak nie przypuścić, że terminologję taką podszeptała mu intuicja i wiedza teatrologa.

Przecież theatrum, względnie teatron, to *miejsce*, z którego się patrzy.

Te fakty językowe są świadkami prawdy. Jak łupina przechowuje jądro, tak one przechowały w sobie historję narodzin teatru. Dedukcja logiczna znajduje w faktach tych potwierdzenie można powiedzieć absolutne. Tak być musiało i tak było...

Teatr to widownia, to sala widzów, to widz, słuchacz, uczestnik.

Widz? nie.

Koniecznie widzowie. Tłum.

Teatr bowiem jest zbiorową nie jednostkową sugestją.

Jest sztuką tłumy w najpełniejszym i zarazem najszlachetniejszym pojęciu.

Sztuką z tłumy zrodzoną i tłumem żyjącą.

I nie tylko teoretycznie, także praktycznie teatr jedynym widzem się nie zadowala. Wprawdzie Ludwik barwarski kazał dawać przedstawienia tylko dla siebie i patrzył nawet na nie z ukrycia, ale był to kaprys władnego, bo koronowanego, szaleńca, a wynaturzenie teatru. Pusta widownia z tajemniczą lożą, za której firankami chował się królewski widz, nie podniecała aktorów, owszem krępowała ich, gasiła ich śmiałość, tamowała rozmach. Czy mogło być inaczej? Pełna widownia stwarza nie tylko najlepsze warunki akustyczne ale i artystyczne.

Z pełnej sali jakby promieniuje fluid ożywczy na aktora, zetknięcie z widownią krzepi go tak, jak mitycznego Anteusza, walczącego z Herkulesem, krzepiło każde dotknięcie się matki ziemi.

Jesteśmy przy właściwem słowie. Widownia jest ziemią, glebą, matką teatru. Z jej łona wyszedł aktor, a choć się wyodrębnił, choć się maską zasłonił i tajemnicą

swego genjuszu otoczył się jak bóstwo chmurą, nie zdołał rozerwać swego związku istotnego z widownią.

Widz i aktor to jedno ciało teatru. Jedna i ta sama krew płynie w ich żyłach i ożywia ich.

Aktor jest tylko *zastępcą widza* w jego *czynnej roli*, jest jego *objektywizacją*.

Powstał z podziwu jednostek dla jednostki doskonałszej. Tak przestają tańczyć inni, gdy zjawi się tancerz nad tancerze. Patrzą. Patrzą i przeżywają. Przeżywają taniec intensywniej niż gdy sami tańczą, bo udziela się ich tętnu rytm doskonalszy, bo czują lekkość ruchów lepiej, bo w tańczącym widzą sami siebie, zgrabniejszych, urodziwszych, świetniejszych.

A czy ze śpiewem jest inaczej? Czy nie męczymy się razem ze złym śpiewakiem i nie rozkoszujemy się czystością tonów i łatwością w ich dobywaniu u dobrego śpiewaka, jakby za nas, przez nasze gardła śpiewał.

Pojawienie się aktora było zatem koniecznością rozwojową pierwotnego teatru.

Gdyby nie on, wzruszenie wspólne, łączące tłum w tem czy innem działaniu (akcji) skostniałoby (a może i skonało) w martwocie obrządku. Bo nie należy utożsamiać tańca wojennego, triumfalnego pochodu, pogrzebowych homagiów, a nawet zadusznych djonizyjskich uroczystości, fallicznych zapustów, pijackich bachusowych szaleństw, ani radosnych i gromadnych przyśpiewek podochoconych wieśniaków z teatrem.

To była protoplazma teatru, mgławica, z której wyłonił się zarówno zwyczaj religijny jak i teatr. Wciąż tam jeszcze działa tłum pospołu.

Powoli dopiero ulega ta masa zróżniczkowaniu. Ży-

wioł ładu wytwarza z niej chór. Ale i chór to wciąż jeszcze zbiorowy aktor. To delegacja tłumu do bóstwa. Lecz koryfeusz? także nie aktor. Raczej przewodca, raczej kapłan.

Aktor jest odpowiedzią bóstwa, czy tajemnicy, ku której czci odbywa się zbiorowa manifestacja. Hypokrites — odpowiadaczem nazywa też pierwotnego aktora Grecja. Odpowiadał bowiem na wezwanie chórowódcy. Odpowiadał i „udawał“ Djonizosa i jego przygody. Stąd do udawacza przylgnęło miano hypokryty.

Czy aktor nie urodził się w inny sposób? Może. Mógł jako śpiewak i jako tancerz i jako mima i choćby jako pokraka, jakiś Tersytes na przykład, wyosobnić się z tłumu i chóru... I wówczas jednak nie byłby niczem innym jak wybrańcem bóstwa, które go temi szczególnymi przymiotami obdarzyło. I niczemu innemu nie uczyniłby zadość jak woli zbiorowej tłumu, pragnącego, by taki właśnie się pojawił.

Lecz jakkolwiek było — wszystkie inne formy embrjonalnego aktora zaginęły a utrwaliła się forma hypokryty. Zapewne i dzięki protekcji, jakiej użyczył jej kult, przedewszystkiem jednak dzięki energii rozwojowej w tej formie zawartej.

Kult dał temat niespożycie aktualny i wzniosły. Wieczną ciągłość życia, przez pokolenia w pokolenia idącą. To co w kulcie Djonizosa było z obcowania zmarłych z żywymi, to przerodziło się w poematy dramatyczne o wielkiej przeszłości człowieka, wywodzącej się z mytu boskiego i legendy heroicznej. Lecz wkrótce niewdzięczny człowiek porzucił boga. Djonizos, poważny bóg zaduszny, wyemigrował do dramatu satyrycznego,

gdzie zbierał hołdy za dar radości, za upajający trunek z jagód winnych. Bożków olimpijskich zluźowały herosy, a potem i bohaterzy ustąpili miejsca człowiekowi.

Aktor wrócił całkowicie do widowni. Uczłowieczył się.

Ale nim się to stało, na formie hypokryty, na postaci udawacza bogów i herosów, jak na barkach Atlasa dźwignął się budynek nowoczesnego teatru.

W czym tkwiła prężność rozwojowa tej formy?

W konieczności zupełnego wyodrębnienia się materialnego aktora z koła widzów. Jakżeż inaczej „udawacz bogów i herosów“ zachowałby swoje człowiecze incognito? Raz i drugi i setny nawet mógł aktor korzystać z niestępionej jeszcze wrażliwości widza na złudzenie teatralne i nakładać maskę boską w jego obecności. Prędzej czy później jednak proceder taki osłabiłby wrażenie, a aktora i bóstwo spospolitował.

Jak więc religja wybudowała dla siebie świątynne przybytki, do których dla profanów niema wstępu, tak też i aktor zbudował dla swojej sztuki garderobę. *I tę garderobę nazwał sceną.*

Słowo to dziś tak pięknie brzmiące znaczy poprostu szopa. Zwyczajna szopa. Skene.

Ołtarz bóstwa i chór zrobiły aktorowi miejsce wśród tłumu. Dały mu przestrzeń dokoła i oddzieliły od widza.

Z natury rzeczy wynikło dalej, iż bóstwo, które udawał, ponad chór musiało być wyniesione, mieć swoje *logeion*, dzisiejszą estradę, ówczśnie nie wiele więcej nad stół.

Scenę aktor sam sobie wymyślił. Przy wędrownym wozie była ona zaledwie budą płócienną, pod którą przywdziewał swoje maski (czy jeszcze dawniej „mazał się“

na boga). Niebawem wszakże rozrosła się tak i takiego nabrała znaczenia, że pod nazwę swą zagarnęła całą połowę teatru. A dziś zapomniano o tem zupełnie, że była szopą, ukryciem i niedawno ktoś u nas chciał jej przydzielić miano widowni, a reszcie teatru zostawić tylko tytuł widzowni. Nic mylniejszego. I nawskroś to sprzeczne z dzisiejszą rewindykacją praw widowni. Rewindykacją, gdyż *zagadnienie sceny* przez wieki całe usunęło w cień *zagadnienie widowni*.

Jakże się to stało?

Aktor dalszy ciąg widza, aktor obiektywizacja widza, zabrał dla siebie jako twór nowy całą rolę czynną w widowisku teatralnem. Jego funkcje i doskonalenie ich stały się główną sprawą teatru.

Oddzielanie się sceny od widowni odbywało się powoli.

Przestrzeń, odgradzająca aktora od widzów, długo jeszcze była wypełniona chórem, czyli reprezentacja tłumu uczestniczyła w widowisku, lecz już tylko z „głosem doradczym“ jeśli się tak wyrazić można. Sztuki jednak od tych chórów brały, bodaj honoris causa, tytuł, a więc „Persowie“, „Fenicjanki“, „Eumenidy“ i t. p. Lecz i to zaczęło wychodzić ze zwyczaju.

Ołtarz bóstwa przetrwał wieki. Siadywał pod nim fletnista chórowi przygrywający. Aż wreszcie i chór zniknął i fletnista. A przecież ołtarz został. Przeobraził się tylko w budkę, w której zamiast boga zamieszkał sufler. Słusznie go więc w teatrach tak szanują i nazywają duszą przedstawienia. Niestety i budka zaczyna znikać. Ukrywa się ją jak wstydlive miejsce. Nowsze prądy teatralne kasują ją zupełnie. Bez suflera! jest idea-

łem i probierzem doskonałości przedstawienia. Bez suflera! — aktor pozostaje sam niepodzielnym panem sceny. Chór dawno pogrzebany. Nawet orkiestra, jako miejsce, przedzielające scenę od widowni, przestała istnieć. Ostatnia zaporą — sufler i jego budka, będą wkrótce należały do zapomnianej przeszłości. Scena podeszła do widowni... I nowe zagadnienia wypływają...

Żeby jednak dać na nie odpowiedź, żeby wogóle je należycie postawić jako pytanie, trzeba choć pokrótce przejść historję rozwoju sceny, a raczej rozwoju *zagadnienia sceny*. Tem bowiem zagadnieniem wyłącznie prawie po dziś dzień żył teatr i na niem stał.

Pierwsi aktorzy byli zarazem i pierwszymi autorami, z widownią łączył ich zatem węzeł niejako podwójny. Autor kontrolował aktora, był jego sumieniem. I po dziś dzień autor jest najistotniejszym łącznikiem widowni ze sceną. On to do „kuchni teatralnej“ przynosi życie prawdziwe, głos widowni. Im mniej ma tego w sobie, im mniej jest z pośród widowni, a im więcej niewolnikiem sceny, tem jest mniej twórczy. Aktor pierwotny, aktor - autor był dobrym genjuszem teatru. On i z kultu i ze wzruszeń widza wyszedł i tą podwójną mocą promieniował. Ta wspólnota z bóstwem i tłumem sprawiła, że tak odrazu dźwignął się teatr i na takie wyżyny.

Dalsze różniczkowanie się organizmu teatralnego rozdzieliło rychła autora od aktora. Sama walka egoizmów musiała tu doprowadzić do zerwania. Autor nie mógł i nie chciał w interesie swojej sztuki ograniczać się do jednego aktora i tak sam sobie stworzył towarzyszy. Z początku nawet nie konkurentów. Ale gdy talent autorski nie był zobowiązany (bo takich obowiązków nikt

narzucić nie może), iść w parze z talentem i warunkami aktorskimi — *aktor się wyzwolił*.

Przedtem jeszcze autor musiał się dzielić prawami z chórem i częścią jego praw w przedstawieniu zawładnął od początku nauczyciel chóru (chorodidaskalos), prarodzic dzisiejszego reżysera.

Wreszcie autor mógł napisać sztukę i sam zagrać główną rolę, ale wystawić sztukę? Tu zabiera głos finansista. A finansiści nie są i nie byli nigdy bezinteresownymi. Starożytni ci dyrektorowie teatrów*) wprawdzie (i naprawdę) dokładali do teatrów (stąd to wzięła niezawodnie początek legenda o „dokładających“ dyrektorach, którą usiłują dzisiejsi dyrektorowie podtrzymać), ale nie czynili tego dla autorów, bynajmniej, dla tłumy, dla widowni to robili, bo od tej widowni wiele zależało...

Jakżeżby tedy powierzyć chcieli samym autorom czy aktorom przedstawienie sztuki. Sami tu decydowali i jeśli komu dawali ucha, to aranżerom-fachowcom, specjalistom od uczenia chórów i urządzania sceny.

Jeśli pierwszy aktor i jego następcy stosunkowo prędko się spostrzegli, jaką przewagę nad pierwotnym widzem daje im maska i scena, czyli tajemnica, z poza której przemawiają i wychodzą, polityka i władza spostrzegły się również, że teatr daje temu, kto go w rękę trzyma, moc działania na tłum.

Takimi to drogami z rąk twórców i z posiadania widowni przechodził teatr w inne ręce i do innych pozaartystycznych celów służył postronnym ludziom.

*) Właściwie byli to impresarjowie, finansiści doraźni, angażujący chór do poszczególnych sztuk: choregowie.

Ta gra egoizmów i interesów przeobraziła teatr w dość szybkim czasie w *instytucję stałą i zawodową*.

Tak działo się mniej więcej wszędzie, a nawet tam, gdzie polityka nie korzystała z teatru, gdzie finansista się nie mieszał — zjawiał się *interes zawodowy* aktora jako czynnik działający i stawiał czoło bodaj i religijnym prześladowaniom i władzy niechętniej, dokuczliwej.

„Rzemieślnicy Djonyzosa“, tak pogardliwie przez Arystotelesa ochrzszczeni podtrzymywali zawsze teatr najsilniej i istotnie, bo w własnym żywotnym interesie.

Dobrze było, gdy ich interes zbiegał się z interesem władców, ale i bez poparcia „góry“ jakoś aktor dawał sobie radę i jeśli nie rozbudowywał teatru, konserwował jego kształt i prawa sceniczne.

Kształt ten mniej więcej ustalił się szybko, tak, jakśmy to nakreślili.

Amfiteatr-widownia, orkiestra i scena, składające się z właściwej sceny dawnej i prosceniów oraz parasce-niów...

Ponieważ z jednej strony aktor tylko od sceny mógł działać na widza, z drugiej zaś strony i protektor-wystawca sztuk nie umiał znaleźć innej drogi do widowni jak przez scenę, koniecznem tego następstwem było, że rozwój teatru po czasy dzisiejsze rozumiano jako rozwój sceny, bogacenie jej efektów, *wzmacnianie jej siły sugestywnej*.

Walną pomocą w tej mierze byli dekoratorowie-architekci.

Ci Drabikowie i Fryczowie greckiego teatru wielkie znaczenie mieli już za czasów przedperyklesowych. Oni to budowali scenę, oni zdobili ją, od nich pochodzą

pierwsze kulisy i ich dziełem była maszynerja teatru. Maszynerja imponująca.

II

Jak wyglądała ta scena starożytna?

O orkiestrze i ołtarzu (tymele) już wspomniałem. To było miejsce dla chóru, który wchodził i wychodził paradosami z obu stron orkiestry. Chór ten po odśpiewaniu i odtąnczeniu (jeśli tych słów tu użyć wolno) swojej „partji“ wchodził na proscenium nieco wzniesione. Są przypuszczenia, że to przedscenie wogóle dzieliło się na dwa poziomy: na niższym ustawiał się chór, na wyższym toczyła się akcja właściwa. Niektóre rekonstrukcje tak przedstawiają teatr grecki. Nie wykluczone, że i tak być mogło, zwłaszcza później, gdy chór utracił znaczenie, a gra aktora na pierwszy i jedyny plan wyszła. Kto wie jednak, czy nie słuszniej jest przypuszczać, że wyparcie chóru ze sceny (proscenium) wogóle uczyniło zbytecznem jakiekolwiek dla niego miejsce. Ponadto aktor, jak wiadomo, miał swoje logeion, trybunę, z której mówił swą rolę do publiczności. Tak więc czy tak, nie potrzeba było faktycznie specjalnego miejsca dla chóru. Ugrupowanie jego po bokach sceny wystarczało.

Sama scena była terenem imaginacyjnym. Było to: wszędzie! Bo i z jednej strony kraj obcy, z drugiej swój, i grobowiec stał na niej i posągi bóstw i pałac w głębi. A jeśli chciano ukazać, co się w głębi pałacu dzieje, uchylano drzwi. Ta wszędyobecność sceny (proscenium) greckiej zdaje się też wykluczać istnienie kurtyny w dzisiejszem tego słowa pojęciu. W jednej z ruin teatralnych

greckich (czy w greckich kolonjach) odkryto wprawdzie wąską szczelinę wzdłuż sceny biegnącą i stąd wniosek, że tam mieściła się twarda zasłona, podnoszona do góry przed przedstawieniem i opuszczana na dół w chwili zaczęcia się akcji (a więc odwrotnie, niż nasza kurtyna, która podnosi się na znak zaczęcia przedstawienia i opuszcza po skończonym akcie), ale pewności w tym względzie niema. Jakież „zmiany“ miałyby ta zasłona zakrywać? I dlaczego by nie pozostała w tradycji? Nie mają zasłony takiej wieki średnie, nie ma teatr szekspirowski i późniejszy. Zasłona oddzielała tylko tylne plany sceny, ale proscenium teatrów nie znało jej bodaj do początków wieku XIX. Wiemy bowiem, że i w goethe'owskim teatrze odbywały się zmiany dekoracji przy otwartej scenie, że nieraz zakrywano te „machinacje“ pochodem wojska scenicznego, a więc skądżeby teatr starożytny czuł nieodzowną potrzebę frontowej kurtyny, jeśli tyle późniejsze, bardziej skomplikowane pod względem miejsca akcji sztuki obchodziły się bez zasłony.

Nie znając może kurtyny, miał jednak teatr grecki kulisy i to kulisy malowane. Były niemi słupy trójgranne, stojące u obramienia sceny; obracały się one dokoła swej osi i mogły w ten sposób trzykrotnie zmieniać „dekoraację“, to jest zaznaczać malaturami na swych ścianach jakoby inną okolicę.

Znał też teatr starożytny nadscenie. Nietylko jako miejsce przemawiania bogów. To logeion mogło się mieścić i nad frontonem pałacu, ale mogło też występować w postaci wózków, które na linach przesuwane, przywoziły boga na scenę i z powietrza pozwalały mu przemawiać. Stąd deus ex machina. Wózki te przewoziły

nietylko boga, ale i całe orszaki boże. Naprzykład Oceanidy w „Prometeuszu“.

Czy prócz tych wózków-maszyn bożych (załążek sznurowni) i tych wózków, któremi wsuwano i wysuwano z wnętrza pałacu postacie poszczególne i grupy postaci (załążek sceny przesuwalnej) istniały inne „trucie“? Być może. I poza dekoracjami na słupach-pryzmach może były inne dekoracje. Czytałem i taki domysł, że w teatrze starożytnym (rzymskim) była znana tylna dekoracja, sztywna, zsuwana. Ale i tego wszystkiego nie trzeba, by mieć o scenie dawnej, jej efektach, i jej zdobności duże mniemanie.

Już i te szczegóły, o których napewno wiemy, czyniły z niej dość czarodziejską krainę dla oczu pierwotnego, niezużytego widza.

Czas płynie, treść wzruszeń teatralnych powszednieje, rzeczywistość staje się coraz bardziej pospolitą i heroiczne słowa nie znajdują w widowni odzewu. Teatr przemienia się w widowisko. Kult w zabawę, rozrywkę. Widownia czasów peryklesowskich i wojny peloponeskiej jeszcze wydaje ze siebie Arystofanesa i jedyną na przestrzeni wieków jego komedię polityczno-satyryczną. Scena jeszcze żyje życiem wielkiem, zbiorowem. A potem już Menander. Scena opanowuje widownię, a scenę opanowuje wyłącznie aktor i rządząca „góra“.

Teatr dawny przechowuje się tylko jako teatr ludowy.

Tak samo i w Rzymie. Komedja Palliata i z Grecji importowane tragedje to przedstawienia dla „smakoszów“, dla wybranych. Lud staje po stronie komedji togata, narodowej i jest za Plautem, za attelaną, za mimu-

sem. Plautus wprowadzie żyje z Menandra, ale go przerażają na rzymski gust, a attelana i mimus to rodzaje ludowej, samorodnej sztuki teatralnej. (Źródło *Commedii del arte*).

Reszta cała to teatr wynaturzony. Teatr nie wywołujący w duszach widzów dreszczu, lecz nęcający ich wystawą, imponujący przepychem, wabiący niezwykłością. Więc jeśli Rzym wystawia Oresteję — to powrót Agamemnona zamienia w triumfalny pochód zwycięzcy i godzinę (!!) przez scenę prowadzi niewolników różnych ludów, zwierzęta różnych krajów, jest to już nie tragedia Orestesa, ale rewja zbrój, rydwanów, zaprzęgów, kostjumów i nagości. To teatr upodobniony do cyrku.

O względy widza zabiega nie słowo, nie dowcip, nie autor i nawet nie aktor, ale polityk, ambitny, wydający te „igrzyska“, karmiący i pojąjący widza w teatrze.

Zagadnienie sceny, jej urządzenie i upiększenie góruje nad wszystkim. Nad sceną i widownią zjawia się zasłona, chroniąca od słońca i niepogody.

Teatr staje się budynkiem w pełnem tego słowa znaczeniu od fundamentu po dach, srebrnym, złotym, wykładanym marmurem i kością słoniową. Edyl Scaurus w 60 r. przed Chr. scenę wybudował w trzy piętra kolumn, dolne z marmuru, środkowe ze szkła, górne z połączanego drzewa.

Zamęt w czasie wędrówki ludów i surowy, stroniący od świeckości i doczesności chrześcijaństwo, burzy i ten teatr i grecki dawny.

Trwa tylko i to ukradkiem, w szczątkach teatr ludowy. I temu ludowemu teatrowi, *widowni* zaś przede wszystkim, zawdzięczamy odrodzenie sztuki scenicznej.

III

Nowy teatr wieków średnich rodzi się prawie że podobnie jak dawny, pogrzebany i zapomniany. Rodzi się od widowni, z tłumu, ze zbiorowego obrządku, masowej nabożności chrześcijańskiej, która tak jak pogańska *chce widzieć*, chce *objektywnie przeżywać* swe wzruszenia religijne. Misterja adwentowe i wielkopostne, narodziny Chrystusa, męka Jego i zmartwychwstanie *uświęcają teatr*, budują go na nowo, od początków, od serca ludzkiego. To wielkie rozpamiętywanie życia człowieka na ziemi i woli Bożej nad niem opatrnie czuwającej.

I znów staje scena pośród tłumu, a na scenie zjawia się aktor z tłumu, z jego duszą w swojej duszy.

I znów scena to cały świat od raju po czyściec, od piekła do ziemi i od ziemi do nieba.

I znów wzruszenie widza, jego woła do wzruszeń i przejście się wystarcza za dekoracje i kostjумы.

I znów ten teatr nie potrzebuje kurtyny.

Wszystko się dzieje na oczach widza, we wszystkim widz bierze udział.

Ale już dawne wzory działają. Przypomniano sobie i plautyńskie pieniądze złote z marchwi w talarki krajanej, przypomniano sobie i estradę, logeion dla mówiących aktorów, przypomniano sobie nawet i logeion górne bogów. To też scena pasyjna średniowieczna bywa i wzdłuż budowana, dokoła opasana widownią siedzącą i stojącą, ale bywa też na wózkach (w Anglii *) także i w kościele i w budynku i miewa trzy kręgi, kolejno

*) Każdy cech, albo bractwo miało swój „wóz” i ten wyjeżdżał z gotową scenarją danego aktu przed widownię.

nad sobą się wznoszące. I nie gardzi maszyną w miarę postępu i pogodzenia się kościoła z nią i rosnących na przedstawienia pasyjne dotacyj.

Znajdują się i autorzy imienni, piszący wiele, ot np. Hans Sachs, a jego norymberska scena, to teatr w kościele, ze sceną frontalną, ujętą w kulisę z zasłon, mającą wejścia z boków i z tyłu.

Scenie chrześcijańskiej, ludowej, urodzonej na placu miejskim lub w kościele, książęta renesansu przeciwstawiają scenę dworską, swoją. I rzecz znamienita, „polityka teatralna“ tych władców mniej i więcej udziałnych, jest też sama, co „polityka teatralna“ Rzymu dawnego. Nie tylko dlatego, że humanizm głównie z Rzymu czerpał, a Grecję przeważnie znał z drugiej ręki, ale i dlatego, że był nad tłumem, separował się od niego, scenę widział przede wszystkim i od strony sceny patrzył na widownię.

Teatr ten pysznił się wystawnością, lubował się w przepychu, złościł nawet żywych ludzi (znana jest historia dziecka, które wyzłocone na kupidynka czy aniołka zadusiło się pod pozłotą), konstruował maszynę wymyślną i na aranżerów tych przedstawień wybierał genialnych nieraz malarzy, rzeźbiarzy, architektów. Czyż nie znajdujemy bowiem wśród nazwisk tych aranżerów i Leonarda da Vinci?! Były to widać czarodziejstwa techniki i pomysłowości i kunsztu artystycznego, szczególnie we Włoszech, ale teatr ten żył tylko szystemem.

Scena ta dała początek baletowi i operze, a z urządzeń scenicznych — jak twierdzą ówczesni — przyniosła kurtynę z dołu do góry zapuszczaną (czyżby za wzorem rzymskim?), zapadnie (tych pochodzenie należałoby może przypisać misterjom, które w akcji swej miały djabła,

wychodzącego z podziemi i strącanego do piekła), a dalej kulisy, które doniedawna jeszcze panowały na scenie, początki sznurowni (zawieszane obłoki), a wreszcie tylną dekorację malowaną.

Kulisy te wziął renesansowy teatr dworski od późniejszego teatru greckiego, a dekorację malowaną bodaj z rzymskiego teatru, który malatur nie szczędził.

Greckie kulisy, były to słupy trójgranne. Tak samo i w teatrze włoskim renesansowym były one trójkątne, sporządzone z ramy drzewnej, obwiedzionej płótnem. Na tem płótnie malowano na każdej z trzech powierzchni inną dekorację. Słupów tych było pięć z każdego boku sceny i tak jak greckimi słupami, można było niemi obracać dowolnie. Różnica jednak tkwiła w tem, że słupy kulisowe teatru włoskiego tworzyły perspektywę, zbiegając się ku tyłowi, czyli były skośnie do rampy scenicznej ustawione. Te kulisy, przedstawiające to ulice miasta, to wolną okolicę, to las, to nawy kościoła wraz z tylną malowaną dekoracją wycisnęły swe piętno na późniejszej scenie, stwarzając t. zw. linję spojrzenia widza, oś patrzenia na obraz sceniczny. Ponadto zamykały one obraz sceniczny w zupełną całość, gdyż można było je tak zestawiać, że stykały się krawędziami po dwa i tworzyły narożniki i wgłąb i wszcz zaskłaniając wejrzenie poza scenę; z pomiędzy takich słupów wychodził aktor jak z ulicy. Teatr dworski wprowadził też zwyczaj oświetlania sceny.

Właściwości dodatnie i teatru dworskiego i teatru misteryjnego-ludowego zjednoczył genialnie w swoim teatrze Szekspir. Słowo: genialne nie jest tu frazesem. Nawet za mało ono mówi. Teatr Szekspira jest bowiem

czemś, czego z niczem porównać nie można. To nie jeden człowiek, to jakby ludzkość cała stworzyła ten teatr. Z duszy widowni wywiódł się on, a obejmuje sam jeden to, co wszystkie teatry wszystkich narodów. Jest dramatyczną obróbką historii i legendy, jest komedjową obróbką noweli i anegdoty. Od tronu do prostactwa, od klasycyzmu do barbarzyństwa, od polityki do miłości, od wzniosłości do śmiechu, od powagi do pustoty — na przestrzeni ogromnej wieków i miejsc rozciąga się ten olbrzymi, gigantyczny teatr Szekspira, po dziś dzień żywotny, imponujący i grany jako najwyższe objawienie sztuki dramatycznej.

I budowa teatru Szekspirowskiego uwzględnia wszelkie warunki widowni i sceny. Ma miejsca siedzące i stojące dla widzów, scena przednia wchodzi w widownię, nie brak i słupów klasycznych i zasłony tylnej, i sakramentalnych drzwi w ścianie głębszej i akcji rozgrywającej się w obramieniu tych drzwi (wnętrza) i nadscenia, górnego logeion... W teatrze tym współpracuje światło dnia, wielka sztuka, genjusz słowa, patos głęboki i dowcip czarują ze sceny widza-słuchacza, poruszają jego duszę, a realność akcji, ludzkość typów, wyprowadzanych na scenę, zespala ją z widownią.

U Szekspira *zagadnienie sceny i zagadnienie widowni* pokrywają się, są *jedną sprawą*.

Teatr Szekspirowski zresztą posługiwał się prawdopodobnie każdą dostępną formą sceny i widowni. Nie miał kształtu skostniałego. Rekonstrukcja przypuszczała Wyspiańskiego, jak mógł być „Hamlet” grany, użyć do tej sztuki frontu pałacowego z wszystkimi tarasami, a więc dolnym i pierwszego i drugiego piętra, oraz

loggii bocznych dla scen pomniejszych — wydaje się mieć mnóstwo racyj za sobą. Teatr Szekspirowski był teatrem żywym i giętkim. *Był teatrem życia.*

Bardziej konwencjonalnym w formie jest teatr Moliera. Poprzedziło go właściwe bankructwo teatru misterjów, które z jednej strony krępowała władza kościelna, a od drugiej strony rozsadzał żywioł humoru ludowego. Teatr misterjów uległ zatem rozkładowi. Na-bożnie konwencjonalna część jego została przy kościele i przechowała się w tej formie religijnej po dziś dzień w Oberammergau. Część humorystyczna, zasilana jakimś dopływami Attelany i mimusu rzymskiego, przerodziła się na gruncie francuskim w farsę, na gruncie włoskim ukształtowała się w to, czem była i przedtem — w Commedię del'arte czy al soggetto. Oba rodzaje oparte o tłum-widownię, nie mającą już tego wpływu co dawniej, bo władza przeszła w całości do kościoła i monarchji, wegetowały, jeśli nie gnębione, to traktowane z pogardą przez „górze“, jako teatr prostaków.

Trzeba było tedy nielada genjuszu, żeby te lazzi i intermezza, te „błazeństwa“, tę „farcę“, przeobrazić w komedję i wprowadzić je obok wielkiej tragedji Corneille'a i Racine'a. Tym genjuszem (obok Szekspira najlepszym genjuszem teatru nowoczesnego) był Molier.

To Plaut nowożytny, lecz choć od niego w niejednym zależny i niejedną pożyczkę mu winny, większy, głębszy, dowcipniejszy, jednym słowem genialny.

Ale to wejście pod protekcję dworu i góry opłacił Molier konwencją. Jego scena żywa jest, kipi humorem, parzy satyrą, wpija się w widownię wilczemi kłami i pazurami, ale nosi maskę klasyczną, hołduje modzie i kró-

lowi, jest i pół-baletem i pół-operą, uznaje jedności klasyczne, a w najbliższe sąsiedztwo aktora dopuszcza widzów utytułowanych. Siedzą oni na scenie, dla nich jest przedewszystkiem sztuka, dla nich gra artystów, im się należy ukłon pierwszy występującego na scenę aktora.

Nad teatrem XVII i XVIII wieku panuje jednak ta scena Molierowska, a raczej przedmolierowska, lecz przez Moliera potwierdzona. Panuje niepodzielnie. Bo teatr Szekspirowski zaduszony został przez tępotę purytańską. Ale i Molierowski teatr nie jest głównym teatrem tego okresu. Balet i opera, widowisko i śpiew, trzymają prym. Zatem wystawność jest udziałem teatrów uprzywilejowanych, ubóstwo i nędza udziałem wszelkiej innej sceny...

Dopiero „okres burzy i parcia“, a potem romantyzm wyprowadzają teatr z pod ucisku. Sprzyja temu przedewszystkiem i przełamanie władzy absolutnej panujących. Tłum znowu dochodzi do głosu. Widownia się odzywa. Ale tłum ten, to jeszcze wciąż nieduży zastęp burżuazji i jeszcze mimo wszystko dawnym „dworskim“ gustom hołdujący. Demokracja obciążony dziedzictwem niedemokratycznym. Konserwatyzm formy przy nowej treści. Wraca jednak na scenę Szekspirowski dramat i komedia szekspirowska, romantyzm opowiada się za Szekspirem i ta wielka sztuka teatru rozsądza powoli spoidła dawnej konwencji. Widownia patrzy na scenę już innemi oczami. Aktor — jeśli nie scena — zbliża się do widowni, wraca do niej społecznie. Talma uczy Napoleona cesarowskich gestów. Napoleon daje Komedji Francuskiej władzę i przywileje. Znow przeżywa widownia chwile wielkich dreszczów. (Już i przedtem rewolucję

robił Beaumarchais'go „Cyrulik Sewilski“)... Wielkie imiona dramaturgów zapełniają afisze teatralne: Goethe, Schiller, Hugo, Musset, Kleist, Hebbel. Scena napęnia się wielką poezją. O dekoracjach, technice myśli się mniej...

Wszystko się jednak kończy. Nawrót, choć słabszy, ancien regime'u odbija się i na życiu teatru. Między „górami“ a burżuazją dochodzi do milczącego kompromisu. Nie rusza się widownia. Pozwala się żyć teatrowi, więcej, przywraca się go do godności, dba się o jego rozrost. Jeszcze więcej! Łoży się na teatr. Państwo nad nim czuwa. Teatr staje się ulubieńcem publiczności. Ale po staremu myśli się tylko o scenie, o zwiększeniu jej siły atrakcyjnej.

IV

Wiek XIX, a zwłaszcza ostatnie jego ćwierćwiecze, znaczy się najświetniejszym rozwojem w dziedzinie techniki scenicznej. Scena przeobraża się w magiczną kuchnię. Aktor, reżyser, dekorator, technik wysilają się, by osiągnąć *zupełność złudzenia teatralnego*.

Kurtyna definitywnie odcina widownię od sceny, czyni z niej zaczarowane, tajemnicze królestwo, odsłaniające tylko na czas akcji swoją krainę cudów.

Dekoracja wszechwładnie opanowuje scenę. Malarz zapełnia ją malowanym lasem, górami, morzem.

Światło napród świec, potem olejne, potem naftowe, gazowe i wreszcie elektryczne rozświetla scenę dowolnie. Jasność, mrok i ciemność są w ręku scenicznego elektrotechnika. Scena mieni się od kolorów.

Ale i tego wkrótce mało. Epoka malowanej dekoracji

ustępuje miejsca epoce dekoracji plastycznej. Pionierami „prawdy scenicznej” są meiningeńczycy, naśladowcy wkrótce ich prześcigają. Prawdziwe meble, plastyczne drzewa, skały i domy pojawiają się na scenie. Nie brak i takich, co walczą z dekoracją, z panowaniem rekwizytu i proponują scenę szekspirowską (Monachjum) prostą, nieozdobną, ale fala przechodzi nad ich głowami.

Zjawia się stały horyzont, zapadnie są codzienną igraszką, gra się Szekspira, Schillera, gra się największych fantastów nie pytając ile odśłon, bo zasłona spada i w kilka minut nowa dekoracja gotowa.

Niedość, niedość. Jeszcze to trwa za długo. Szybciej odbywać się muszą zmiany. Z prawdziwymi meblami, drzewami, skałami jeszcze sprawniej trzeba sobie radzić.

Naturalizm triumfalnie wprowadzony na scenę, domaga się poszanowania jak najskrupulatniejszego „rzeczywistości”, a wielkomiejskie, coraz żywsze tętno ruchu, żąda przystosowania przedstawienia do swego pędu.

Scena naturalistyczna, dumna z tego, że otworzyła czwartą ścianę, że scenę uczyniła dalszym ciągiem życia, zdobywa się na ostatni wysiłek uruchomienia tej sceny, tak, by była posłuszną każdej zachciance reżysera.

Na przełomie wieku zjawia się scena obrotowa (Monachjum 1896), a niebawem scena przesuwalna i scena zapadniowa. Kulisy znikają.

Teatry prześcigają się w tych inowacjach.

Dobra jest scena obrotowa, bo na niej można zbudować dekoracje plastyczne całego przedstawienia i obracać jak się podoba. Ba, ale ponieważ w kole pomieścić trzeba kilka dekoracji, trudno dać głęb, i jest się skrzepowanym przestrzenią. Więc lepsza będzie scena przesuw-

walna; jak szufladkę przesuwają się całą scenę to w tył, to w bok, a na jej miejsce wsuwa się inną.

Niektórym i tego było za mało. Jeszcze prościej, gdy scena będzie się mogła zapadać i podnosić.

Znaleźli się i tacy co zaprojektowali scenę zapadniową, skombinowaną ze sceną przesuwalną. (Stuttgart, 1912).

W tym czasie jednak przyszła reakcja i przeciw naturalizmowi i przeciw hypertechnice scenicznej.

I to nie reakcja dawnej szkoły, która zwalczała naturalizm w obronie przeżytej konwencji teatralnej. Reakcja Craigha i Fuchsa wychodziła z innych założeń. Nie szło jej o większe czy mniejsze złudzenie teatralne. Zaprzeczyła ona złudzeniu wogóle praw scenicznych. Teatr nie może i nie ma dawać złudzeń, iluzji, ale dostarczać ma specyficznych *wrażeń* teatralnych.

Tem jednym twierdzeniem przekreślali reformatory właściwie cały naturalizm. Nie sięgali jednak do gry aktorskiej, nie atakowali „przeżywania“ naturalistycznego bezpośrednio, uderzyli tylko w system czwartej ściany i w system dekoracji.

Zamiast iluzji — deziluzja, zamiast udoskonalenia dekoracji, rekwizytów i urządzeń scenicznych — uproszczenie, stylizacja.

Odgrzebuje się dawną scenę, idealizuje się ją. Operuje się linjami, kompozycją płaszczyzn i barw, wreszcie światłem i jego grą dla wydobywania zasadniczego tonu i nastroju dzieła sztuki. To Craigh przeważnie i jego naśladowcy. Fuchs znów marzy o scenie płaskorzeźbowej, reliefowej, któraby była tylko tłem, oprawą, ramą dla gry aktora, z niego chce wydobyć całe bogactwo wyrazu.

Scenę dzieli się na plany bliższe i dalsze, wyższe i niższe. Rama sceniczna, system wieżowy ustalają się ostatecznie. „Monachijski Teatr Artystyczny“ z dużym sukcesem w latach 1908 i 1909 rozpoczął w tym kierunku pracę.

Francja dość obojętnie patrzyła na te nowinki. Sam teatr pełnił funkcje najprostsze, stał głównie treścią uczuciową i dowcipem wybornym. Pozatem był konserwatywny w formie. Naturalizm stosował swoiście, bez przesady.

Rosja, a szczególnie teatr Stanisławskiego, dopuszczał wprawdzie eksperymenty, przyjął Craigha, ale ani naturalizmu, a raczej ultrarealizmu, ani „przeżywania“ się nie wyżył.

Najżywiej reagowały na nowinki sceniczne Niemcy. Ruchliwy, nieznużony, wszechstronny i genialny człowiek teatru, Reinhardt, jak był protagonistą naturalizmu, tak stał się też i protagonistą nowych prądów. Stylizację, grę wrażeń teatralnych, uproszczenie dekoracji połączyć potrafił nawet ze sceną rotacyjną.

Reinhardt wyciągnął z teorii Craigha i Fuchsa konsekwencje jeszcze pełniejsze.

Tamci jakkolwiek słusznie stwierdzili, że scena jest tylko terenem obiektywizacji wzruszeń widza, że więc nie może zupełnie od widowni się odrywać i tworzyć swoją autonomiczną rzeczywistość, a tem mniej upatrywać cel i zadanie swego istnienia w niewolniczym kopjowaniu faktów i szczegółów — pozostali jednak na scenie i przy scenie, a reformowali tylko jej sposoby działania.

Reinhardt tem się nie zadowolił. Podeszedł od sceny ku widowni. Pierwszy.

Tym krokiem był „Edyp“ w cyrku wystawiony.

A ciągiem dalszym to zbudowanie teatru 5000 widzów, próba nawiązania do przeszłości greckiej, do narodzin teatru.

I już wciąż idące rekonstrukcje przedstawień szekspirowskich i jeszcze śmielsze rekonstrukcje misterjów na placach przykościelnych, na wolnej przestrzeni.

To niewątpliwe i *wyraźne poszukiwanie drogi do widowni.*

Próby znalezienia twórczego zetknięcia z jej duszą, oddania jej roli przewodniej w teatrze.

To i świadome jest u Reinhardta. I żywiołowe, jako pęd ku nowości, pasja pioniera, poszukiwacza niewydeptychanych ścieżek.

To fakt nie tylko projektowany, teoretyzowany, ale w praktyce dokonywany.

V

Ten *ruch od zagadnienia sceny ku zagadnieniu widowni* zaobserwować miałem sposobność i zeszłego roku na wystawie teatralnej w Wiedniu u najmłodszych reformatorów teatru, projektowiczów „nowej sceny“.

Jeszcze błąkały się tam naturalistyczno-kinoidalne koncepcje jak np. okrężna scena d-ra Strnada, kolisty pas, zabudowany dekoracjami, obracający się dookoła amfiteatru. Podobne to do karuzeli. Widownia w środku, amfiteatralnie wspinająca się w górę. Scena-karuzela biegnie dołem. Część jej, odsłonięta oczom widowni, trzy czwarte — pod widownią schowane. Scena ma trzy wycinki, zasłonięte kurtynami oddzielnymi i naraz tylko te trzy „oblicza“ może ukazywać, ale maszynerja zdolna

jest przewijać przed nami wstęgę sceny dowolnie, to wprzód to wtył kręcąc karuzelą. Posłuszny wąż-scena wychodzi z pod widowni i miga swemi łuskami wedle rozkazu reżysera. Cały ten pomysł technicznie bardzo trudny i kosztowny zmierza do tego jedynie, by widza bez przerwy trzymać w kole akcji scenicznej, a scenie ułatwić zmian dowolność absolutną.

Pisząc o tym projekcie zaznaczyłem:

„Jest to udoskonalona scena dawna. Techniczne pomysły Strznada w niczem nie naruszają konserwatyzmu teatralnego. Istoty naturalistyczno - iluzjonistycznego teatru scena okrężna nie zmienia. Dla teatru naturalistycznego jest niemal wymarzoną środkiem realizacji scenicznej. Dla teatru istotnego jest zbędna“.

Inne projekty teatralnych reformatorów idą już stanowczo po linii antyiluzjonistycznej i dążą do zespolenia sceny z widownią.

Tego chce Treichlinger i Rozenbaum proponując „teatr centralny“, w którym „najsilniejszy współudział widowni bez osobistego udziału widzów jest istotą sprawy“. Hasłem tego teatru jest „przewyciężenie maszynowości, wystawności, efekciarstwa i niespodzianek. Rozwiązanie przez duchowość!“

Budowę teatr centralny przypomina teatr dawny, grecki. O ścianę oparta scena, prócz tej jednej ściany oparcia otoczona dokoła widownią. Bez kulis, bez chowania się aktorów. Wychodzą oni i schodzą ze sceny greckimi paradosami z obu boków widowni. Na scenie tylko niezbędne meble i światło rzucane z góry, bądź z trzech ramp dolnych, a wreszcie reflektorami z paradosów.

Radykalniej jeszcze poczynają sobie Kiesler, Hoenigsfeld i Gunter Hirschel-Prottsch. Ci scenę umieszczają bez pardonu w środku widowni, jak w misterjum średnio-wiecznym.

Niejasno się tłumaczy Kiesler co znaczyć ma jego „scena przestrzenna“, chce na niej ruchu i tylko ruchu, bo „teatr nasz to teatr szybkości“. „Zawiesza“ swą scenę w przestrzeni, a ślimaczną biegącą dokoła rusztowania scenicznego i „chórem“, który tam ma płynąć z dołu ku górze, chce i widownię porwać w „wir akcji“...

Hirschel-Prottsch jest jaśniejszy i wyraźniejszy. Jego scena to „teatr mechanicznego ruchu“... Jego „dramat ruchowy“ to cyrk stylizowany i pantomina chaotyczna. Chaos jeszcze ma wzmacniać ta okoliczność, że nie tylko scena szaleje od ruchu, a akcja odbywa się po jej rusztowaniach i w górę i w dół i w każdym punkcie, ale ponadto *widownia się kręci* dokoła sceny.

I El Lisicki nie inaczej wyobraża sobie scenę współczesną jak rusztowanie wzniesione na pustym placu, u niego jednak już niema aktora, a są jedynie „ciała go-rejące“, lalki, maszyny i t. p.... W środku rusztowania jest budka dla osobnika „kształtującego widowisko“. Ten jeden „gra“ na tastrach elektrycznych i kieruje „grającymi ciałami“, ruchem, światłem i widowiskiem.

Włoch Prampolini proponuje „scenę dynamiczną“, z którejby światło i gazy nawet atakowały widownię, przemocą wciągając ją w akcję, oślepiając bowiem i odu-rzając.

Wreszcie ostateczny projekt w tej walce ze sceną dawną to „teatr bez widzów“ Hoenigsfelda. Niby cyrk. W środku arena. Dokoła widownia. Widownia ta jest

rodzajem wału, po drugiej stronie tego wału też siedzenia i — tym razem półkoliste scenki otoczone dalszym amfiteatrem. Domyślać się trzeba, że teatr ten jest dla tego „teatrem bez widzów“, że w nim widzowie biorą czynny udział w akcji, stają się więc aktorami.

Wszystkie te mniejsze i większe szaleństwa, nie są pozbawione metody i myśli przewodniej.

Są to dziwaczne, jaskrawe protesty przeciw jałowości teatru obecnego. Bezładne marzenia o nowym teatrze. Jest w nich i ubóstwienie maszyny i dążność do jak najsilniejszego zmaterjalizowania widowiska, ale jest i dążność do zwiększenia aktywności przedstawienia teatralnego. A nawet w błazeńskich conceptach Schwittersowskiej „Merzbühne“ jest zarodek racji i poszukiwanie kontaktu jak najsilniejszego z widownią.

Że zagadnienie widowni przeważa u „nowych“ nad zagadnieniem sceny, nie da się zaprzeczyć. Wystarczy choćby zestawienie „okrężnej sceny“ Strnadowskiej z „ruchomą, krążącą widownią“ Hirschel-Prottscha.

Wprawdzie „teatr bez widzów“ Hoenigsfelda nie ma repertuaru, ale „Teatr centralny“ Treichlingera wierzy w możliwość grania wszystkiego.

A zresztą ci projektowicze reform negują wszystko i sztukę i aktora i sens. Ze zburzonego dawnego teatru, z gruzów jego ratują tylko widza, jak Bóg ongi łaskawie od fal potopu ocalił Noego. Widz ten jednak za to, że darowano mu życie, musi się stać uczestnikiem przedstawień teatru nowego. Z tego bowiem zdają sobie sprawę, że bez widza niema teatru wogóle. Doszliśmy więc do dna, wróciliśmy znowu do narodzin teatru.

Chaotyczne majaczenia niemieckich i włoskich reformatorów teoretycznych mają swoich faktycznych, oczywiście trzeźwiejszych, praktyków.

Komunistyczna Rosja szuka i w teatrze uzasadnienia swojej racji bytu: tworzy „nowy teatr“.

Burzenie dawnych form sprzyja powstaniu nowych.

Rosja zaludniła się teatrami i inscenizatorami. Od dyktantyzmu się roi. Ale rząd bolszewicki i jego komisarz teatralny Łunaczarski czuwa nad tem, by temu wielotyśięcznemu teatrowi jedna przyświecała idea: służby społecznej.

Można i należy negować zbyt utylitaryzm społeczny w dziedzinie teatru; nacisk rządu i doktryny politycznej na teatr również nie jest w zgodzie z duchem twórczym, który powinien teatr ożywiać, a który wymaga wolności, nie podobna jednak zaprzeczyć, że idea służby społecznej wiąże scenę najsilniej z widownią.

I też faktem jest, że nowy teatr rosyjski najsilniej idzie w kierunku widowni, odwraca najjaskrawiej dotychczasowe zagadnienia.

Dyskusja tam idzie o to, jak dojść do widza.

Pomijając zjawiska czysto artystyczne a patrząc na rzeczy od strony zagadnienia widowni i zagadnienia sceny, sprawozdawcy, studjujący teatr rosyjski (jak np. Huntley Carter) odróżniają trzy w nim typy: teatr Stanisławskiego, teatr Tairowa i teatr Meierholda.

Stanisławski trzyma się zasady „jednostki scenicznej“, czyli obiektywizmu. Tairow wyznaje półteatrizm, czyli jedność subiektywno-obiektywną. Meierhold uznaje tylko jedność subiektywną.

Jaśniej to przedstawiając: u Stanisławskiego jest widz całkowicie passywny, u Tairowa passywnie-receptywny, u Meierholda wciągnięty ma być do akcji.

Meierhold chce stworzyć nowy typ aktora i nowy system grania. Prowadzić do tego ma biomechanika, t. j. nauka czynności życiowych, tak żeby aktor był wzorowo przystosowany do wymagań nowoczesnego życia i mógł być wzorem krystalizacyjnym dla masy — widzów. Teatr jego chce być teatrem masy — tłumy i odrzucić wszystko, co nie jest zbiorowością, co dla zbiorowego życia jest bez znaczenia.

Dla masy — powiada — nie ma nic wartości, prócz tego, co ją wiąże w zbiorowość. Teatr dla niego jest „środkiem do organizowania masy“.

„Teatr, który nie daje przeżyć społecznych, jest zbędny, niepotrzebny“.

Zatem nowego rodzaju sztuk potrzeba, gdyż z obecnych nie wiele pasuje do tego meierholdowskiego poglądu na teatr.

Z tem jest jednak trudniej. Stawiać postulaty, odwracać zagadnienie jest względnie łatwo, ale tworzyć nie tylko nową scenę, ale i nową sztukę to rzecz inna.

Narazie wybiera się z repertuaru dawnego, żyje się kapitałem, który zostawiła przeszłość, nagromadził dawny teatr. Nową istotnie jest forma sceny i styl inscenizacji.

Strukturalnie wraca teatr rosyjski do areny greckiej, do pierwocin teatru. Podchodzi się ku widowni, kasuje się dawną scenę teatru naturalistycznego, czy jak modnie się mówi teatru burżuazyjnego i kapitalistycznego. Scena Meierholda połączona pomostem z widownią, jest

przestrzenią o trzech ścianach bez dekoracji. Przestrzeń sceniczną wypełniają tylko celowe i konieczne „konstrukcje” żelazne czy drewniane. U Meierholda nawet rekwizyt czy mebel nie jest kopją rzeczywistości, a jedynie „konstrukcją”, t. j. uzmysłowionem pojęciem danego przedmiotu. Więc schody, to są tylko stopnie, służące do czynności wchodzenia, okno, to tylko kształt potrzebny do czynności otwierania i zamykania, tak samo mebli używa się tylko wtedy, gdy są koniecznością w akcji, i tylko w kształcie ogólnym, koniecznym do uczynienia z nich odpowiedniego użytku, czyli stół o tyle przypominający rzeczywisty, że można na nim co położyć, krzesło, że można na niem usiąść, łóżko, że można na niem leżeć.

Problem główny to nie zagadnienie sceny, a widowni: jak skomunikować się dramatycznie z widzami? Kurtyna ginie. Między sceną a widownią niech nie będzie żadnego przedziału.

Z widowni na scenę wbiega aktor; wmaszerowuje wojsko, wjeżdżają armaty. Scena i widownia to ten sam plac, ten sam „widok” Lindego, „gdzie widzą, gdzie mogą ujrzeć, gdzie ludzi wiele”.

Inscenizacje powinny być „esencjonalne”, mają pomagać aktorom do grania, a nie przeszkadzać dekoracjami.

Teorie te w praktyce są właściwie tylko konsekwentnym uproszczeniem dekoracji i sceny, wedle wcześniejszych i bynajmniej nie komunistycznych haseł zachodnich. W wykonaniu przeważnie eklektyzm, hołdujący zarówno greckim koncepcjom, jak i średniowiecznemu teatrowi misterjów aż do szekspirowskiego teatru i komedji del arte. Wsiewołod Meierhold jest wybitnym eklek-

tykiem, we wszystkich kuchniach teatralnych praktykował i kuchmistrzował, od „kuchni“ Stanisławskiego począwszy.

Rosyjską nowością sceniczną jest wprowadzenie maszyny, mechaniki wogóle jako pierwiastka dekoracyjnego i czynnego na scenę. Maszyna symbolizuje pracę robotnika fabrycznego, jest treścią jego życia, przeto „robotnicza“ republika w swoim teatrze traktuje ją jak bóstwo. To naturalne. Ale też ten „królmaszyna“ materializuje widowisko teatralne. Nic to. I to jest zgodne z materialistycznym pojmowaniem dziejów ludzkości. Ekspresjonizm też chętnie czerpie motywy z mechaniki. Maszyna to najpotężniejsze dziś narzędzie pracy, organizujące i podbijające świat. A akrobatyka i fizyczne przede wszystkim kształcenie aktora i działanie jego na widownię — również rymuje z kultem fizycznej pracy.

Teatr nowo-rosyjski, teatr komunistyczny, jest konsekwentny. Tego odmówić mu nie można. *Wrażenia teatralne jakich dostarcza, są oczywiście tak różne od tych, do których przywykliśmy, że w dawnym pojęciu teatru się nie mieszczą.*

Ale jest w nim zetknięcie sceny z widownią hasłem naczelnem. *A zagadnienie widowni sprawą pierwszą, ponad zagadnieniem sceny.*

W tem tedy jest teatr rosyjski nowy, z duchem czasu dążący. Jakiegokolwiek zastrzeżenie mieć tu możemy i mamy, nie da się zmienić faktu, że teorie teatru rosyjskiego zbiegają się z teorjami innych, zachodnich teoretyków teatru, a gdyby nawet uważać je za pożyteczne, rozwijają się samodzielnie. To pewna.

Czy są kresem w drodze od zagadnienia sceny ku zagadnieniu widowni?

Nie scena ma żyć i aktor przeżywać, lecz widownia ma przeżywać i żyć. Tak a nie inaczej!

Ale teatr czy tylko jest widownią? Widzów ma i zbiegowisko. I widowisko nie jest też jeszcze teatrem, bo cyrk, zapasy atletów są również widowiskiem. Nie jest teatr i sugestją tylko, gdyż wiele sztuczek fakirskich także na sugerowaniu (i to silniejszym jeszcze) widowni polega, a teatrem nie są. Ponad widownią i sceną jest powód, który zgromadza widzów właśnie w teatrze a nie gdzieindziej, autorom każe pisać sztuki, a aktorom grać. O ten powód idzie, o nim pamiętać trzeba, on tchnie dopiero treść i sens w przedstawienie teatralne.

Gdy widownia nie odczuwa, — mniejsza o to świadomie czy podświadomie — tego powodu, dla którego żądają jej asystencji podczas przedstawienia scenicznego, żaden kształt sceny, żadna reforma dekoracji, inscenizacji i gry aktorskiej nie wciągnie widowni do udziału w przedstawieniu.

SCENA OKREŻNA D-RA STRNADA.

(Z wiedeńskiej wystawy teatralnej)

Na czoło nowoczesnych zagadnień teatralnych wysuwa się sprawa budownictwa sceny teatru i dekoracji wogóle.

Reformatorom teatralnym ciasno jest i niewygodnie w dzisiejszym budynku teatralnym. Dla jednych, bardziej konserwatywnych teatr obecny nie jest dość doskonały pod względem technicznym. Dla radykalistów zaś teatr dzisiejszy jest wogóle teatrem przestarzałym. Przeczy on ideom zasadniczym sztuki teatralnej.

Niezadowolenia te i walka są daty dość dawnej. Rzecz cała wiedzie swój początek od zmian, które wniósł do teatru naturalizm. Naturalizm jako naczelne hasło w dziedzinie teatralnej głosił zbliżenie się do „natury“, upodobnienie sceny do rzeczywistości życiowej. Podniesienie kurtyny to otwarcie tylko „czwartej ściany“. Inscenizator, reżyser, aktor mają zgodnie dążyć do złudzenia widza-słuchacza. Idealem sztuki jest podrobienie autentyczności, mistrzowskie fałszowanie dokumentów. Oszukać wzrok i słuch gościa teatralnego. Niech mu się zdaje, ba, niech przysięga na to, że widzi prawdziwe okna, prawdziwe kwiaty mrozu na szybach, prawdziwy las, prawdziwy deszcz, prawdziwą krew i niech tą prawdziwością się zachwyca, tę prawdziwość niech podziwia.

Bez cudów tej techniki kuglarstwo naturalistyczne nie byłoby możliwe.

Gdy jednak technika raz weszła na scenę jako sprzymierzeniec, prędko zapragnęła na niej rządzić. I ona uległa teatromanji. Nietylko rekwizyt, nietylko dekoracja, nietylko światło stało się przedmiotem jej władzy. Technik zaczął reformować budowę sceny i budowę teatru. Nie można się skarżyć. Teatr źle na tem nie wyszedł. Widownia dzisiejszego teatru jest wygodniejsza. Zniknęły miejsca, na których wykręca sobie widz kark i mimo to nic nie widzi. Zrozumiano co to jest nastrój widowni. Scena zyskała na środkach działania. Kształt i kolor przemawiają z niej silniej niż przedtem. Zyskała też na ruchliwości i sprawności. Sceny: przesuwalna, obrotowa, czy zapadniowa, oraz różne kombinacje wymienionych rodzajów scen, ułatwiają wystawianie sztuk najtrudniejszych i najdłuższych bez tracenia czasu na nużące przerwy międzyaktowe.

Ale cóż począć, kiedy człowiek jest niewdzięczny. Może to i główna jego cecha, a napewno jeden z głównych i niedocenionych motorów postępu. Niewdzięczność to sprawiła, że zbuntował się człowiek i przeciw naturalizmowi i przeciw technice. Nie wszystkich człowiek. Ogromna większość widzów-słuchaczy teatralnych tkwi jeszcze w tych „grubych przesądach“. Ci wszakże co idą przodem, co się śpieszą i przeżywają prędzej niż inni, dawno już wypowiedzieli wojnę bądź obu potęgom teatralnym, bądź jednej z nich. Jedni z nich pozbyli się naturalizmu i techniki odrazu, stawiając i wykonywując postulat uproszczenia dekoracji. Ten postulat w zasadzie swojej niezmiernie żywotny, bo wywodzący

się od początków teatru, jest ośrodkiem ideowym antynaturalistycznego i antytechnicznego kierunku. Uproszczenia te jednak różni różnie rozumieli i stąd wielka płodność tego kierunku, ale stąd też i jego manowce. Inni połowicznie podjęli walkę z naturalizmem i techniką. Inni wreszcie mniej troszcząc się o naturalizm poszli po linii rozwojowej techniki.

Tą sprawą najpierw się tu zajmę. Teatrowi naturalistycznemu jako konkurent przybył film. Konkurencja ta, jakkolwiek i powierzchowna i niepełna, stała się przyczyną troski rozmaitych reformatorów teatru. Zwłaszcza zaniepokoiła techników teatru. Pomijając istotę, tak bardzo różną filmu a teatru, a nazbyt ambicjonując na punkcie sprawności technicznej, by teatr i w szybkości zmian nie dał się zawstydzić filmowi, technicy teatru nie zadowolili się scenami przesuwalnymi, obrotowymi i zapadniowymi. Gotowi byli bodaj zapożyczyć się u swych naturalnych przeciwników, tych co walcząc z naturalizmem wzięli się do upraszczania dekoracji, byle w błyskawiczności zmian dorównać technice filmu.

Za twór takiej fuzji podświadomej uważam teatr działkowy Ericsona, Finlandczyka. Model tego teatru widziałem właśnie na wystawie wiedeńskiej. Idea zasadnicza teatru Ericsonowskiego sięga może i dawniejszych jeszcze wzorów. Nie wiem czy nie jest pożyczona od teatrów przygodnych, improwizowanych przez trupy wędrowne na zamkach wielkich panów, gdzie front zamku z tarasami i loggiami służył jako scena i miał wedle piątr zamku tyleż kondygnacyj, a wedle ilości loggij i tarasów ilość scen osobnych, na które mógł rozkładać bez trudu (i dekoracji) akcję sztuki. Mniejsza zresztą

o pochodzenie. Scena Ericsona przedstawia się jako dwupiętrowa machina, podzielona na osiemnaście, o ile mnie pamięć nie myli, działek, równych co do wielkości. Ot wyobraźmy sobie duże okno weneckie, pocięte na drobne i równe szybki. Każda z tych szybek, daje nam wejście w głąb, czyli otwiera przed nami swą scenkę.

Nie powiem, żeby takie pokratkowanie sceny było rzeczą bardzo pomyslową. Dowcipniej stosował to już przed dwudziestu laty Pawlikowski. Wystawiając „Stracone zachody miłosne“, podzielił scenę na kilka stałych miejsc akcji. System ten stosowano zapewne i gdzieindziej. W prymitywie stosował go jeszcze Goethe w Weimarze, gdy wprowadzał na scenę swego „Goetza z Berlichingenu“. Podzielił wówczas scenę na dwie części. Jedna była domem Goetza, druga dworem biskupa. Przed trzema zaś laty widziałem w Berlinie podobny podział sceny na części: prawe, lewe, środkowe, górne i dolne. Było to na przedstawieniu „Dziwnych przygód kapelmistrza Kreislera“. Inscenizatorzy zapytrzyli się tu trochę na kinematograf i zabawili się w zbliżone do filmu efekty. Przedewszystkiem operowali znakomicie światłem. Przy pomocy reflektorów, przemyślnie ustawionych, naświetlali tylko tę lub ową część sceny, inne tonęły w mroku. Przedstawienie w ten sposób zaaranżowane, trwało prawie bez przerwy. Wobec pomyslowości technicznej tych inscenizatorów teatr Ericsona jest zabawką dzieciinną. Wspominam go tylko jako typową i najprostsza próbę nadążenia filmowi w jego zmienności i współczesności obrazów.

Nieporównanie sprytniej rozwiązał problem konkurencji teatru z filmem dr. Strnad. O projekcie jego okręż-

nej sceny czytałem już dawniej, ale model zobaczyłem po raz pierwszy dopiero na wspomnianej wystawie wiedeńskiej.

Koncepcja sceny okrężnej jest w prostocie swojej genialną. Parter i oczywiście podziemia teatru oddane są scenie, która opasuje teatr kołem. Jest to ogromna wstęga, znacznej szerokości. Można na niej ustawić dwadzieścia kilka zmian odrazu, a każda o normalnym wylocie otworu scenicznego i normalnej głębi. Widownia, urządzona na wzór amfiteatru greckiego, wznosi się nad sceną. Półkole sceny, które znajduje się pod widownią jest oczywiście wzrokowi widza niedostępne. Półkole zaś sceny które ma przed sobą, podzielone jest wieżami czy słupami na sześć — zdaje mi się — otworów, zakrytych każdy zwyczajną kurtyną. Grać można zatem równocześnie na sześciu scenach, całkowitych. Potężny mechanizm wprawia wstęgę w ruch, i raz w raz nowe sceny ukazują się naszym oczom. Scena okrężna Strnada to olbrzymia karuzela. Kręci się nie tak jak obrotowa naokoło swej osi przed widzami. Scena okrężna kręci się dokoła widowni. My siedzimy w środku, a scena kręci się naokoło nas. Przy takiej scenie może teatr co do ilości zmian konkurować z filmem. Może grać jednym oddechem stumiejskową sztukę szekspirowską, jeśli tylko aktorzy wytrzymają.

Daje ona ciągłość przedstawienia niewątpliwie. I o to zapewne szło jej twórcy. Daje tę ciągłość bez kratek, bez uproszczeń, z zachowaniem wszelkich pozorów iluzji scenicznej.

Jest to więc udoskonalona scena dawna.

Techniczne pomysły Strnada w niczem nie naruszają

konserwatyzmu teatralnego. Wyrosły one z naturalizmu i wyrosły jeśli nie świadomie to podświadomie z filmu. Oczywiście scena ta może służyć także i nie naturalistycznej sztuce i mieć zupełnie obojętny stosunek do filmu. Ale tego charakteru nie zawiera w sobie i nie narzuca. Jeśli zaś brać ją nie wedle celu — nie może być dwu zdań, że jest tylko nowem rozwiązaniem technicznym starego problemu.

Istoty naturalistycznego - iluzjonistycznego teatru nie zmienia. Nie szuka istoty sztuki teatralnej w czem innem niż w szybkim i dokładnem podawaniu scen wystawianego utworu dramatycznego. Dla teatru naturalistycznego jest niemal wymarzonym środkiem realizacji scenicznej. Dla teatru istotnego jest zbędna.

BURZENIE DAWNEJ SCENY.

DAWNA scena. Pojęcie niejasne, a tem niejaśniej-sze, że czem innem była scena w starożytności odległej, u początków teatru, czem innem zaś stała się w zrozumieniu potocznem późniejszych czasów. Scena grecka to poprostu szopa (skene) w której przebierał się aktor, żeby w innej masce stanąć przed widzami. To skład rekwizytów teatralnych. Przedszenie było właściwem polem gry aktora starożytnego; orkiestra miejscem dla chóru.

Do średnich wieków doszły echa tylko tych pojęć teatralnych. Sceną nazywała się tam krótko i wązłowato przestrzeń, na której odbywało się przedstawienie. Większość widowisk pasyjnych grana była na wolnem powietrzu, na rynkach i placach miejskich, na zbudowanem w tym celu podniesieniu. Jedynie ludowa szopka zachowała właściwą nazwę sceny w pierwotnem słowa tego znaczeniu.

W miarę jak widowisko religijne chroniło się w mury kościelne i niekościelne, a widowisko świeckie w mury pałacowe, zaczęło się tworzyć nowe pojęcie sceny, jako miejsca ujętego w ściany. Dekoracja iluzyjna stała się nieodzowną składową tej sceny. Kształtowanie się sceny, jej odrębność i oddzielanie się coraz bardziej stanowcze od sali widzów rosło w prostym stosunku do rozwoju sztuki łudzenia widzów. Tak powstał teatr

dworski, barokowy, w którym scena przeobraziła się ostatecznie w to, co reformatorzy teatralni z początku obecnego stulecia nazwali pudłem scenicznym. (Guckkastenbühne). Scena, łoże i parter w teatrze barokowym to były trzy odrębne światy; dzieliły je niewidoczne dla oka, ale grube mury przesądów społecznych. Rewolucja francuska i biorący od niej początek demokracji istotny zmienił z biegiem czasu pojęcia teatralne, ale budowy teatru nie naruszył. Konserwatyzm rzeczy trwalszy jest od konserwatyzmu myśli.

Dopiero naturalizm, będący pod pewnym względem zdemokratyzowaniem sztuki, bo zrównaniem wszelkiego przedmiotu przed jej obliczem, zaczął burzyć scenę barokową. Zrobił ją przedłużeniem życia a więc i sali widzów. Jednakże ani myślał naturalizm, ani mu się to nawet nie śniło zrywać z dawnym systemem pudła scenicznego. Owszem, zbudował mu niejako czwartą, przeczystą ścianę, pudło to uczynił sacrosanctum, tam umieścił krainę czarów scenicznych, tam chciał wyhodować sztuczne drugie życie.

Walkę pudła scenicznego wypowiedziała dopiero dalsza ewolucja pojęć teatralnych. Szła ona różnymi drogami. Pierwszym głosicielem tej rewolucji w teatrze był Craigh, bardziej jednak radykalnie i rewolucyjnie postawił ją Jerzy Fuchs, i od niego wyszła inicjatywa sceny płaskorzeźbowej, która nie chciała mieć nic wspólnego z naturalizmem dekoracji i gry aktorskiej. Scenę sprowadzała do roli tła, na którym rzeźbić ma aktor swą grę, ruch i pozę.

Jednakże mimo całą rewolucyjność teatru płaskorzeźbowego, mimo jasnej świadomości, jaką miał on

o niedostatkach optycznych pudła scenicznego i sali widzów, uważam, że większy cios pudłu scenicznemu zadał Reinhardt przedstawieniami cyrkowymi, niż scena płaskorzeźbowa.

Jakżeż to? Przecież Reinhardt w początkach swoich był mistrzem naturalizmu scenicznego. Tak, ale mimo wszystko, co by można było krytycznego o Reinhardzie powiedzieć, był on i jest może największym genjuszem teatru czasów obecnych. Potężna jego fantazja i wola nowych urzeczywistnień scenicznych, przełamać musiała doktrynę, wyjść poza nią i przodować na drogach rozwoju nowoczesnego teatru.

U Reinhardta przedstawienia cyrkowe były inicjatywą ku ożywczej styczności z duszą pierwotnego teatru, pchnięciem teatru na tory wszystko ogarniającej demokratyzacji, zetknięciem wielkiej sztuki dawnej z dzisiejszym człowiekiem - tłumem. Pierwsze przedstawienia cyrkowe Reinhardta zburzyły siłą faktu dawną scenę, ową znienawidzoną przez reformatorów teatralnych niemieckich „Guckkastenbühne“... Jej dalsze burzenie, którego jaskrawe i krańcowe przejawy miałem sposobność w postaci modeli oglądać na wystawie wiedeńskiej, jest już tylko wysnuciem teoretycznym wniosków z faktu dokonanego. Tego może autorzy tych projektów nie przyznają i nie mogą nawet przyznać, gdyż ich myśli rozpędzone poszły poza cel i głoszą zupełnie inne wskazania dla sztuki scenicznej. Kto więc chciałby w pomysle centralnego teatru czy sceny przestrzennej Kieslera, czy teatru na wyspie Alberta Martinięgo, czy wreszcie w teatrze bez widzów dopatrywać się prób nawiązania czy to ze sceną grecką, czy z śred-

niowieczną, czy z jakąkolwiek sceną pierwotną, popęlni błąd zasadniczy.

Przypatrzmy się jako najmniej radykalnej koncepcji teatru centralnego. Zachowuję nazwę oryginalną, jaką twórcy nadali swemu projektowi, gdyż wszelkie tłumaczenie byłoby niedokładnem. Spróbuję opisać model centralnego teatru.

Scena i widownia tworzą jedność. O ile mnie pamięć nie zawodzi autorzy projektu Wilhelm Treichlinger i Fryc Rozenbaum idą tak daleko w tej jednolitości, że amfiteatrowi nadają nie kształt półkuli, ale kwadratowy, odpowiednio do kwadratowych wymiarów sceny. Nie należy jednak sądzić, że scena jest otoczona ze wszystkich stron przez widzów. Czwarta, ale inna czwarta ściana została tej scenie, jako punkt oparcia, nieistotny zresztą, bo niczego przed widzom nie zakrywający, a służący tylko jako trójbramne wejście dla aktorów. Ta trójbramność jest czysto formalnem pokrewieństwem z dawnym teatrem greckim. Obuboczne przedłużenia czwartej ściany stanowią także granicę miejsc na widowni. Stąd jasny obraz, że widownia otacza scenę w trzech czwartych jej obwodu. Miejsca widzów idą amfiteatralnie w górę, tak że scena w stosunku do nich leży niejako w dole. Dostępu do sceny od strony widowni niema z wyjątkiem bocznych wejść, przypominających znowuż czysto formalnie greckie parodosy, a wychodzących z pod bocznych miejsc widowni. Scenę odgranicza od widowni pewna przestrzeń i szeroka rama. Wewnątrz tej ramy znajdują się niewidzialne dla oka widza rampy świetlne. Prócz tego źródła światła istnieje jeszcze światło padające z góry,

od powały teatru, i w miarę potrzeby światło rzucane przez reflektory, umieszczone w wspomnianych bocznych parodosach. Scena sama jest kwadratowa, opatrzona zapadniami, tak że może zmieniać dość dowolnie swoje poziomy. Dekoracja na scenie tej nie ma żadnych praw. Stół, krzesła, posąg, kolumna, oto wszystko co na scenie tej ustawić godzi się i wolno.

Posłuchajmy teraz jak sami projektodawcy określają ideę przewodnią i charakter centralnego teatru:

„Zadaniem naszego projektu jest *przywrócić aktorowi jego prawa*, uczynić go znowu centralnym punktem teatru, uczynić panem i władcą sceny i wyzwolić go z obrazu scenicznego. Na dramat patrzymy jako na *rytmiczne dzieło sztuki*. Rytm jednak to cielesność. Każde ciało nietylko zajmuje pewną przestrzeń, ale i stwarza sobie przestrzeń. *Żadnej innej przestrzeni nie powinno być na scenie prócz stworzonej przez aktora*. Przeżycie, które daje widowisko jest właściwie *przeżyciem urytmizowanej przestrzeni*. Scena ma tylko określić miejsce działania, zlokalizować dramatyczne przeżycie, ale nie może dawać sytuacji, lub ją rozwijać. *Sytuację tworzyć ma prawo jedynie aktor*. Ramy scenicznej nie uznajemy, jest ona zbyt hamującym momentem dla rytmicznego poczucia przestrzeni, jednakże unikać należy pomieszania sceny z widownią. *Najsilniejszy współudział widowni bez jakiegokolwiek osobistego udziału widzów jest istotą sprawy*. Przeżycie tragiczne musi się udzielać i wyrastać z ustawienia aktorów i ich póż, z rytmu grupy. Stąd przywrócenie sceny dostętej ze wszystkich stron, łatwej do podzielenia na górny plan i dolny, i tak dającej pole do gry i przeciw gry.

Wszystko ma służyć do wyzyskania wartości przestrzennych i do zaakcentowania ich.

Plastyka nie nastrój!

Przewyciężenie maszynowości, wystawności, ilości efekciarstwa i niespodzianek. Rozwiązanie przez duchowość.

Przestrzeń do gry przeznaczoną określa i stwarza światło“.

Przekład powyższy nie jest dosłownym, z wyjątkiem kilku skrótów, które dla charakterystyczności zachowałem. Starałem się przede wszystkim o wierność myśli, a nie o wierność słów.

Jak widzimy z opisu centralnego teatru i z „wyjaśnień“ autorów, scena ich nie ma nic wspólnego z sceną naturalistyczną. Jest to scena ściśle plastyczna, która tylko przez kształt chce widza wprowadzić w odpowiednie przeżycie.

Oczywiście jest to i pozostanie tylko teorią. Praktyka z tem nie bardzo się da pogodzić. „Rosmersholm“ Ibsena przez kształty, pozy i ruchy aktorów działających, jednym słowem przez urytmizowanie przestrzeni nie przeżyjemy. Piękny frazes twórców projektu teatru centralnego, mimo swej piękności i zawichości, pozostanie frazesem. Faktem pozostanie tylko rozwód nieodwołalny z bezpośrednim i grubym naturalizmem, z kopiowaniem tysiąca zbędnych szczegółów. Faktem też pozostanie związek tej sceny z dawnym teatrem greckim.

Czy wszystkie utwory i wszystkie przejawy myśli ludzkiej, teatralnie wyrażone da się przetransponować na

tę centralną scenę Treichlingera i Rozenbauma? Jest to mniej niż pytaniem.

Sztuka ma tyle postaci co życie, jeśli nie o jedną więcej, i dlatego im mniej wszechstronne jest narzędzie teatralne, tem mniej przejawów sztuki oddać może.

Teatr Centralny jest wszakże jeszcze formą kompromisową. Nowatorstwo jego więcej słowne i programowe niż rzeczywiste.

Inne projekty teatralne idą znacznie dalej w burzeniu dawnej sceny i rozwalaniu jej ścian.

SCENA PRZESTRZENNA.

CHCIAŁBYM uniknąć pewnego nieporozumienia. Omawiając projekty nowych, zrywających z dawną sceną, teatrów, przechodzę kolejno od najmniej burzycielskich ku coraz bardziej rewolucyjnym, mylnem jednak byłoby, gdyby ktoś sądził, że porządek obrany przeze mnie odpowiada historycznemu porządkowi powstawania tych projektów. Zjawiały się one równocześnie i niezależnie i każdy z twórców proponuje je jako ostatnie słowo nowych idei teatralnych.

Teorja rozwoju ma tu trudny orzech do zgryzienia. Dziesięć różnych form powstaje naraz z jednej przekornej myśli, z jednej i tej samej potrzeby zaradzenia brakom obecnego teatru. Niema jednak trudności, kóraby nie dała się ominąć. I tu też powiedzieć możemy: Zjawianie się tak zasadniczo różnych projektów jest tylko dowodem, że proces rozwojowy myśli teatralnej nie uległ jeszcze scałkowaniu. Czyli prościej i innemi słowy, że każdy z projektodawców znajduje się na innym szczeblu drabiny rozwojowej.

Takie wyjaśnienie nie wydaje mi się jednak słusznem. Zdarzyć się może bowiem, że niejeden z projektodawców już zapędził się w myślach dalej niż jego konkurent, a potem cofnął się i porzucił ideę bardziej „postępową“ ze względu na jej niedoskonałość i zatrzymał się na pomysłe mniej śmiałym lecz pełniejszym i żywot-

niejszym. Można by wprowadzić i to obejść i przerzuciwszy sprawę z podmiotu na przedmiot twierdzić: Nie projektodawcy, a ich projekty stoją na innych szczeblach drabiny rozwojowej.

Przekonamy się wszakże niebawem, że i tak nie jest. I Kiesler i Hoenigsfeld i Guenter Hirschel - Protsch wyrywają scenę z ścian i rzucają ją na środek widowni, ale każdy z nich inaczej to czyni, każdy dla innych celów. Jak tu określić szczebel rozwojowy każdego projektu? Który z tych projektów uznać jako pierwszą pochodną od Teatru Centralnego Treichlingera i Rozenbauma? I czy wogóle takie pytanie wypada stawiać?

Przed kilkunastu laty, opętany manją reformy teatru, w poszukiwaniu środków, któreby zacieśniły współzycie sceny z widownią, wpadłem także na pomysł umieszczenia sceny pośrodku widowni. Przez pewien czas zarysowywałem dziesiątki arkuszy papieru projektami architektonicznymi nowej sceny i nieźmiernie dumny byłem z tego „wynalazku“. Prędko jednak rozczarowałem się, że i w głowach innych „reformatorów teatralnych“ taki pomysł nie raz świtał i że właściwie nie był niczem innym jak przebudową pierwotnego teatru.

Jeśli bym dziś miał wydawać sąd o moim ówczesnym projekcie teatralnym i orzec dla niego stopień w hierarchii rozwojowej, byłbym w nielada kłopotcie czy pomieścić go wyżej czy niżej projektu Treichlingera i Rozenbauma. Pod pewnym względem radykalniej „rozwiązywałem“ istotę budowy teatru, usuwając niepotrzebną scenie podporę tylnej ściany. Z drugiej jednak strony nie miałem nawet przeczucia o tej technice światła, którą na usługi swej sceny oddać mogą współcześni

inżynierowie elektrotechnicy, a już zgola ani śniło mi się o „przeżyciach urytmizowanej przestrzeni“. Więc jakże będzie? Trzeba tym dociekaniom wyższości dać spokój. I to wszystko.

Jeśli zaś omawiam scenę przestrzenną Kieslera po teatrze centralnym Treichlingera i Rozenbauma, czynię tak dlatego, że scena ta odrzuca nawet cień oparcia o jakąkolwiek ścianę i jeszcze radykalniej przeciwstawia się dotychczasowym pojęciom teatralnym. *Kiesler nie tylko przenosi swoją scenę między widzów, umieszcza ją ponadto w przestrzeni.* Stąd nazwa. W tem bujaniu się sceny Kieslerowskiej w przestworzu jest dużo fantazji projektodawcy i dużo bujania publiczności.

Odarta z frazesów rzeczywistość naoczna przedstawia się tak: Na wysokiem żelaznem rusztowaniu, widocznem i rozmyślnie nie zakrytem, by widz nie miał żadnych naturalistycznych złudzeń, wznosi się krągła płaszczyzna, tak zwana w polskim żargonie, „platforma“. „Platforma“ ta to właśnie scena przestrzenna Kieslera. Wiodą na nią z jednej strony schody, z drugiej strony dość szeroka ślimaczница, wijąca się wokół nagich żeber rusztowania. Model ustawiony na wystawie wiedeńskiej ma wysokości około pięciu metrów, ale oczywiście ilość metrów jest tu szczegółem nieistotnym. Tak samo i kształt sali i siedzenia dla widzów były w danym wypadku sprawą przypadku, i konieczności dostosowania się do miejsca rozporządzalnego.

Prawdopodobnie Kiesler wyobraża sobie swoją scenę w krągłym amfiteatralnym teatrze z siedzeniami dla widzów pomieszczonemi wysoko tak, żeby z najniższego nawet miejsca widz miał możność ogarnięcia wszyst-

kiego co się dzieje na płaszczyźnie szczytowej i na ślimacznicy. Przypuszczać więc należy, że i arena, na której Kieslerowskie rusztowanie sceniczne miałyby być racjonalnie pomieszczone, musiałyby być bardzo obszerna.

Na czym polega przestrzenność sceny Kieslera? Nie tylko na tem, że sama scena oderwana jest niejako od ziemi. Najważniwszem jest to — jeśli dobrze zrozumiałem Kieslera, — że skręty ślimacznicy stwarzają w nas wrażenie pewnej nieskończoności i dają możność rozwinięcia falującego ku górze lub opadającego ku dołowi ruchu mas. Ślimacznice te uważa on jakby za szyny, na których wjeżdża w przestrzeń jego scena i jej akcja. Duszą jego sceny i jego teatru ma być szybkość...

Posłuchajmy zresztą co sam o tem pisze. Jest tego niewiele, wszystko ujęte w lapidarne aforystyczne zdania:

„Scena przestrzenna unosi się w przestrzeni. Ziemia jest tylko punktem oparcia dla rusztowania, które dźwiga scenę. Samo umieszczenie sceny w środku widowni niema nic wspólnego z nawskroś nowoczesnem zagadnieniem sceny przestrzennej. To też scena centralna czy teatr centralny nie jest bynajmniej sceną przestrzenną ani teatrem czasu. Teatr czasu, to teatr szybkości. Stąd wynika jego kształt i jego ruch wielowymiarowy, to jest sferyczny“.

Tu zaczyna się abrakadabra. Kiesler wspomina coś o „elektromotorycznych ruchach widowni wokół sceny“, nawet określa formę tych ruchów („schleifenfoermig“), ale niewiadomo mi czy rozumie to przenośnie jako wrażenie, które widz będzie odnosić na skutek „sferyczno-

ści i wielowymiarowości“ gry scenicznej czy też dosłownie tak jak Guenter Hirschel-Prottsch, który w swoim teatrze bez ceremonji puszcza w ruch widownię. Wiem tylko to na pewno, bo na to pytanie otrzymałem odpowiedź stanowczą, że sama scena kręcić się nie będzie. Jest nieruchoma.

Oczywiście o kulisach na scenie przestrzennej mowy być nie może. Dekorację zastąpią „plastyczne formy z materiału szklistego, podobnego do materiału, z którego robi się balony“. Dekoracje te opuszczać się będą z powały teatru na scenę. Z góry też padać będzie światło. „Sugestję środowiska stwarzać będzie projekcja filmowa“.

Co krok więc spotykamy tajemnicze wyrażenia, które bardzo szeroko można tłumaczyć. Do nich też należy i takie: „Indywidualistyczny aktor przestaje istnieć. W jego miejsce zjawia się kształt typowy nadnaturalnej wielkości“.

Ale mniejsza o krążenie czy nie krążenie widowni, mniejsza o „wielowymiarowość i sferyczność“ gry aktorskiej i o ten „kształt typowy nadnaturalnej wielkości“ i o „projekcję filmową środowiska“ i wreszcie o szklisty materiał, z którego sporządzane będą „formy plastyczne“. Wszystko to furda, gdy nie wiemy jakie sztuki właściwie dostąpią zaszczytu realizacji na scenie przestrzennej. Kiesler poświęca tej najważniejszej sprawie dwa tylko zdania: „Poezją naszych czasów nie jest ani ekwilibrystyka wiersza, ani improwizacja. Poeta naszych czasów jest inżynierem-twórcą wzrokowo-słuchowej symfonii scenicznej, podlegającej prawom najwyższej matematycznej dokładności“. Mimo, że Kiesler nie

poprzestaje na tej skołtunionej aforystyce i w programie wystawy jeszcze raz zabiera głos, by szczegółowo rozprawić się z dawną sceną i jej „pudłem“ (Guckkastenbühne), nie wiele więcej dowiadujemy się o jego scenie przestrzennej i twórczości, którą ma ona powołać do bytu. Jedynie w objaśnieniach udzielanych podczas otwarcia wystawy zaznaczył Kiesler, że narazie na scenie tej można grać tylko pewne współczesne utwory, wymieniając między innymi dramat „Luzytanja“.

Co życie i prawdziwa, nie projektowana dopiero, twórczość zużytkuje z sceny przestrzennej Kieslera? I na to nawet odpowiedzieć bez blagi trudno, gdyż scena ta, choć skonstruowana częściowo, nie żyje. I nie wiadomo czy wogóle żyć będzie. Jest ona jak i inne projekty protestem przeciw dzisiejszemu teatrowi, jest wołaniem o nową twórczość, któraby przekreśliła dzisiejszą scenę jako niepotrzebną. Ale sama w sobie twórczości nowej nie niesie. Więcej w niej nienawiści do dawnych form niż świadomej miłości nowych kształtów. Przyznaje to na innym miejscu sam Kiesler: „Żywioły nowej sztuki widowiskowej są nieskrystalizowane; muszą być dopiero wypracowane. Widowisko, poezja, gra sceniczna nie mają naturalnego swego środowiska. Publiczność, teatr i aktor stanowią sztuczny zlepek. Siła nowych poglądów nie wytworzyła jeszcze jednolitego bloku widzów. Nie mamy teatru czasu. Teatru agitacyjnego, któryby był trybunałem i mocą, co nie tylko ilustruje życie, ale je też kształtuje. Nasze teatry są szczytkowymi okazami umarłej już architektury. Systemem przestarzałych kopji. Kopjami kopji. Aktor pracuje bez związku z otoczeniem. Podpisuje

kontrakty i wypełnia je. Zadaniem jego ożywić grób. Parter teatru to wyfractone mumje. Młodzież nawet jest dziwnie w tym teatrze ustarożytniona“.

Mnóstwo w tem prawdy, dobrze nam wszystkim znanej. Mógłbym o stanie obecnym teatru wiele dosadniejszych uwag poczynić, ale co z tego wynika? Wymarsz stanowczy z tej jałowej ziemi? Czy naprawdę tak jałowej? I ku czemu? Do jakiej ziemi obiecanej? Jestże nią scena przestrzenna? Przypuszczam że i sam Kiesler, gdyby mu kazano asystować jakim dziesięciu przedstawieniom na swojej scenie przestrzennej, poszedłby pokryjomu do dobrego starego teatru dla odpoczynku.

I nie on jeden. Jak wspomniałem bowiem więcej jest projektowiczów nowej sceny.

Im też należy się nie gorsze od Kieslera miejsce. I oni także są dowodem fermentu w pojęciach teatralnych i rodzącej się z chaosu nowej sztuki.

TEATR „DRAMATÓW RUCHOWYCH“.

TEATR ten jest dopiero zamiarem, jeszcze nie modelem nawet, ale stanowi tak charakterystyczne ogniwo „zabawy w reformę teatru“, że byłoby krzywdą pominąć go. Dlaczego Guenter Hirschel - Protsch i jego teatr „dramatów ruchowych“ ma być gorszy od Kieslera i jego sceny przestrzennej? Owszem, Guenter Hirschel - Protsch jeszcze bardziej serjo bierze do serca „śmierć starego teatru“ i „konieczność“ stworzenia nowego, na nowych przykazaniach opartego, z których naczelnem jest szybkość i ruch!

Guenter Hirschel - Protsch nie owija tego w bawełnę i nie bawi się w kompromisy. Niech przyszły widz jego teatru ruchowego lęka się i drży, Guenter Hirschel - Protsch jest bez trwogi. Stwierdza on nieugięcie i bezapelacyjnie, że teatr romantyczny umiera. Dlaczego tylko romantyczny? nie wiem. Nie objaśnia tego autor pisanego projektu. Zresztą mniejsza o takie drobiazgi. Ważniejsze to, że *urodzi się teatr mechanicznego ruchu*. „Wie o tem Guenter Hirschel - Protsch na pewno i zaręcza, że już nie będzie nas wstrząsać na scenie człowiek, a tylko jego ruch i wszystko to co przez ruch jest słyszalne i widzialne z ducha człowieczego, a więc duch maszyny!“

W trzech czy czterech zdaniach dowodzi następnie, że wszyscy nowocześni reformatorowie teatru, od Mari-

nettiego począwszy a na Meyerholdzie i Foreggerze skończywszy, propagują ruch i maszynę jako treść najistotniejszą sztuki teatralnej. Guenter Hirschel-Prottsch nie zadowala się jednak wynikami przez nich osiągniętymi.

Teatr swój przeznacza tylko dla mas, wzbrania doń stanowczo wstępu intelektualistom i uduchowionym pisarzom scenicznym. Sam zdaje się będzie tworzyć sztuki dla swego teatru przeznaczone, „dramaty ruchowe“.

Przedsmak tej twórczości i swego teatru daje nam narazie w opisie. Słuchajmy: Teatr dramatów ruchowych jest okrągły i ruchomy. Widownia kręci się dookoła areny. Reżyser reguluje ruch widowni; przyspiesza go lub zwalnia w miarę potrzeby. W ten sposób widz może obejrzeć dokładnie całą scenę, a ku zdarzeniom zbliża się wygodnie, bez wysiłku. Kurtyny teatru dramatów ruchowych oczywiście nie uznaje. Jest to po prostu cyrk z kręcącą się widownią.

Samo jednak kręcenie się widowni, nie zaspokaja ambicji Hirschel - Prottscha. Żywioł ruchu znajduje w jego teatrze wyraz zupełnie oryginalny i nieprzeczuwany przez nikogo. Oto skrajem areny biegnie wyścigowy tor cyklistowski. Tor ten przechodzi potem w ślimacznicę, która skrętami swemi dochodzi do kopuły teatru. Zakończenie ślimacznicy tworzy dwupętla w kształcie ósemki. Scenę teatru ruchowego widzimy przez skręty ślimacznicy.

Scena ta jest całym systemem różnorodnych zapadni i może układać się przed nami w rozmaite płaszczyzny. Plastyczne dekoracje usuwa się lub zamienia podczas to-

ku akcji scenicznej. U szczytu kopuły umieszczona jest świetlna karuzela.

Jakże jednak wygląda przedstawienie na takiej scenie i jak przedstawia się ów dramat ruchowy? I tego nie ukrywa autor: „Ciemno. Naraz świetlna karuzela zaczyna się poruszać. Kołuje coraz szybciej a reflektory jej rzucają coraz mocniejsze światło. Muzyka zrazu cicha, gra również coraz mocniej. Niebieskie światło, ujęte w niebieskie tony (II) opromienia ruchem kołowym tor cyklistowski i ślimacznice. Zjawia się cyklista i jedzie w promieniach reflektora coraz szybciej i szybciej, i coraz wyżej. Muzyka i światło towarzyszą mu napięciem i szybkością tonów i ruchów. W chwili kiedy cyklista dojeżdża do ósemki zjawiają się na scenie dwa chóry. I nagle zatrzymuje się cyklista, milknie muzyka, gaśnie światło górne. Chóry rozdzielone na dwa głosy zaczynają swoje dzieło. Powoli naświetlają się od dołu cztery odcinki sceny. Zjawia się na nich biały, żółty, niebieski i czerwony balet. Widownia zaczyna wibrować. Im szybciej wiruje widownia, tem szybciej też porusza się balet, aż do momentu kiedy z góry oblewa wszystko zielone światło a na szerokiej płaszczyźnie zjawia się mówca, który słowami swemi wtóruje rytmowi baletu. Mówca posuwa się naprzód. Grozi mu runiecie w przepaść. Mówca zachowuje jednak kamienny spokój. Muzyka, światło i przestrzeń zaczynają drżeć. Na dźwięk gongu padają nagle ściany, dekoracje znikają, a na ich miejsce zjawiają się nowe budowle sceniczne i nowe przedmioty, brzmi nowa muzyka i zaczyna się dzieć coś nowego“.

Jak widzimy nie jest ten „dramat ruchowy“ groźny.

Nawet niewiadomo gdzie tu jest dramat. Chyba że etymologicznie rozbijając ten wyraz powiemy sobie, że dramatem jest wszystko co się wogóle dzieje.

Guenter Hirschel - Protsch na końcu swego artykułu wzywa wszystkich, którzy do tego samego celu dążą co on o powiadomienie go. Zatem kto ma ochotę — do współpracy...

Jeśli próby przeniesienia przedstawień teatralnych do cyrku i dalsze, teoretycznie już świadome, projektowanie scen centralnych nazwałem burzeniem dawnej sceny barokowej i naturalistycznej, to projekt Kieslera stoi już na pograniczu burzenia wogóle sztuki scenicznej a projekt Hirschel - Protscha wręcz burzy cały nasz dzisiejszy teatr. Zatrzymuje jednak widza, aktora, balet. Inni mają jeszcze mniej litości. Tezy swoje doprowadzają do kresu ostatecznego. Teatr ich jest teatrem bez autora, bez aktora i bez widzów wreszcie.

W MGŁAWICACH CHAOSU.

PRZEKRACZAMY Rubikon. Scena przestrzenna Kieslera i teatr-cyrk o wirującej widowni Hirszel-Protscha pozostały na tamtym brzegu. Wchodzimy w kraj jeszcze podobny, ale już coraz bardziej mglisty. Zaraz za mostem spotykamy teatr El Lissickiego. Tu i owdzie można w nim odnaleźć ślad wąty dawnej sceny, ale nie wiele z tego mamy uciechy. Ot, jakieś strzępy tego, co było. Autor nazywa swój teatr „widowiskiem elektromechanicznem“. Dotychczasowe widowiska były, zdaniem jego, „bezkształtne,“ traktuje nas innem zgoła. Kształtnem nad podziw? No, nie bardzo, zato bezceremonjalnem.

Oto na pustym placu ustawia przede wszystkim rusztowanie żelazne. Rusztowanie to — pisze — ma być tak zbudowane, by dawało „ciałom grającym“ (a więc już nie aktorom!) wszelkie możliwości swobodnego poruszania. Z tego powodu muszą być poszczególne części rusztowania ruchome, przesuwalne, rozciągalne i t. d. Rusztowanie to, stanowiące maszynę widowiska, musi być wyposażone i w możność dowolnego operowania poziomami. Szkielet rusztowania nie powinien zakrywać „grających ciał“. Te „grające ciała“ kształtuje wola twórcy wedle potrzeby. Mogą się one ślizgać, toczyć po rusztowaniu, unosić się w niem i nad niem.

„Ciała grające“ i składowe części rusztowania są po-

słuszne rozkazom jednego człowieka, który wprawia je w ruch zapomocą siły elektrycznej i odpowiednich przyrządów mechanicznych. Ten człowiek jest osobnikiem „kształtującym widowisko“. Siedzi on prawdopodobnie w kabinie, w środkowym punkcie rusztowania i gra na wszystkich wyłączniach, załączniach, opornicach, przekładniach, jednym słowem na wszystkim, co kieruje ruchem, światłem i dźwiękiem. Włącza np. w pewnej chwili olbrzymi radjomegafon i rusztowanie całe oraz plac otaczający je napętnia się gwarem dalekich dworców kolejowych, łoskotem walcowni żelaza, hukiem wodospadu Niagary. „Grające ciała“ nie mają głosu, za nie przemawia „kształtujący widowisko“ osobnik, on to mówi do telefonu potrzebne w danej chwili słowa, a skomplikowany system lamp łukowych i tub przystosowuje te słowa i ich brzmienie do charakteru poszczególnych figur. Tu i ówdzie zamiast głosu pokazuje się napis, wyświetlony elektrycznie. Promienie świetlne towarzyszą ruchom „ciał grających“, załamując się w pryzmach i odbijając się w zwierciadłach. W taki sposób osobnik „kształtujący widowisko“, doprowadza „najbardziej elementarny bieg zdarzeń do najwyższego napięcia“.

Uff! Przebiegłem jakoś przez grudy tych słów, a jeśli pióro poślizgnęło się tu i tam, nie wińcie mnie, zanim nie przeczytacie oryginału.

Co straszniejsze, autor zdaje się częściowo przynajmniej zrealizował swoje zamysły. Opowiada bowiem, że w tym sposobie wystawiał modernistyczną operę rosyjską „Zwycięstwo nad słońcem“ o ćwierćtonowej muzyce Matiuszina. El Lissicki żali się, że mimo nielo-

giczności słów i zupełnej nieśpiewności tej opery nie była ona jeszcze właściwym polem dla jego eksperymentów, gdyż tekst opery, zmusił go do nadania figurynom bodaj pewnych cech, przypominających anatomiczne właściwości ciała ludzkiego. Pociesza nas jednak, że „rozwój radja, megafonów, filmu, techniki operowania światłem i kilka własnych jego wynalazków ułatwi mu obecnie realizację jego idei“.

Lęk zbiera, gdy człowiek o tem pomyśli. Na szczęście przymusu chodzenia do teatru niema jeszcze na świecie. Zresztą może nie należy tak źle o tem myśleć, jakby po słowach własnych autora sądzić należało. Może i publiczność miałaby radość nielada z takiego przedstawienia, a nietylko „kapitan“ dowodzący z kabiny tem widowiskiem elektromechanicznem.

Odłożywszy jednak żart na bok i przybrawszy znowu serjo minę, bo niema takiego dziwactwa ludzkiego, któremu nie możnaby się przyjrzeć z poważnej strony, *trzeba w teatrze El Lissickiego stwierdzić obecność widza i aktora*, choć w stanie już tylko elektro-mechanicznym, a więc pozbawionego własnej indywidualności i ludzkiej powłoki. Zamało powiedzieliśmy. Nie jest to nawet jakieś echo Craighowskiej nadmarjonety, i nawet nie maszyna. To tylko „ciało grające“ (Spielkoerper), więc przedmiot idealny, przedmiot, zapomocą którego gra wola „kształtującego widowisko“ potentata z elektrycznej budki po nieboszczyku suflerze.

Poza to stwierdzenie trudno się nam o cal dalej posunąć, bo reszta przypuszczeń utonie w przepaściach wątpliwości.

Jaką rolę wyznacza El Lissicki autorowi w tej dzi-

wacznej sarabandzie radja, filmu, megafonów i ślizgających się po poręczy rusztowania figurynek — nie wiemy mimo, że projektodawca dość „szczegółowo“ opisuje nam przebieg przedstawienia w swoim teatrze.

Bardziej zasadniczo i bardziej przekonywująco, a nieporównanie bardziej kolorowo przemawia do mnie E. Prampolini, Włoch futurysta, namiętnie propagujący „scenę dynamiczną“. Prampolini jest dekoratorem malarzem, najogólniej powiedziawszy scenografem. I ten właśnie okerślony stosunek do sceny. nadaje jego żądanom charakter również określony. Prampolini nie chce być wszystkim w teatrze, jak np. El Lissicki, chce być tylko naprawdę twórczym scenografem. Uderza go rozdźwięk, jaki istnieje bardzo często między dziełem sztuki, a t. zw. dekoracją sceniczną, irytuje go jeszcze więcej to, że autorzy literaci i muzycy narzucają artyście plastykowi wykonanie niewłaściwej dekoracji.

„Powinniśmy się zbuntować — powiada Prampolini — przeciw temu i rzec wręcz naszym przyjaciółom i muzykom: akcja wymaga innej sceny, niż tej, której wy żądacie. Bądźmyż i my artystami, współtwórcami a nie tylko wykonawcami. Twórzmy scenę, obdarzmy i od siebie grany utwór całą potęgą naszej sztuki“.

Brawo! Niejednokrotnie to podkreślałem, że w teatrze inicjatywa twórcza może należeć także do dekoratora i że wtedy on jest właściwie inscenizatorem i reżyserem przedstawienia. Niestety doświadczenie pouczyło mnie nie raz i nie dwa, że to co dekorator za inicjatywę twórczą uważa, jest najczęściej tylko jego ambicją, pasją olśnienia publiczności i polowaniem na brawa.

Zawoławszy więc brawo, jeszcze nie pozbyłem się nie-

dowierzania. Ale Prampolini i dalej prawi rzeczy, godne uwagi i poklasku, przynajmniej dla ich oryginalności.

„Chcąc nadać nowy charakter scenie — pisze dalej Prampolini — musimy przede wszystkim zerwać ze *sceną malowaną*. Nasza scena dynamiczna to nie kolorowa dekoracja, lecz bezkolorowa architektura elektromechaniczna, ożywiona barwnymi emanacjami świetlnymi, promieniowanymi przez reflektory elektryczne, zaopatrzone w różnokolorowe szybki. Zależnie od tego jaka jest dusza tej lub owej sceny, stosuje się takie czy inne kolory względnie taką czy inną ich grę.

Jednem słowem zamiast — *sceny oświecanej*, *stwórzmy* — woła Prampolini — *scenę świecącą*, dajmy jej wyraz świetlny, który wzrusza i promieniuje wszystkimi kolorami, wymaganymi w danej chwili przez akcję teatralną utworu“.

Podoba mi się teoretycznie ta „scena świecąca“ Prampoliniego, jest w niej naprawdę nowa dynamika, bogaci ona istotnie teatr świetlnym środkiem ekspresji scenicznej. Prampolini jednak nie zatrzymuje się na tej „dobrej przysłudze“ dzieła poetyckiego, choć z tego zamiaru wyszedł. Fantazja i krewkość słów ponosi go dalej. Rozpęd reformatorski przerzuca i jego przez Rubikon w krainę proroczą, gdzie niewiadoma jeszcze przyszłość spoczywa w łonie chaosu.

I oto zaczyna wieścić: „W epoce całkowitego urzeczywistnienia ideałów futurystycznych ze sceny grać ku nam będą architektury świecące i zalewać nas potokami kolorowego światła, jedne promienie wspinać się będą tragicznie, inne kłaść się rozkosznie, a każdy z nich budzić będzie w widzu nowe wzruszenia. Formy

światłne, tworzone przez prąd elektryczny i kolorowy gaz (!) będą błyskać, skręcać się, drzeć i ten *prawdziwy aktor-gaz* teatru nieznanego jeszcze zastąpi dzisiejszych żywych aktorów. Ten aktor-gaz swym sykiem, świstem, i innymi niesamowitościami szmerami będzie silniej działał na widza-słuchacza i potrafi lepiej oddać niezwykle symbole, znaczenia szczególne oraz różnorodne kompleksy wzruszeniowe, niż to jest w stanie uczynić najświetniejszy aktor czasów dzisiejszych. Gazy rozweselające i detonujące napelnią publiczność radością lub przerażeniem i, być może, publiczność stanie się sama aktorem. Lecz i to jeszcze nie jest moim ostatnim słowem. (Nie straszyć). Mam dużo więcej do powiedzenia. (Jeszcze raz nie straszyć). Wprzód jednak wprowadźmy w życie to co tu powiedziałem“.

W prorocztwach Prampoliniego jest spora doza gazu rozweselającego. Niepotrzebnie tylko odwleka dobę realizacji swych ideałów i komplikuje sobie zadanie. Czyż nie prościej spoić widownię trunkiem, albo otumanić ją haszyszem, a będzie przeżywała z łada podniety wesołość i przerażenie.

Od sceny świecącej zacząć, a skończyć na gazach zatruwających i wciągających publiczność czynnie w konflikt sceniczny. Brr... A któż zaręczy czy i nie w konflikty między sobą? Tu już opuszczamy nawet krainę mgieł, wychodzimy zupełnie poza granice jakiegokolwiek teatru i padamy w próżnię bezdenną. Stajemy w obliczu zupełnego paradoksu: wszystko jest teatrem i teatr jest wszystkim. Ale przynajmniej Prampolini przesuwą tę epokę na chwilę zupełnego zrealizowania haseł futurystycznych.

Inni „reformatorzy“ nie znają i takich zastrzeżeń. Wobec nich Prampolini jest wstecznikiem. Twórca „Merz-buehne“ Kurt Schwitters domaga się gwałtownie i natychmiast doświadczalnego teatru dla swych idei. Idee te są bardzo krzykliwe ale i bardzo abstrakcyjne. Sama nazwa „Merz-buehne“ nieprzetłumaczalna, a utwory owej „Merz-buehne“ wyglądają na zwykłe kawały inscenizowane pociemku przy protestującym udziale publiczności. Jeden taki dla „zachęcającego“ przykładu podaje autor. Więc sam twórca „Merz-buehne“ ma (oczywiście narazie tylko na papierze) dłuższą przemowę do publiczności, której ta publiczność nie rozumie, ale to twórcę bynajmniej nie zniechęca, wyjaśnia on dalej wśród wrzasków swoje teorie sceniczne i nagle ukazuje publiczności ni mniej ni więcej a taki napis: „Z damskie kapelusze robi się kapeulsze męskie“... Zaniepokojenie na sali, ktoś się pyta: gdzie? inny zauważa, że w tem ogłoszeniu jest błąd gramatyczny. I na tem, oraz na stwierdzeniu, że autorowi chodziło właśnie o zaniepokojenie i zaintrygowanie publiczności kończy się ten „utwór sceniczny“ aż dwu bluffiarzy Kurta Schwittersa i Franciszka Rolana. Stąd tylko jeden wniosek, że nie ma takiego głupstwa, do którego by się nie znalazł bodaj jeden współnik.

Ba, ba, do tej błazenady dorabia Kurt Schwitters całą tezę teatralną. Na szczęście nie długie to. „Merz-buehne“ stapia w sobie wszystkie czynniki, które dotychczas w teatrze chodziły luzem, w całość nierozłączną. Słowo, dźwięk, przedmiot jakikolwiek, niczem nie gardzi twórca „Merz-buehne“. Materiałami jego sceny są stałe, płynne i lotne ciała, a zatem zarówno człowiek,

jak ściana, zasieki druciane, strumień wody, błękitna dal, stożek świetlny. Pozwala się rzeczom kręcić i poruszać. Wsuwa się jakieś części do obrazu scenicznego i wysuwa, materiałem dla partytury muzycznej są wszystkie dźwięki i głosy, równie dobry ton skrzypiec, dudnienie bębna jak stukot maszyny do szycia i tyk-tak zegaru i t. d. Materiałem poetyckim są wszelkie przeżycia, które mogą poruszyć uczucie i myśl człowieka. To ostatnie zdanie brzmiałoby pocieszająco, lecz Kurt Schwitters zaraz dodaje że materiały, których używa, nie stoją w żadnym logicznym związku. „Im intensywniej bowiem dzieło sztuki sprzeciwia się logice myśli i rzeczy i logikę tę doszczętniej niweczy, tem większa jest możliwość artystycznej twórczości“.

Lasciate ogni speranza!

Poezji Kurta Schwittera nie zrozumiecie. Bo poezji — odpowiada zaraz Schwitters — nie da się wytłumaczyć ani zrozumieć. Niech używa, kto ma czas. Narazie nikt się temi rzeczami nie zajmuje prócz konkurentów, którzy mają sposobność wygłaszania jeszcze radykalniejszych idej. Tym sposobem jeden drugiego dopinguje. I wreszcie, dochodzimy do takich wyznań wiary artystycznej jak przykazania Herwartha Waldena:

„Teatr nie jest biurem pośrednictwa dla dzieł literackich. Teatr nie jest świątynią i nie jest domem publicznym“.

Miły Boże, że ludziom się chce jeszcze o tem mówić. Ale zaraz spadnie po tych banalnościach grom z jasnego nieba:

„Teatr musi być uwolniony od literatury i od aktorstwa. Materiałem teatru jest barwa, kształt i dźwięk.

Ukształtowanie tych elementów w artystyczną całość daje dopiero dzieło sztuki“.

I widzimy, że między temi pocziwemi banalnościami, które przytoczyłem na początku, a temi rzekomymi rewolucyjnymi nowościami niema żadnej różnicy istotnej. Są to takie same banały, tylko nie od prawej strony ku lewej czytane, a od lewej ku prawej.

Wszyscy ci nowatorzy kogoś z teatru wypędzają, jeden wyrzuca aktora, drugi autora i sens, znajdzie się wreszcie i taki, który przewyższy wszystkich i wszystkie projekty teatralne w kozi róg zapędzi.

Jest to konieczność absurdu. Ten ostatni, nieodzowny człon „walki“ o „reformę teatru“, reprezentuje architekt Hoenigsfeld.

Wystawił on na wystawie wiedeńskiej projekt *teatru bez widzów*. Rysunkowo a nawet jako model, przedstawia się ten teatr niesłychanie prosto. Jesteśmy niby w cyrku ogromnym. W środku cyrku arena. To scena główna. Wokoło niej wznosi się amfiteatralnie, kręgiem zamkniętym widownia. Aliści doszedłszy do pewnej ilości stopni widownia ta zaczyna się obniżać ku drugiej stronie i oto na czterech przeciwległych punktach koła, zakreślonego widownią, zatacza architekt Hoenigsfeld łukiem niedużym cztery półscenki, które następnie otacza półkołem amfiteatralnem. Tak powstaje bardzo symetryczna figura. Jedno kółeczko w środku to główna scena. Drugie większe koło, opasujące środkową scenę — to widownia. Po bokach tej widowni wystają dodatkowe widownie — półkola z małemi półksiężycowemi scenkami.

Dlaczego autor nazwał ten projekt teatrem bez widzów, nie jest mi bliżej wiadome. Przypuszczam tylko, że w teatrze tym zmusza widza wspomniany a wyrafinowany układ scen do uczestniczenia w grze aktorów choćby przez ustawiczne zmienianie pozycji, bo raz przede mną, raz za memi plecami toczy się akcja, raz z tego boku, a raz z innego.

Jakiego rodzaju utwory grać może taka scena, również mi niewiadomo.

I ten projekt jakkolwiek tak milcząco radykalny, że tylko: precz z widzem głosi i tamte bardziej wymowne, opatrzone nieraz na drogę szaleństwa setkiem uczonych teoryj, są to w mgławicach chaosu dzwoniące słowa.

Słowa, słowa, słowa...

Wprawdzie powiada ewangelja, że na początku było słowo, a słowo było u Boga, a Bogiem było słowo, jednak w tych teatralnych słowach nie zawsze boży duch unosi się nad wodami, natomiast prawie zawsze te wody tak są zmacone, jakby to czyniła zabiegliwa reklama dla ułatwienia sobie połowu... łatwowiernych...

Czy jednak nic z tych wszystkich teoryj i projektów nie da się wyłuskać?

WYSPIAŃSKI A NARÓD.

Odczyt wygłoszony w Teatrze Polskim dnia 28 listopada 1917 r. na uroczystem przedstawieniu w dziesiątą rocznicę skonu poety.

I.

KIEDY w roku 1898 na scenie krakowskiej po raz pierwszy wystawiono „Warszawiankę“, krytyka i publiczność nie zdawały sobie sprawy kim jest Wyspiański. Poczytywano go wprawdzie za jednego z protagonistów „Młodej Polski“, ale widziano w nim przede wszystkim artystę, oryginalnego w formie malarza i dramaturga, twórcę „Legendy“ i „Meleagra“, poetę „nowych dreszczów“ i nastrojów. Genjalny proces jego rozwoju myślowego uchodził oczom współczesnym. Jakby poza świadomością ogółu urósł ten olbrzymi wulkan twórczości. Dopiero gdy z krateru jego wybuchło gorącą lawą „Wesele“ nagle dostrzeżono, że oto w granitowych monumentalnych kształtach dźwignęła się pod niebo nowa jakaś potęga na horyzoncie piśmiennictwa polskiego. I naraz, w ciągu niemal jednego roku powstała bogata literatura krytyczna o Wyspiańskim. Żaden z pisarzy polskich za życia swego, więcej, za pierwszych dni swej twórczości, nie był przedmiotem tak żywej dyskusji i takiego entuzjazmu jak autor „Wesela“. Przez dramat ten spojrzęło współczesne pokolenie z olśniewającym jasno-

widzeniem w głąb swej istoty duchowej i doznało wstrząsu, dającego się przyrównać tylko do wielkich, przemotowych zjawisk w dziedzinie przyrody.

Z natchnioną mocą skargi przemówił Wyspiański do swego narodu prawdą żywą, dotknął nią, jak rozżarzonym do białości żelazem, sumień i wypowiadał duszą ówczesnej Polski do dna samego. Ujawnił, że w mroku trosk codziennych, w mrówczych trudach pracy organicznej, w rozmienianiu na zdawkową monetę hasel politywistycznych, w polityce drobnych przetargów o drobniejsze jeszcze koncesje, w pseudodemokratycznej i pseudowolnościowej frazeologii, w jałowych sporach maleńkich nadludzi z równie maleńkimi filistrami na temat sztuki i erotyzmu, zabłądziliśmy jakby w labiryncie drobiazgowych sprawek — nie troszcząc się wcale o tę nić Arjadny, która nas z owych tysiąca pokoików, ku najważniejszej sprawie, ku sprawie narodu jako całości, ku sprawie jego wyzwolenia prowadzić winna.

I postawił pytanie, co naród dla tej wielkiej, istotnej sprawy swojej w ciągu stu lat niewoli działał i działa? jaką mowę czynów przygotował na może rychłe już wezwanie dnia jutrzejszego?

Troska o powyższe zagadnienie gra dźwiękami potężnymi w każdym niemal utworze Wyspiańskiego, z wyłączeniem zaledwie „Protesilasa“, „Meleagra“, „Sędziów“, „Kłątwy“ i kilku innych. Przebija się nawet w napozór tak obcym chwili dzisiejszej kulcie bohaterstwa i siły żywiołowej postaci homeryckiego świata, do którego pociąga Wyspiańskiego właśnie pełnia ich życia i tęgość charakterów.

W „Bolesławie Śmiałym“ i w „Legendzie“ jeszcze do-

bitniej brzmią te echa tęsknoty ku władnym, mocnym i krewkim typom minionej przeszłości, ku urodnej kra- sie piastowskiej i pogańskiej Polski. Cóż dopiero w „War- szawiance“, „Lelewelu“, „Nocy listopadowej“ i „Akro- polisie“? Ileż tam bogatego i plastycznego rozwinięcia my- śli, które dręczyły polską duszę Wyspiańskiego. Lecz za- sadnicze, najbardziej skupione i usystematyzowane roz- ważania nad sprawą naszą mieszczą się głównie w czte- rech dziełach: „Legjonie“, „Kazimierzu Wielkim“, „We- selu“ i w „Wyzwoleniu“.

„Legjon“ jest określeniem i osądzaniem romantyzmu polskiego, tego romantyzmu, który odbiegł od ziemi w krainę duchów, a zbawienia Polski szukał w takim spotężnieniu duchowym jednostki, by mogła ona jakąś mistyczną ofiarą przed Bogiem odkupić cały naród na wzór Chrystusowego odkupienia ludzkości. Wyspiański Mickiewicza czyni głosicielem tej nauki. Po przeprowa- dzeniu w szeregu scen jego przeżyć i ewolucji myślowych, ukazuje go w ostatnim obrazie, jako dowódcę arki pol- skiej, płynącego z 12 uczniami przez odmęt Gehenny ży- cia narodowego ku niechybnej zgubie. Strwożeni uczniowie widzą to i wołają:

„Śmierć! śmierć! u steru łodzi!“

Lecz wódz i wieszcz odpowiada im rzuceniem płoną- cej zagwi na pokład i słowami mistycznej pociechy:

Z zraty ciał — Duch się narodzi.

Zapalam desek pokłady. Zmartwychwstaniecie mło- dzi!

Pełnym grozy opisem zagłady arki polskiej kończy się „Legjon“.

Dla Wyspiańskiego Polska mistycznych ofiarników,

Królów-Duchów zbawiających naród samą ideą, wódzów duchowych bez armji, jest nie tylko wizją bezpożytecznego męczeństwa.

Oskarża on wręcz mistycyzm romantyczny o zatrucie ducha narodowego jadowitą karmią wielkich słów bez treści, o stwarzanie mirażów zabijających zmysł rzeczywistości i żądę realnego czynu w narodzie.

Podobnie określił to Słowacki w wierszu „Do autora trzech psalmów” słowami:

Według Ciebie mój szlachcicu
Cnotą naszą znieść niewolę.
Ty zamieniasz ziemską dolę,
W żywot duchów na księżycu.

Wyspiański jeszcze silniejszy kładzie nacisk na to, że romantyzm mistyczny w praktyce życiowej prowadzi do rezygnacji, do zrzucenia przez naród odpowiedzialności za swoje losy na barki dobrowolnie zgłaszających się zbawców, którzy na dobitkę nie są bynajmniej ludźmi czynu, lecz tylko poetami czynu.

Wyspiański ponadto pierwszy dostrzegł, że ów mistycyzm romantyczny niezdolny utorować dróg do przyszłości, a potrzebujący oparcia dla swej ewangelji — sięgnął po nie do przeszłości i trawestując ją po swojemu uczynił z niej pewnego rodzaju narodowe pismo święte, zaś z wielkich ludzi dawnej Polski proroków romantycznej wiary i patronów do których naród winien zasylać modły o wstawiennictwo przed Bogiem. Odbywszy tą ewolucję romantyzm mistyczny, będący w swej czystej formie dostępnym tylko dla wybranych, przystosował się do potrzeby i stanu umysłowego szerokich mas. Pod maską popularnej religji narodowej stał się potęgą, dzier-

żącą faktycznie rząd dusz w Polsce i ujawnszy w skostniałe łożysko liturgicznych obrządków fale uczuć narodowych toczył je żałobnym wichrem ku ustawicznemu zaduszkom polskim. Tym sposobem przeszłość zmieniała się, jakgdyby w upiora, wysysającego krew żywą i energję myślową młodych pokoleń, zamiast żeby było odwrotnie, żeby właśnie dzisiejszość żywiła się sokami gleby użyźnionej przez trud i znój przodków.

II.

Walkę z romantyzmem w tej formie ukrytej podjął Wyspiański w „Kazimierzu Wielkim“. Nie jest to poemat o Królu-Duchu jednej z epok minionej Polski, nie daje tu Wyspiański mistycznego podkładu dziejom panowania Kazimierza Wielkiego, nie wgrąża nas usypiająco w mgłę sławy przeszłej. Zgoła inaczej. Poeta przywołuje królewskiego ducha na roki sędziowskie, by spojrzeć w dzisiejszą niedolę narodu, wysłuchał głosu tego pokolenia i osądził jego sprawę. A przywołuje właśnie Kazimierza Wielkiego, jako ostatniego rozkazodawcy z rodu Piastów, tej macierzystej dynastji królów naszych, i jako największego budowniczego Polski, w którym najświetniej objawiły się mądrość władcza, zrozumienie potrzeb narodu, rdzenne, polskie poczucie państwowe i zmysł rzeczywistości. Słowami poety mówi ten król o sobie:

W szkarłatach mnie spowito w złotej trumnie
i pochowano na wawelskiej górze,
kiedy w koronie, z berłem spałem dumnie,
gdzie mi sarkofag kowano w marmurze,

a wszystkie stany, tulące się ku mnie,
jako te płaczki w żałobnej pesturze,
nademną, nad ostatnim z rodu wznosząc lament.
Wielkość narodowi przekazywał mój testament
i śniłem życie mojego narodu
królewskie, błękitne, pogodne.
Jak rosły, olbrzymiały wieże grodu,
miasta olbrzymy, z mych czasów wywodne,
niepoliczone wśród wieków pochodu
niepoliczonych szły, a wszystkie zgodne
tak je myśl moja razem łączy i zasila.
Z tego snu, w którym królowi
zdało się, że się nieba skłon ku niemu nachyla.

wyrywa go wołanie tęskne, dalekie „wracaj! powracaj!”
i choć znużony trudem dzieła dokonanego i w prawie
słusznym za życia spoczynku — jednak — wiadomy, że

Zapomnieć! — zawinić!

budzi się włodarz dobry i czujny, z wiekowej martwoty.
I oto widzi: nad otwartą trumną ze świecą nachylają się
smętne postacie, niby horoskopów szukające w strzępach
jego królewskiego płaszcza i zeschłych kościach. I stała
ta smutna, „bezpańska gromadka“ w mrokach kościelnej
ciszy i mówiła do niego mową dusz, polską, ale jakąś
inną niż za swoich czasów ją słyszał. A we wszystkich
głosach tych „dźwięczała skarga jedna“:

Otośmy drzewa na jesiennej słońce
i kłosa zżęte, rzucone na wicherze.
Odarte, liści najświeższych krocie
leżą pokotem we krwi. Oto spichrze:
kłosów się snopy ponurzone w błocie
walają, przeto skargi wstydem cichsze

i noc, straszliwa noc nad duchem cięży,
a dusze zapęd rwie, nie wie gdzie dąży.

O znaj ty nasze męczeństwa sybirne,
żelazem ręce i dłonie zakute,
oczy wyżarte, jak przez piaski żwirne
strugami łez, co zaschły ślózą strute,
że jedno znamy, jako dziady lirne
straszliwą żalów i jęczenia nutę

.

Słucha, król, ojciec narodu, lecz nie rozumie o co ten
płacz. Dopiero...

... gdy mi koronę zdjęto z czoła
pojąłem, że tu pomsty wszystko woła.
Więc pomsty! krzykłem duchem przez ich serca,
choć nie wiedziałem jeszcze pomsty za co;
lecz zrozumiałem, że ktoś tu wydzierca,
ktoś się korony tknął o to kołacą
im w piersi dzwony skarg...

Lecz krzyk ten wołający pomsty przebrzmiał bez
echa w murach wawelskich. — Naród nie pojął, że to
o „koronę zdjętą z czoła“ zająknął tak strasznie duch
królewski — i nie do przywrócenia tej korony zabrał się,
a do sprawienia królowi swemu drugiego pogrzebu. Więc
patrzy w zdumieniu Kazimierz Wielki, jak uroczyście
poczynają sobie z tym żałobnym obrzędem, jak ochoczo,
strojnie i tłumnie gromadzą się u trumny, nawet „waśni
poniechawszy na ten dzień jeden“.

Następuje opis wtórego pogrzebu królewskiego szcząt-
ków, jeden z najwspanialszych, jakie zna literatura świa-
towa. A duch króla wciąż przerażony tem, że naród „tak

w groby się waśnił“ polatuje nad tłumem czekając, że przecież nie po to chyba naruszono jego sen mogiłny, uchylono wieko trumny i wyjęto proch jego, koronę i berło, by obniósłszy to wśród bicia we dzwony, na marach znowu w grobowcu pochować. I nie czeka królewski duch napróżno. Oto pochód stanął a na złomie skalnym zjawił się mówca. Słucha król — lecz widzi, że to rozpaczy gad na ołtarz się wślizgnął.

Gniew wzbiera w sercu władcy — i rzuca w mówcę młot, aż piersią bryznął...

On padł — a naród obaczył się wolnym!

Na tym kończy się poemat, bo jedynie w wizji poety rozegrał się ów sąd i wyrok przez króla wykonany.

Pozostała rzeczywistość, ta sama, niezmienna. Z nią do dalszej rozprawy staje Wyspiański w „Weselu“.

Tu wchodzi Wyspiański w sferę dnia powszedniego, gdy między jednym odbytem a drugim nie zaczętem jeszcze świętem narodowym sztandary drzemią w schowkach muzealnych, stroje uroczyste w szafach i garderobach teatralnych — a społeczeństwo przybrało postawę i oblicze zwyczajne — nawet wesołe, z pozoru tak zdrowe, tak bardzo zdrowe. Żeni się pan z chłopką. Weselisko huczne, zabawa, uciecha. Chłopska chata twardo i wprost na ziemi rodzonej stojąca. Gdzież tu miejsce na romantyzm i mistycyzm, gdzie tu śladów zatrucia ducha narodowego doszukać się w tej zamaszystej tężyznie mazurskiej.

Jednakże tak bystry i genialny diagnosta duszy polskiej jak Wyspiański i w tem środowisku a raczej w tem właśnie środowisku, odnajdzie wszystkie cechy składowe niedoli polskiej. Pod rumieńcem lic i skrzącą się fantazją

słów — odkryje z łatwością anemję dusz, bezwład woli. Kilka kropel poezji wpuszczonych w kielich tego wesela — a perlisty płyn zacznie się burzyć i jak z kotła czarodziejskiego wypłyną mary, napęlnią spokojną izbicę weselną to szumem skrzydeł husarskich i chrzęstem zbroi, to znów szeptem widm i błyskami piekielnych zjaw.

I rozsnuje się tragiczna wizja marzeniem półsennem zaczęta, prorocstwami ku wielkiej chwili wyzwolin narodowych wiedziona, a bezsilnie upadająca w objęciach snu.

Punktem wyjścia dla wewnętrznego dramatu „Wesela” jest zaproszenie chochoła na ucztę...

Czem jest chochoł?

Wiechciem słomy, okrywającym krzak róży przed jesienną szarugą i mroźną zimą.

W tej funkcji chocholej dojrzał Wyspiański zarodek poetycznego symbolu.

Chochół Wyspiańskiego jest tą przytulną, rodzimą strzechą dla różanego krzewu naszego życia narodowego. Chroni go przed przykrą rzeczywistością — darzy ciepłem tych słodkich rojeń o kwitnącej przyszłości i znów nadejść mającej wiosnie.

Lecz, czy naprawdę otacza nas tak wroga rzeczywistość, że krzew różany będzie miał dość siły by — zrzucić z siebie chochoła gdy nadejdzie wiosenna chwila?

A może to nic słomiane stało się już panem życia i śmierci krzewu — przemieniającym półsen w bezwładny letarg?

Zakończenie „Wesela” jest uwidocznieniem tragicznej grozy tych pytań dręczących, tętni ono straszliwym dyssonansem, istniejącym między tekstem słów chocholich a taneczną skocznością melodji przez chochoła gra-

nej, w której takt krążą pary, w jakimś odurzeniu okropnem a niepojętem.

„Wesele“ szarpnęło duszami, zatargało wnętrzościami polskimi.

I byliśmy świadkami niezwykłego zjawiska. Społeczeństwo zwróciło się do poety z wezwaniem, by wskazać drogę do wyzwolenia wiodącą.

Ale zwróciło się z tą samą mistyczną wiarą, że oto zjawił się nowy wieszcz, mocen odnaleźć zagubiony „złoty róg“ i wskazać narodowi owe romantyczne 44, dzierżące klucz do świątyni wolności narodowej.

III.

Wyspiański odpowiedział w jedynej dotąd formie ironicznej tragedji. Tytuł jej „Wyzwolenie“. Tytuł — treść tylko połowicznie z nim zgodna. Sztuka cała właściwie ma charakter wizji hipotetycznej, założeniem jej jest przypuszczenie, że istotnie zgłasza się ten romantyczny bohater, który żądał od Boga „rządu dusz“ nad narodem, bohater, który chciał „narod zadziwić“ — Konrad z Dziadów.

Konrad nie jest jednak substancją samego Wyspiańskiego, choć poeta chwilami się z nim identyfikuje, a raczej czyni go tu i owdzie wykładnikiem swego osobistego stosunku do narodu i sprawy polskiej.

Zasadniczo wszakże biorąc Konrad jest samym sobą, *dramatis personą*, działającą wedle własnej decyzji, własną mocą.

Pierwszą tragedję Konrada stanowi to, że jego czyn jest czynem teatru. Reżyser na jego żądanie aranżuje ko-

medję del'arte. Dekoracje Wawelu są pod ręką — stroje narodowe również — aktorzy przejmują się z łatwością rolami im naznaczonemi. Role te są im zresztą doskonale znane — Polska współczesna dostarcza wzorów gotowych. Scena zaludnia się karmazynami, hołyszami, prezesami, biskupami, kaznodziejami, mówcami historykami, agitatorami narodowymi, publicznością trojga pokoleń i dwojga płci, starcem, ojcem, synem i córkami. Wśród nich krąży harfiarka Lilla uwodząca dusze żałośliwą a nęcącą pieśnią romantyzmu i Wróżka wieszcząca przyjście oczekiwanego wyzwoliciela. Ostatni wchodzi genjusz romantyzmu, tej największej poezji, jaką naród w niewoli ze siebie wyłonił dla podtrzymania dusz i podniesienia serc.

Zatem przedstawicielstwo społeczeństwa z całą ideologią swoją znajduje się w komplecie.

Publiczność na widowni zajęła również swoje miejsca. Czekają wszyscy Konrada, który ich tu przywołał na przedstawienie swego czynu.

Konrad tymczasem za kulisami sceny pasuje się z myślami swemi i cudzemi, podszeptowanemi mu przez dusze zgromadzonych na scenie i widowni.

Wreszcie myśl Konrada osiąga krystalizację pełną — z męczących zmagają się duchowych powstaje przed nim wizja cudu życia, najszczytniejszy symbol Bożego Narodzenia. Konrad korzy się przed nim w modlitwie. Modlitwa jest wyznaniem wiary Konrada i poety, jest jego wyzwoleniem z pęt niewolnego życia i niewolnych myśli. Streszcza się ona w słowach:

Zwycięzę na tej ziemi
z tej ziemi Państwo wskrzeszę.

Synami my twojemi
Błogosław czyn i rzeszę.

Na znak, że wyzwolenie Konrada dokonane zjawia się Hestja, bogini ognisk domowych i wręcza mu pochodnię:

Płonącym czyniąc Aniołem,
zgromadź mnogie ludy na wiec:
niech siądą społem za stołem
i powiedz im jak ognia mają strzedz,
jak modlić mają się dzieli.
Że jest już czas by ręce topór jęły
przyspieszyć dni,
Bożemi znaczonych słowy,
by naród wstał na krwawą rzeź.

Hestja występująca tu jako patronka znicza, tego wiecznego źródła siły żywej pasuje go słowami temi na twórcę, jednego z piastunów prometejskiego ognia.

Konrad zdobywa tym sposobem najwyższe znaczenie jakie człowiek wobec narodu posiadać może. Ale natychmiast zaznacza Wyspiański w przypisku, że rola twórcy jest sprawą samą w sobie niejako i że tej „żywiołowej siły“, którą posiada „Dusza wolna“ nie można obracać na inny cel niż na tworzenie. Kto zaś z właściwej sobie dziedziny twórczości przechodzi w inną, słowo uzna za czyn lub czyn za słowo, rolę twórcy przemieni na rolę pośrednika, zastępcy narodu w jego dziele, ten popełnia grzech śmiertelny przeciw swej „wolnej duszy“. Za sprawę narodu bowiem można zginąć, oddać swe ciało i życie jako żołnierz czy wódz, ale nie można podstawiać swojej duszy za duszę narodu, gdyż to jest oszustwem wobec społeczeństwa i wobec siebie. I nie usprawiedliwia

tego nic, choćby najszczytniejszy cel. Poeta — Prometeusz ma zapalać swą pochodnią ogień w duszach ludzkich, nic ponadto. Reszta jest sprawą narodu. Prawo to jest niezłomne i mściwe:

Kto straci żarów świętą siłę
choćby w ofierze dla narodu,
dościgną mściwe Erynije!
Coraz to dalej bieży, leci —
w ogniu się własnym spala — świeci!
to są te gwiazdy, co spadają
w noc. Patrzcie w nie — — znikają.

Akt II „Wyzwolenia“ jest całkowitą odpowiedzią Wyspiańskiego na pytanie i żądanie społeczeństwa zwrócone ku niemu po „Weselu“.

Jest spowiedzią twórcy przed narodem — jest jego, Wyspiańskiego wyzwoleniem się. Odpowiedź ta brzmi bezwzględnie:

Wyspiański broni bezwzględnie swych praw twórcy, odrzuca wciskany mu na głowę nimb proroka. — Narodowi odpowiada: wyzwolić się może tylko sam i nie modlitwą, lecz dziełem.

Akt III „Wyzwolenia“ jest tej odpowiedzi potwierdzeniem tragicznem na osobie Konrada. Albowiem Konrad, z którym poeta utożsamiał się niemal przez ciąg II aktu — w akcie III wraca już sam do błędnego założenia swego z początku sztuki. Zamiast wraz z poetą wyjść z teatrum, zamiast rzucić tylko widowni myśl swą, której „rozwój, jemu samemu powinna ona wyrwać“ — Konrad wkracza znowu na scenę, nie myśl swą ofiarowywać, ale duszę, nie tworzyć ale zbawiać, pochodnią swą nie zapalać, ale wytrącić nią jak mieczem, z rąk

genjusza romantyzmu czarę sennych marzeń, złoty róg pieśni ludzających i gasi pochodnię swoją przetykając nią zawory grobów.

Pozostają mu tylko słowa, staje się jednym z mówców narodowych i wygłasza namiętą filipikę, którą kończy okrzykiem:

Poezji precz! — jesteś tyranem!

Genjusz znika.

Komedja del'arte skończona. Widownia opróżnia się — aktorzy zdejmują stroje i rozchodzą się.

A Konrad?

Konrad patrzy zdumiony i pyta.

Co wy za jedni?

A k t o r:

Nie znasz swoich aktorów?

K o n r a d:

Chcę ludzi!

R e ż y s e r:

Cha! cha!

K o n r a d:

Ach to wy aktorzy!

Tak — to wszystko udanie.

Pozostaje mu Hamletowska pociecha:

Sceniczne widowisko — patrzaj się Horacy:

Wiesz li dla kogo teatr? — pułapka na myszy

Oni sami się wskażą, nikczemni i podli

Sumienie gryźć ich będzie, sumienie ich zdradzi.

Radujmy się Horacy!

Wątpła radość. Konrad przegrał bowiem więcej niż Hamlet, przegrał samego siebie.

Wszyscy opuszczają teatr. On — niema już poco.

Pogasły światła, co świeciły
rzucone w płócienn wielkie łuki,
łachmany, co świątynią były.
Jak wyjdę z kręgu czarów Sztuki!

— — — — —
Z czem pójdę do domu smutny, biedny
Na proch się moja myśl skruszyła

— — — — —
Sam jestem — wstyd me czoło pali.

Zwijają się Erynie. I z niemi, z tą własną męczarnią duszy pozostaje już Konrad, napróżno szukając wyjścia z zaklętych kręgów teatru. „Dwadzieścia kroków wzdłuż i w szerz“ a „wrota rygłem zwarte“.

W miejscu tak szczupłym, choćby mogła się pomieścić myśl polska — ale nigdy nie będzie ono polem czynu. To nie Polska, to tylko jej teatrum, jej aktorzy, deklamatorzy i udani zbawcy zastąpić pragnący słowem oręż, ideą czyn.

IV

W „Wyzwoleniu“ przewycięża Wyspiański ostatecznie romantyzm narzucony społeczeństwu i narzucony przez to społeczeństwo jemu — twórcy. Zamyka pewną fazę rozwojową swej myśli i twórczości. Ustala swoje wobec niej stanowisko i wyjaśnia je narodowi. Ukazuje czem byłby, gdyby poszedł drogą Konrada, żadaną przezeń od społeczeństwa, czyli raczej od społeczeństwa tego aktorów, zgrywających się ideowo a samozwańczo w jego, społeczeństwa imieniu.

Stałby się jeszcze jednym jałowym mówcą, deklama-

torem wielkich słów, koturnowym pseudo - zbawcą, bezpłodną ofiarą przez siebie samego z namaszczeniem kapłańskim złożoną na ołtarzu tak zwanej kwestji polskiej, a dla Wyspiańskiego kwestja polska nie istnieje — natomiast istnieje Polska żywa, której nie aktorem i wieszczem, ale pracownikiem chce być. Być wedle siły i możliwości swej twórczej. Być twórcą, idącym własnymi drogami ku własnym celom, dla wspólnej wielkości.

Konrad „ginie tem, co było w nim złego, niepotrzebnego, i dodatkowego“ powiada Wyspiański. A tem „niepotrzebnem i dodatkowem“ jest właśnie zaprzatanie się kwestją polską, a nie twórczością i Polską, która jest i żyje bez żadnej kwestji. Klęski jej i niewola, to, jak powiada Wyspiański „rzeczy chwilowe, bardzo chwilowe“. Sprawy tej Polski żywej, nigdy nie były i nie są beznadziejnymi. Beznadziejnymi mogą być tylko ludzie, którym jednak nie wolno własnego lęku przenosić na naród i „kraść mu duszę“.

Beznadziejną dla Wyspiańskiego, nie jest nawet tak tragiczna dola Konrada. On bowiem ginie — ale jego myśl zostaje. I tę w epilogu „Wyzwolenia“ Wyspiański ukazuje wybiegającą poza żelazne bramy teatru z wołaniem w naród:

Więzy rwij!

Ta myśl była też przewodnią w całej twórczości Wyspiańskiego, poświęconej narodowi. Twórczość narodowa Wyspiańskiego nie posiada w najłżejszym stopniu cech tendencyjnych, choć odegrała wielką rolę w przemianach wartości ideowych naszego pokolenia. Uczucia i myśli sprzęgły go z Polską. I dlatego przedewszystkiem jest on dla nas narodowym poetą. A wielkość po-

etycka nadała jego słowom wiecznotrwały kształt prawdy i piękna!

Słyszysz się u nas jeszcze dziś często, że rola poetycka Wyspiańskiego względem Polski, była tylko negatywną, że burzył on świętości zamarłe, ale nie zbudował nic nowego. Zarzut równie niestuszny, jak nierealny.

Wyspiański bowiem obalał tylko to, co oziębiał i tamowało życie Polski, życiu zaś samemu nie nakładał wędzideł, ani nie stawiał programów. Za upokarzające tylko uważał, by je mieć za krzew różany, wydający jedynie pąki kwietne. W rodzajności ziarna widział tajemnicę twórczą życia. A za jeszcze bardziej palącą wstydem rzecz miał ową obronę z słomianej nicości, z chochoła, z którego chciano czynić ochronę życia naszego przed wrogą rzeczywistością. Dla Wyspiańskiego pewność życia wyrażała się w sile, w sile dębu, który bez żadnej osłony trwa w zimową zawieruchę, o stratę liścia niedbały, bo w głębę wiecznie odradzającą się wrośnięty potężnymi korzeniami.

To też religję narodową upatrywał Wyspiański w mocy czynów — a nie w składaniu wieńców na grobach, wiarę nie w nadziejach, modlitwach, w pogoni za prorokami i wieszczbiarstwem, ale w aktach twórczych, w dążeniu do wielkości przyszłej, nie zaś „w przechadzkach po cmentarzu wielkości”.

Nie zaziemskich celów dla Polski szukał, lecz zwycięstwa na ziemi, nie ziszczenia ideałów pragnął — ale tego „co jest wszędzie i tak jak gdzieindziej”.

Życia wolnego i pogodnego — które wyrażało się dla niego w posiadaniu państwa i możliwości pracy narodu na własnej roli dla siebie, nie dla obcych.

„Konrad“ Wyspiańskiego — określa to poprostu:

Nie chcę nic, nic, nic — żadnych stronnictw, żadnych idei, one wszystkie upadły, muszą upaść, żadnych ludzi, osobistości — oni wszyscy muszą upaść, upadną.

Chcę, żeby w letni dzień,
upalny letni dzień
przedemną, żółto żytne łan,
dzwoniących sierpów słyszeć szmer
i świerszczów szept i szum
i żeby w oczach mych
koszono kąkol w snopie zbóż.
Chcę widzieć, słyszeć w skwarnej dzień
czas kośby dobrych ziół i złych,
w słonecznym blasku złotych chmur,
na chleb, na przyszły rok.

Może już niedługo spełni się to zagrobowe życzenie Wyspiańskiego dla innych, dla narodu żyjącego już bez troski, bez niewoli, a w samowładności i swobodzie własnego państwa.

Niechże wspomni wówczas Polska, że Wyspiański był jednym z tych, co myśli i wzywania energją do tego się przyczynili. Że był najpierwszym z pierwszych. Że całą swą twórczością, całym życiem, jedno wciąż powtarzał narodowi: czyń to, co stwarza siłę, bo w sile przyszłość i wielkość twoja.

A wielkość tę czuł i kochał, gdyż sam był z rodu wielkich duchów Polski. I ma prawo, zaiste, by na grobie jego wyryto, jako napis oddający mu cześć, te wspańiałe słowa pierwszej strofy „Kazimierza Wielkiego“:

Wielkości, komu imię tve przydano,
ten tęgich sił odżywia w sobie moce.
I duszą trwa wielokroć powołaną,
świecącą w długie narodowe noce.
A choć jej świeży grób oplakiwano,
przemoże ona śmierć i trumien gład zdruzgoce
i pójdzie z martwych na narodu czele
w nieśmiertelności królować kościele.

O POLSKI STYL GRY.

(Z powodu przedstawienia „Fantazego“ w *Rozmaitościach* i „Papierowego kochanka“ w *Reducie*).

Czy styl taki istnieje?
W zasadzie i przeczuciu — tak. W praktyce jednak dopiero go tworzyć trzeba.

Tu nasuwa się jednak drugie pytanie: czy należy do niego dążyć, czy przyświeca on nam, jako ideał pewnymi nowymi a cennymi wartościami.

Odpowiem na to, że wogóle tworzenie swego stylu jest nie tylko potrzebą przyrodzoną, jako samoobrona indywidualności narodowej, ale jest wzmocnieniem i wzmocnieniem sił psychicznych narodu. Wszystko, co nas wyodrębnia i określa, czyni nas żywiołem ruchu i życia. A samowiedza tej odrębności, świadome jej rozwinięcie, daje nam własny charakter, poczucie godności i siły, dostatków naszych i braków, które naprawić należy. Nadewszystko zaś daje nam *własną miarę* rzeczy, wyzwala nas z chaosu wpływów i zupełnej względności pojęć.

To co się odnosi do stylu swego wogóle, ma — oczywiście w skromniejszych, ale i bardziej konkretnych rozmiarach — zastosowanie i do narodowego stylu gry scenicznej.

To nie chimera.

Widzimy go u Francuzów, u Niemców, u Włochów,
u Rosjan.

Istnieje zatem, a co istnieje nie jest i bez powodu.

Od kilkunastu lat sprawę tę w takiej lub innej formie poruszam i rozważam i stało się dla mnie dziś już niewątpliwą rzeczą, że w walce o styl polski, styl gry, leży odrodzenie polskiego teatru, który — nie kryjmy tej przykrej prawdy niepotrzebnie — znajduje się w okresie upadku i to postępującego upadku, właśnie dlatego, ponieważ nie uprawia własnej wielkiej sztuki dramatycznej i ponieważ jest oddawna polem najazdu, więcej, zalewu obcej twórczości teatralnej, różnorakiego pochodzenia.

W takich warunkach, pomnożonych jeszcze przez szereg ujemnych okoliczności, wynikających z naszego rozdzielenia narodowego i trudności gospodarczych, z jakimi porały się teatry polskie, tworzenie polskiego stylu teatralnego było marzeniem bardzo, bardzo lotnem i zwiewnem.

Ale wówczas broniła nas przed obczyzną zaostrzona nieszcześciem czujność narodowa.

Obecnie sama obrona nie starczy za program. Dziś trzeba budować. A szczęśliwsze położenie, w którym znaleźliśmy się, czyni nas — to nie paradoks — mniej odpornymi na cudzą myśl i cudzy styl.

Grozi nam nietylko w dziedzinie teatru, ale i całokształtu naszego życia narodowego, pewne wykoślenie w kierunku kosmopolitycznym przystosowania się do

typów silniejszych państwowo i psychicznie, które nas wzorami swojemi będą zapładniać.

Jeśli już Słowacki z dużą, acz gorzką słuszością zarzucał Polsce, że „pawiem narodów była i papugą“, wtenczas, kiedy jeszcze choćby nasz strój i obyczaj miały tak swoiste piętno — cóż dziś powiedzieć?

Dziś nawet na wieś, w tę opokę i ostoję naszego narodowego zwyczaju, wtargnęły i wsiąkły różne cudzoziemszczyzny. Chłop polski zszarzał. Sam rad zaciera swą rodzimą kolorowość, staje się mieszańcem duchowym.

Odbiegliśmy jednak zdaleko od właściwego tematu.

Chcieliśmy wskazać tylko, jak bardzo wiąże się z pozoru specjalna sprawa teatru z całością zagadnień narodowych i że troska o polski styl teatralny nie jest bynajmniej rzeczą błahą.

Otóż jak dojść do tego stylu?

Odbudować to, co w nim już dokonaliśmy i dobudować to, co jeszcze dokonać należy?

Nie mogę tu rozwijać tej kwestji we wszystkich jej fachowych szczegółach.

Muszę sprawę traktować ogólnie, w najszerszych zarysach

Chcąc stworzyć własny styl teatralny, oprócz go musimy o repertuar rdzennie polski. A rdzennie polski repertuar, to dzieła tych pisarzy scenicznych, którzy uosabiają w sobie najbardziej rasowe właściwości naszego ducha. Jest ich niewiele, ale są. Przedewszystkiem Słowacki, Wyspiański i Fredro. Może nawet na-

leżałoby ten porządek odwrócić, ale nie rozwłóczmy dyskusji. A potem Bliziński, Korzeniowski, Bałucki, nawet Przybylski i zdolniejszy od niego nieporównanie Ruszkowski, Anczyc, J. N. Kamiński i t. d. O współczesnych nie mówię w tej chwili, gdyż trzebaby przeprowadzać drobiazgowo uzasadnienia, którzy z nich mają cechy rasowe, a którzy są epigonami i naśladowcami obcego teatru nietylko z formy ale i z ducha.

Ze wspomnianych autorów musimy wybrać szereg dzieł kapitalnych i uczynić je podstawowym repertuarem teatru polskiego, t. zw. repertuarem żelaznym. Tem czym jest Racine, Corneille, Mollière, Beaumarchais i t. d. dla komedji francuskiej, czym dla Niemców Schiller, Goethe, Kleist, Hebbel i t. p. aż do inkorporowanego Szekspira, Ibsena i Strindberga.

Ale repertuar ten nietylko ma być żelazny, musi być także złoty, t. j. wzorowo wykonany. Wzorowo i pod względem opracowania reżyserskiego i pod względem obsady aktorskiej.

Taka teraz potrzeba teatru na wszystkich punktach Polski, że trudno o aktorów i ciężko zgromadzić zespół pierwszorzędny w każdym teatrze większym. Niechże jednak bodaj jeden teatr stołeczny taki zespół zbierze.

Niemcy np. radzili sobie i w ten sposób, że na pewne przedstawienia drogą porozumienia dyrektorów scen zjeżdżali się najwybitniejsi artyści i tak powstawało „najlepsze“! Kładę je w cudzysłowie, ponieważ dziś już takiej składkowej reprezentacji za najlepszą mimo najświetniejszych nazwisk poczytać nie możemy. Idzie jednak o to, iżby były to wedle możliwości najdzielniej-

sze zbliżenia się do ideału, osiągnięcia jak najwspanialszego rezultatu, któryby pozostał jako przykład i tradycja.

Tego wysiłku u nas niestety nie widzę. Teatr, który ma najwięcej danych do podjęcia tych zadań, teatr „Rozmaitości” — jak już niejednokrotnie wspominałem — uważa „klasyczny” repertuar za „wznowienia” i nie myśli tworzyć z nich tradycji i wzoru, a dba jedynie o zachowanie tradycyjnych względów w obsadzie ról. Kto jaką rolę grał już przed laty na tej lub innej scenie, ten „ma do niej pierwsze prawo”. Dlatego np. p. Śliwicki gra Fantazego, p. Laura Dunin Djanę, p. Staszkowski hr. Respekta i t. p.

Mimo to przedstawienie „Fantazego” było najlepszym, jakie od 2 lat widziałem na pierwszej scenie polskiej, ale mogło być wzorem, bo okoliczności tak złożyły się, że w obecnym zespole Rozmaitości są zdolne dać tej przepięknej rzeczy Słowackiego obsadę idealną, której wspomnienie pozostałoby niezatartem i przy której możnaby było wydobyć wszystkie arcy polskie piękności tego dzieła.

Do takiego wszakże zadania należy mieć reżysera-twórcę nierutynistę. I ten jest drugi szkopał, a pod względem znaczenia pierwszorzędny, przez który zmarnowało się sposobność wejścia na nową drogę, zaczęcia budowy polskiego stylu gry.

Przedstawienie „Fantazego” było niezrozumieniem tej sprawy, tak ważnej. Rutynizm obsady, rutynizm reżyserji, rutynizm gry, to wogóle antytezy ducha Słowackiego. Manekiny, ludzie sztuczni, nie mogą mówić poezji Słowackiego, bo kwiatom jej nadadzą pa-

pierowy wygląd. Słowackiego muszą grać ludzie żywi, bardzo indywidualni, szukający tego indywidualnego wyrazu i największej jego wyrazistości.

W wykonaniu Słowackiego jest jedna z dróg do polskiego stylu gry prowadząca, droga do splatania realizmu z fantazyjnością.

W poprzednich uwagach zaznaczyłem, że jedną z dróg wiodących do polskiego stylu gry jest realizm traktowany fantazyjnie.

Więcej, to droga główna, to oś stylu polskiego.

Realizm jest cechą dominującą naszego piśmiennictwa polskiego. Jest w Kochanowskim i Keyu, w Szarzyńskim i Wacławie Potockim, w Krasickim i Trembeckim, Mickiewiczu i Rzewuskim, we Fredrze i Kraśńskim i Słowackim. Tak, tak. Spekulatywny Kraśński i fantastyczny Słowacki są w dużej mierze realistami. Jednego filozofja a drugiego baśń poetycka nasiąknięte są jak gąbka krwią rzeczywistości. Ale nie tylko to. — Słowacki ma świetne odczucie metody realistycznego rysunku i pisania. Jakżeby inaczej wyjść mógł z pod jego pióra taki „Mazepa“ lub „Złota czaszka“. A jak cudownie i przedziwnie ożeniony jest realizm z fantazją u tego arcyromantycznego poety w „Fantazym“.

I po romantyzmie, w epoce następnej — także na czele narodu idący pisarze celują realizmem — czy to Prus, czy Sienkiewicz, czy Orzeszkowa.

Wreszcie Wyspiański — jedna z najgenialniejszych i najbujniejszych wyobraźni w literaturze światowej —

czyż nie zdumiewa nas realizmem widzenia i ukazywania Polski sobie współczesnej.

Ale to odczucie rzeczywistości, zrośnięcie się z nią, nie jest u naszych pisarzy celem samym w sobie.

To nie kontemplacja rzeczywistości i korzenie się przed faktem jak np. w piśmiennictwie rosyjskim, gdzie nastąpiło bardzo ciekawe przeniknięcie niewoli politycznej we wszelkie funkcje duchowe i umysłowe i nadało całemu stosunkowi człowieka do życia i rzeczywistości piętno swoiste.

Gdy w Rosji naturalizm nie był nowinką, przyniesioną z zachodu, ale ostateczną formą rozwojową panującego wszechwładnie ultrarealizmu — to w Polsce był ledwie strumieniem i ściśle biorąc nie przyjął się, odrzucony przez widoczną niechęć naszej duszy do poddania się takiemu sposobowi patrzenia na świat.

Nasz realizm żądał zawsze jakiejś przymieszki ideału, nawet mistycyzmu, a bezwzględnie fantazji i poetyczności — surowa i rzekomo nieubłagana prawda życia nigdy nie była nam religią za czasów naszej wolności, a cóż mówić o okresie niewoli, gdzie warunkiem przetrwania jej i złamania musiał być ustawiczny protest przeciw temu co nas otaczało.

Duch teatru wywodzi się z ducha narodu. Upodobania masy, t. j. publiczności nie są nigdzie wyrocznią tak bezpośrednią i tak wpływową jak właśnie w teatrze. I dlatego też przejście przez scenę dla obcego duchem i rasą autora jest najtrudniejsze. Klasycznym tego przykładem może być odpór, jaki daje scena francuska Szekspirowi czy Ibsenowi tym samym autorom,

którym pokrewieństwo rasowe zdobyło zupełnie scenę niemiecką.

U nas sytuacja jest trochę bardziej skomplikowana. Myśmy własnej twórczości teatralnej z przeróżnych powodów mieli za mało i stąd siłą konieczności rozpanoszyła się obca twórczość u nas, a teatr stał się narzędziem działania obcych prądów. Jednakże pozostał aktor duchowo z nami jednaki i on obce te dzieła przepuszczał przez pryzmę narodowych upodobań. Ten aktor i ta garść polskich autorów ocalili nasz teatr przed niewolą cudzego ducha.

Nie oddawajmy się mu teraz. Rozdmuchajmy iskierki rodzime w nasz własny ogień.

Niebezpieczeństwo, grożące idei polskiego stylu gry dostrzegam w mimowiednych — zdaje się — dążeniach artystycznych Reduty.

Zarzut powyższy formuję przy całym uznaniu dla pracy i zapału kierowników tego teatru. Powiem otwarcie: Limanowski to jeden z kilku dziś w Polsce literatów teatromanów, przejętych szczerze swą rolą i pełnych najlepszych reformatorskich chęci; — a Osterwa to jedyny reżyser naprawdę odczuwający swą odpowiedzialność, serjo traktujący swą pracę i starający się jak najgłębiej wniknąć w treść, w ducha teatralnej roboty.

I nie neguję możliwości przemian, jakim będzie dla dobra teatru polskiego ulegać kierownictwo Reduty.

Jednakże przy obecnym stanie rzeczy i po obecnym wynikach sądząc — mimo powodzenia, jakie ma ten teatr, i mimo niewątpliwie donioślejszej rzeczy, t. j. mimo niezwykłego poziomu staranności, jaką osiąga tu gra

artystów — jestem zasadniczo przeciwny — jeszcze raz podkreślam — nie duchowi pracy, ale duchowi artystycznemu tego teatru.

Teatr ten pozostaje pod przemożną sugestją naturalizmu pochodzenia rosyjskiego.

Widziałem to piętno i w „Ponad śnieg“ i w „Małym domku“, widzę je obecnie i w „Papierowym kochanku“.

W tym ostatnim najjaskrawiej ono występuje. Bo jeśli „Ponad śnieg“ ma pewne naloty rosyjskości w nastroju, jeśli „Mały domek“ jest istotnie sztuką z epoki naturalistycznej, to „Papierowy kochanek“ nic z naturalizmem wspólnego niema — i przy całej hyperbarności pomysłu i braku istotnej poezji, jest dowcipny, pełen pogody i humoru, choć bardzo wąły w treści.

W wykonaniu tę wąłość treści i banalność przewodniego pomysłu należy pokryć za wszelką cenę.

Tymczasem Reduta właśnie tę nikłość najaw wydobyla. Stało się to zaś skutkiem stosowania — mimo odmiennych pozorów — metod rosyjskiego naturalizmu.

Zamiast z rzeczy zrobić żywą, w tempie i werwie pracą naprzód groteskę, rozwleczone pauzami sztukę tę w jakąś nicomal farsową tragedję dusz i myśli, a do każdego błahego dowcipu przygotowywano publiczność jak do wystrzału największego kalibru armaty, wprowadzonej do pokoju dla zabijania much.

Wizja zaś i nastrój prologu zupełnie robiły wrażenie jakiegoś Gorkijowskiego „Na dnie“.

Otóż w czym mieści się naturalizm rosyjski Reduty?

Nie w samej metodzie pracy z aktorami i uświadamianiu im drobiazgowem roli.

Nawet nie w „przeżywaniu“ ról na próbach, gdyż można stąd niekoniecznie w naturalistyczną modłę popaść. Wolałbym wszakże przemyślanie środków, aniżeli przeżywanie stanów.

Naturalizm głównie objawia się tu: w wizji scenicznej, w tempie gry i w wierze upartej, że pracą z najsłabszego aktora wydobędzie się artyzm wartościowy.

Wizja reductowców lgnie do rzeczy ponurych, szarych, o nastroju przygnębiającym, lub conajmniej ujemnym. Np. w „Małym domku“ świat prowincji był jeszcze okropniej nudny i beznadziejny niż bodaj sam autor go myślał. Wszyscy ci ludzie byli odrażający, lub o zatartej poezji — a zgaszeni przytem w wyrazie.

Dalej wizja ta ma par excellence naturalistyczne dążenie nieoddzielania się żadnym pozorem fikcji od wi-
dza. Teatr usiłuje tu gwałtem wejść w krzesła, sięść familjarnie na kolanach publiczności, by zatrzeć różnicę między sobą a życiem. Istotnie ponad realizm.

Tempo także szuka pokrewieństwa, ba, ścisłej analogii z życiem. Nieraz fałszywie — a zupełnie rozbieżnie ze światem sztuki słowa, gdzie właśnie używamy skrótów, wyboru, by usunąć wszystko obojętne. Pocóż więc to obojętne zpowrotem wcielać, poco wydłużać każdy oddech mówiącego.

A wreszcie może być rzeczą b. pedagogiczną wyćwiczyc z najsłabszych aktorów pewną dozę artyzmu, ale na tem nie można budować teatru, który żyje i będzie

żyć głównie indywidualnością artysty, jego własną, niewymęczoną i wyuczoną twórczością i wyrazistością.

To też jaskrawo się uwydatnia ta różnica, gdy w grono słabszych reductowców wejdzie np. taka indywidualność jak Zelwerowicz, albo i sam Osterwa. Mimo wszystkie wysiłki reżysera odskok jest ogromny i powiedzmy bez ogródek, gdyby nie ich obecność sztuki wystawione w Reducie zyskałyby tylko sukces estymy.

Czas nam wrócić do wywodów zasadniczych. W skróceniu tylko mogę je zakończyć.

Nie uważam, by praca Reduty chociaż cenna, i na aktorstwo nasze, oby ożywczo działająca, wiodła i wieść mogła do polskiego stylu gry.

Nie uwzględnia ona bowiem ani momentu fantazyjności w realizmie, ani znaczenia indywidualności w zespole — co już polskie, arcy-polskie — ani wyrazistości, w której się Polak lubuje, ani wreszcie żywości, tak bardzo uzasadnionej sangwinizmem naszego temperamentu.

UPADEK TEATRU WARSZAWSKIEGO.

I.

UPADEK teatru!

Byłoby przesadą mówić o sprawie tej tragicznie, lecz nie można jej lekceważyć, bo nie jest rzeczą błahą.

Zwłaszcza kiedy wchodzimy w nową epokę rozwoju społecznego, kiedy do współzycia cywilizacyjnego i kulturalnego stają na równych prawach *miljony* jednostek, dotąd na uboczu trzymany, kiedy fale demokracji przelewają się wszecz i wzdłuż przez cały łąd starego ustroju — teatr, sztuka (obok kina) najbardziej popularna, zyskuje jeszcze na znaczeniu. Przecież to pierwszorzędnie propagandystyczny organ naszego mechanizmu społecznego! Ileż teatr wszędzie położył zasług dla upowszechnienia wielkich idej zarówno starych jak i nowych. Jak sprawnie nieraz pełnił zadanie arteryj, przez które krążyła myśl społeczna, obiegały zagadnienia etyczne, wszczepiały się w duszę zbiorową poczucia i potrzeby estetyczne.

A dziś?

Dziś każdy utwór Szekspira, Słowackiego, Krasińskiego, Wyspiańskiego, jednym słowem któregoś z wielkich naszych czy obcych pisarzy z sukcesem w teatrze zagrany to nietylko ocalona, ale w nowe życie, w nowych ludzi przelana częśćka geniusza ludzkości. To jed-

na dawka więcej tych wartości, które najskuteczniej mogą wzmocnić i przygotować do odporu duszę dzisiejszą przeciw wynaturzeniom myśli rozmaitych Młodobzdurzeńców.

Ale czy rzeczywiście to, na co patrzymy w Warszawie (a może i w Polsce całej) jest upadkiem teatru a nie upadkiem tylko teatrów.

Jest jednym i drugim, chociaż są to rzeczy niekoniecznie współmierne.

Mówić będę bowiem nietylko o skazach i rysach, które oznaczają poważne zachwiania się w poszczególnych teatrach warszawskich, ale i o teatrze jako takim, t. j. o duszy teatru, jeśli tego paseistycznego wyrażenia użyć jeszcze wolno.

Co jest miernikiem upadku teatru, a powiedziawszy ściślej, co wskazuje, że teatr znajduje się na pochyłości wiodącej do upadku.

Przedewszystkiem niespełnianie przez teatr jego wyższej funkcji społecznej. Niespełnianie lub chociażby zaniedbywanie.

Ujawnia się to bardzo naocznie w poziomie repertuaru.

Teatr, który rezygnuje z poważnego repertuaru, staje w rzędzie instytucyj rozrywkowych.

Jego wychowawcza, jego kulturalna rola schodzi prawie do zera.

Na tej pochyłości mniej lub więcej nieznacznie znajdują się teatry warszawskie, prawie wszystkie.

Dziwaczne skoki naszych scen nie dziwią już nikogo.

„Willa nad morzem“ staje się miejscem bezceremonialnej gościny bulwarowej „Kiki“, na „Rosmersholm“ niemal kuligiem zajeżdża „Wesele Fonsia“, „Miss Hobbs“ podnosi „Białą rękawiczkę“ Żeromskiego. Szczytem jednakże wszystkiego są melange różnaitościowe, gdzie „Anioł opiekuńczy“ kasy urządza bez skrupułu przekładanie „Lilli Wenedy“ z „Powrotem wiosny“, „Południocy“ z „Panną Maliczewską“ i pozwala na triumfalne harce bezmózgich „Trybunów“.

A „Reduta“ z pracowitością galernika a zapalem starej panny niańczy przeważnie rachityczne noworodki rodzimej dramatyki.

Ależ sztuki wielkiego repertuaru, dzieła poważniejszej myśli, utwory subtelniejsze padają.

Wiem, że taką odpowiedź usłyszę od apologetów obecnego stanu rzeczy.

O to właśnie idzie. Padają, bo nie umie się ich podtrzymać.

Ta osłabiona zdolność lub wręcz niezdolność dźwignięcia wielkiego repertuaru jest najistotniejszym mierznikiem upadku teatru.

Dla częściowej rehabilitacji teatru warszawskiego powiedzieć trzeba, że jeszcze Teatr Polski od czasu do czasu staje na wysokości zadania i że bądź co bądź ma za sobą takie triumfy niewątpliwe, jak sukces zapewniony „Nieboskiej Komedji“ i przez pół wygrane batalje „Korjolana“, „Wiele hałasu o nic“, „Mieszczanina szlachcicem“, piękne przedstawienie „Rosmersholmu“, także „Ruy Bla-

sa" i przegraną wprawdzie, ale wspaniale stoczoną bitwę o „Miłosierdzie" Rostworowskiego.

Natomiast „Rozmaitości" na przestrzeni dwu lat swego miejskiego żywota świecą jedną naprawdę wygraną, którą lepiej, żeby były przegrały, — „Marją Leszczyńską"!

Reszta: czego się tknęły, Bliziński czy Fredro, Słowacki czy Staff czy Ibsen, padali zabici już w zarodku reżyserskiej koncepcji, obsady i wystawy.

Ostatnio patrzyłem na taką generalną przegraną „Cezara i Kleopatry". Przegraną tem gorszą, że ciesząc się pewnem powodzeniem.

Bo cóż przykrzejszego być może, jeśli publiczność bawi się mordowaniem dzieła.

Czy winić tu reżysera?

Zapewne jego błędem zasadniczym było przeniesienie pewnego typu gry z obczyzny na nasz grunt z zadziwianiem u człowieka teatralnego zlekceważeniem zasady, że każda publiczność ma swoje odczucie teatru i że nawet doskonały wzór obcy, bezpośrednio doskonały (co w danym wypadku jest kwestją jeszcze dość sporną), nie może być przeszczepiony *żywcem* z kraju do kraju.

Pełna humoru rubaszność i krzykliwość niemiecka nie razi w Berlinie, a razi w Warszawie.

To jednakże sprawa drugorzędna. Ważniejsze, że nie-tyle „Rozmaitości" potknęły się na Ordyńskim, ile Ordyński potknął się na „Rozmaitościach".

Ordyński — mimo wszystko trafnie zmierzał do groteski, (nieco tylko za jaskrawej, jak na wczesność tego

utworu Shawa) a w wykonaniu artystów „Rozmaitości“ groteska przemieniła się w farsę, a farsa w niektórych momentach posunęła się aż do operetkowego w „Nowościach“ ujęcia „Pięknej Heleny“. Chyba dość powiedziane.

Sprawa „Cezara i Kleopatry“ jest bardzo typową.

Nie można takiej sztuce podolać (cóż mówić o Szekspirze czy Słowackim) gdy się ma za sobą tradycje „Trybunów“, tak jak z orkiestrą kąpielową, grającą walce Wrońskiego lub potpourri z „Żydówki“ i „Trawiaty“ nie można ważyć się na wystawienie Wagnera.

Sztuka wymaga ćwiczenia, wymaga wychowania artystycznego, kultury, atmosfery i przygotowania wszechstronnego.

Tymczasem o wszystkich tych rzeczach zapominaliśmy w Warszawie często, zapominamy i dziś.

Krzywa upadku, na której znajdują się teatry warszawskie, jest wypadkową całego szeregu przyczyn, które na „Rozmaitości“ najsilniej działały i tam ujawnia się najwyraźniej. Ale przyczyny te nie są wyłącznie ześrodkowane w tym teatrze. Tkwią one w klimacie teatralnym naszej stolicy, a częściowo w ogólnym klimacie teatralnym kraju, w rozprzężeniu i chaosie pojęć artystycznych wśród cechu (nie tylko ale przede wszystkim) aktorskiego, rozprzężeniu, które szczególnie razi przy ujawniającej się coraz bardziej zdolności organizacyjno-ekonomicznej tego cechu.

Nie będę bawić się w długie wyjaśnienia i rozważania, postawię poprostu kilka pytań... bez odpowiedzi:

Jak np. wytłumaczyć w okresie stawiania tak wysoko przez związki aktorskie roli aktora w Teatrze i roli reżysera fakt, że jeden z najświetniejszych artystów polskich, a bezwarunkowo *jedyny dziś* na wielką skalę, znakomity *reżyser polski* Ludwik Solski od trzech lat nie był nawet przelotnie gościem, którejkolwiek ze scen warszawskich. Solski, który dla teatru tyle położył zasług. Solski, który na scenie lwowskiej i krakowskiej jako dyrektor, reżyser i artysta był zwycięskim pionierem wielkiego repertuaru, Solski, który tu, na scenie warszawskiej, w najgorszych warunkach, przy pomocy słabiutkiego zespołu wystawił w przeciągu niespełna jednego roku: „Sułkowskiego“, „Kaligulę“, „Wieczór trzech króli“, „Dożywocie“, „Skąpca“ i mistrzowsko, niezapomniane „Judasza“ Rostworowskiego nie licząc pomniejszych utworów repertuaru szlacheckiego.

Jak wytłumaczyć fakt, że drugi artysta znakomity Kazimierz Kamiński od roku jest poza teatrem.

Dlaczego w stolicy Polski występuje jako założyciel nowych teatrów p. Ludwik Heller i nie kto inny, a p. Ryszard Ordyński idzie z nim w przymierzu?

Czem wytłumaczyć, że gmachy teatralne niedostępne imprezom artystycznym otwierają ramiona naościęz na wieść o operetce, ba, gotowe są służyć za filję półoperetkowej farsie.

Jak szukać protekcji w prasie dla sztuki, jeśli w prasie tej może się pojawić zredagowana przez jednego z kry-

tyków i autorów dramatycznych notatka mniej więcej takiej treści:

„Dziś w trzech teatrach warszawskich premjera: w Polskim, w Rozmaitościach i Nowościach. W ostatnim „Sybilla“. Nie należy wątpić, że każdy warszawianin pośpieszy tam, gdzie go przyciąga potężny magnes genialnego talentu Messalki“.

Za ścisłość formy nie ręczę, za ścisłość treści tak.

I czy taką atmosferę można uważać za sprzyjającą teatrowi naprawdę?

A jeśli do tego dołączymy tak cenne wynurzenia skądinąd płynące jak np., że sztuki Kasprowicza można czytać tylko na wsi, wówczas gdy proboszcz zapomni przyjechać na partję winta.

Lub np. będziemy świadkami jak wychwala się górnolotnie „Pocałunek wojny“ p. Kiedrzyńskiego, a po-grzebaczem, pożyczonym z rupieciarni krytycznej pani Dulskiej, bije się po głowie Rostworowskiego.

Albo dowiemy się, że Wyspiański pisał łamigłówek, na które szkoda czasu.

Lub wreszcie wyczytamy zachwyty dla „Trybunów“ Kozłowskiego a kpiny z „Południcy“ Staffa... albo lekceważące notatki o wystawieniu „Nieboskiej Komedji“...

Wówczas przestaniemy się dziwić, że aktor warszawski, aktor oddawna uprzedzony do wielkiego repertuaru, poufnie nazywający go „piłą“, nie ma skąd czerpać ochoty a coś dopiero wiary w możliwość sukcesu wielkiego dzieła.

Są jeszcze i inne przyczyny wewnętrzno-teatralne tego stanu rzeczy i do nich z kolei przejść mi wypada.

II.

„Rozmaitości“, zwane szumnie pierwszą sceną polską, były nią istotnie tylko pod względem doboru sił aktor-
skich. O to jedno dbało kierownictwo „rządowych tea-
trów“, bo nie o repertuar i o wielką sztukę. Ale jeszcze
kiedy niekiedy dla tych wielkich aktorów grano wielkie
dzieła. Zamiaru jednak, dążności, systemu w tem nie by-
ło. To też już przed wojną chorzały teatry rządowe
a z niemi i „pierwsza scena“ polska na szereg ciężkich nie-
domagań.

Pierwszem i bodaj najważniejszym było oddzielenie
rządowych teatrów chińskim murem rzekomej tradycji
i jeszcze bardziej rzekomego dostojeństwa od zagadnień
i prądów, które nurtowały życie teatru gdzieindziej, na-
wet w tej tak osławionej „Galicji“. Teatry warszawskie
nie przeszły szkoły naturalizmu, nie przyswoiły sobie je-
go zdobyczy, cóż dopiero mówić o kierunkach później-
szych, z których ledwie nieskoordynowane echa zabłą-
kały się tu i tam — przeważnie bez składu i ładu.

Z tem w związku postawić należy fakt obchodzenia
się tych teatrów przez szereg lat bez twórczych w wiel-
kim stylu reżyserów.

Czy miały rządowe teatry warszawskie takiego Pa-
wlikowskiego, który i Meiningenczyków przetrawił po-
rządnie i Antoine'a i Brahma i Stanisławskiego i Rein-
hardta i do ostatnich czasów interesował się żywo tem, co
w teorji teatru i praktyce działo się zagranicą.

Solskiego zaś pobyt w „Rozmaitościach“ był efeme-

rydą, a gdy wojenne wypadki przerwały ją, nikt nie postarał się później o ponowne zyskanie tego znakomitego artysty i kierownika dla „pierwszej sceny“.

Rządziły tedy, uparta rutyna i łatwy szablon pod protekcją wielkich zmarłych nazwisk. Żółkowski!!! Królikowski! Rychter! Panczykowski! Zaklinano niemi wszelkie nowatorstwa. Wysiłki, nie bardzo zresztą wysiłające się kilku ludzi bardziej nowoczesnych albo literackich, tonęły w zjednoczonym oporze oficjalistów sztuki, broniących swojego stanowiska „etatowego“, swoich emerytur i swoich emplois.

Przymierze gwiazd z falangą nieużytków, haracz kompromisu opłacany przez „młode“ talenty za zaszczyt wejścia w poczet artystów „pierwszej sceny“, danina składana rutynie i upodobaniom publiczności na rzecz powodzenia, gra szukająca łatwego poklasku, reżyserja unikająca trudu i łamania się z przeciwnościami, czyż to wszystko nie są główne grzechy teatralne?

A ideałem reżysera — reżyser komiwojażer, podpa-trujący w Berlinie czy w Wiedniu, w Paryżu czy Moskwie jakiego kawału użył w tej lub tamtej roli ten lub tamten aktor.

Jedynem zachodnio-europejskiem znamieniem tego teatru była średnio-lekka sztuka francuska grana w nim namiętnie i nałogowo.

Wojna skryształizowała — jeśli tak powiedzieć można — upadek „Rozmaitości“. Opuszczony przez władze teatr objęło zrzeczenie. Skwitowało prawie zupełnie — co prawda po kilku próbach nieudanych — z wielkiego

repertuaru. Na usprawiedliwienie przytoczyć trzeba, że pozbawione wszelkiej pomocy zrzeszenie musiało liczyć się przede wszystkim z kasą. Jednakże mimoto pro honore domus nie zaniedbywało bodaj od czasu do czasu Fre-dry, Blizińskiego, nawet Wyspiańskiego i Szekspira. I tu właśnie, na tych przedstawieniach można było doskonale obserwować wszystkie dawniej odziedziczone i nabyte grzechy „Rozmaitości“, które stały się ich drugą naturą.

Więc — proszę darować, że jeszcze raz wymieniam na pierwszym miejscu rutynę reżyserską, polegającą na największem kreśleniu „nudnych“ kwestji w „egzemplarzu“ i na rozkładzie drzwi, któremi wejść lub wyjść ma każda z osób działających, a wreszcie na ułożeniu sytuacji możliwie na froncie sceny i w pobliżu budki suflerskiej, by djałog jako tako się toczył i aktor za często się nie „sypał“.

Następnie nieporozumienia zasadnicze.

„Rozmaitości“ ogłaszały: Wznowienie!

Słowo to ma dwojakie znaczenie w praktyce teatralnej. Raz wznawia się sztukę, gdy trzeba zapchać dziurę w repertuarze, spowodowaną jakimkolwiek nieprzewidzianym wypadkiem. Takie wznowienie jest zwyczajną łataniną na pędcę.

Wznowienie w drugim, istotnem znaczeniu, jest ponownem przestudjowaniem i opracowaniem dzieła. Z takim wznowieniem łączy się konieczność nowej inscenizacji i obsady.

Otóż specjalnością „Rozmaitości“ jest mieszanie obu tych pojęć.

Jest to infekcja płynąca snąc ze zbyt bliskiego sąsiedztwa opery. Wznowienie to występ nowego tenora,

czy nowej sopranistki. System gwiazd. Pojęcie zespołu, podwalinowe pojęcie teatru nowoczesnego nie istnieje. Rządzi przywilej dawnej obsady i emploi.

Arcydzieło powołaliśmy znowu do życia, bo główną rolę kreuje Amelja - Szylinżanka, lub Otello - Węgrzyn. Przytem, odnowiliśmy trochę dekoracje. (Najczęściej właściwie i dekoracji nie odnowiono, tylko reżyser „pietysta“ zebrał do kupy wszystkie najładniejsze dekoracje np. ogrodowe, nie bacząc nawet, że przedstawiają różne pory roku). Czego chcecie więcej? Ależ Zbigniew jest źle obsadzony, Mazepa nie ten, a Jago! przecież to nie dla tego aktora rola! — Jakto?! Nie dla niego rola?! Grał ją z wielkiem powodzeniem (czy to tylko prawda?) ostatnim razem, kiedy grano tę sztukę z niezapomnianym Leszczyńskim. Panie, jakież to było przedstawienie! — Być może, ale to było przecież przed dwudziestu laty. — Cóż z tego? Lepszego amanta, lepszego czarnego charakteru nie posiadamy. — Koniec rozmowy. Zatem wznowieniem jest to, co *było*, lat temu dwadzieścia. Wznowieniem oczywiście! Bo aktor sobie przypominał, jakim był chwałatem dawniej. Odżył. Ale sztuka?

I dlatego też przedstawienia „Mazepy“ lub „Otella“, które miałem sposobność widzieć „wznowione“ w „Rozmaitościach“ należały do najsłabszych przedstawień tych arcydzieł, jakich w ogóle byłem świadkiem.

Jednakże te zrzeszeniowe „Rozmaitości“ miały przynajmniej jedno w spadku po lepszych czasach. Pewien instynkt obsadowy, przy obsadzie nowych sztuk francuskich i polskich francuzujących — a nawet świadomą dążność poszukiwania sztuk, któreby mogły być popisem

aktorskim dla tego czy innego z wybitniejszych artystów. Stąd zdarzało się, i to dość często, zobaczyć wprawdzie bląhą sztukę, zagrana jednak *arte*.

Również i sztuki o podkładzie realistycznym, powiedziałbym rodzajowe o łatwych charakterach i łatwym ujęciu — „Rozmaitości“ grały lepiej niż inne teatry warszawskie.

Gdy miasto odjęło zrzeszeniu „pierwszą scenę“ zdawało się, że teatr ten wejdzie w okres powolnej, bo trudnej, ale systematycznej naprawy. Nadzieje te zawiodły w zupełności. Można to stwierdzić, gdyż dwa lata od tego czasu upłynęły. Trzeba zaś to stwierdzić, gdyż idzie tu o ważny w naszej kulturze posterunek.

Identycznie tych samych błędów, których dopuszczało się zrzeszenie, dopuszcza się i miasto, z tym przydatkiem, że jeszcze biurokracizm ożenił się z rutyną i złośliwe to małżeństwo wytępiło resztki instynktu teatralnego dawnych „Rozmaitości“.

Pozostało wszystko po staremu. System gwiazd. Przywilej dawnych obsad. Ten sam prawie rutynizm w reżyserji. Nawet początkowa staranność dekoracyjna osłabła znacznie. Zamiast usunięcia dawnych nieużytków powiększono ich zastęp nowemi.

Do minusów przybyło jeszcze nieprzygotowanie należyte sztuk. Przypadkowość repertuaru. Zupełny chaos w doborze sztuk, w obsadzie.

Jednem słowem brak myśli przewodniej i brak programu tak pod względem artystyczno-technicznym jak i pod względem wychowawczo-teatralnym.

Dla uzasadnienia powyższych słów:

Z chwilą kiedy „pierwsza scena“ przeszła pod zarząd miasta w pierwszych niemal dniach rozpoczynającej się od nowa naszej narodowej niepodległości, i kiedy miasto zazdrośnie odmówiło państwu objęcia dawnych teatrów rządowych — wzięło na swoje barki bardzo odpowiedzialne zadanie.

Postawienia tej sceny na poziomie najwyższym, zrobienia z niej wzoru teatrów polskich i przodownika w szerzeniu kultury teatralnej w Polsce.

Tak a nie inaczej musiało a względnie powinno było brzmieć idealne sformułowanie miejskiego programu.

Stąd wynikały praktyczne konsekwencje streszczające się przede wszystkim w uformowaniu t. zw. złotego czy żelaznego repertuaru sztuk wybitnych pisarzy naszych i zagranicznych.

To jest bowiem miarą, najbardziej niezawodną, czy teatr spełnia swe wyższe funkcje społeczne i artystyczne, czy nie.

Oczywiście repertuar taki nie powstaje sam z siebie, ani nawet z wybrania szeregu arcydzieł do grania. Nie idzie tu o to, że się wciela scenicznie Słowackiego ale *jak* się wciela. To *jak* jest treścią sprawy, ono rozstrzyga o zdolności teatru czy niezdolności, o umiejętności kierownictwa czy nieumiejętności.

Zapewne ex nihilo nihil.

Z przetasowania podartych kart nie otrzymamy nowej talii. Z aktorów, którzy nie dorosli do wysokości nowoczesnych wymagań, nie można naraz zaklęciem zwyczajnego ukazu stworzyć armii zdolnej wywalczyć zwycięstwo wielkiej sztuce. Prowadzenie tych samych

ludzi, do szturmowania na te same okopy, od których już raz wrócili z klęską, jest demoralizowaniem ostatecznym szeregow.

Jeszcze gorszą taktyką jest robienie eksperymentów, polegających na niczem nieuzasadnionej wierze, że młodziutki adept lub adeptka sztuki scenicznej potrafi dzięki swej młodości podołać zadaniu, na które tylko bardzo utalentowany lub bardzo wyrobiony artysta może się ważyć.

Obie wymienione praktyki stosowane były niestety prawie bezustannie w początkach miejskiego żywota „Rozmaitości”.

Więc albo się grało „Mazepę” w starej obsadzie, albo obsadzało w Fredrze młodziutkich aktorów czy aktorki (nieraz i niemłodziutkie) z błędami w wymowie, z zupełnym niewyrobieniem gestów i mimiki, albo wznawiało się „Fantazego” z pewnemi zmianami w drugich rolach, albo wreszcie niewiadomo poco kładło się na afisz „Cyganerję” tak nieprzygotowaną, że aktorzy plątali się (nawet Frenkiel) w trudnych językowo kwestjach Nowaczyńskiego a publiczność nie rozumiała o czem mowa i wreszcie zaczęła głośno rozmawiać, prawie nie zwracając uwagi na to co się dzieje na scenie. Sięgano do teatrzyku w „Pomarańczarni”, żeby powtarzać te same błędy. Wystawiono „Dziką kaczkę”, tak że przedstawienie wlokło się do dwunastej, a reżyser i główny odtwórca pozwalał sobie na własne wstręty do roli. Zagrano „Południcę” Staffa, bez dostatecznego opracowania skreśleń, z nieprawdopodobnie eksperymentalnemi dekoracjami i niesłychanie niedbałą reżyserją. Patrząc na to widowisko miało się wrażenie już nie teatralnie a prawie towa-

rzysko niemiłe. Oto zaproszono gościa, i to niebylejakiego w gościnę, poto, żeby mu złamać kilka żeber i następnie wyrzucić przez okno.

Z jednym tylko autorem — jak wspomniałem już — obeszły się Rozmaitości z pańską poprostu gościnnością: z p. Konczyńskim. To zamało. Nawet piękny melodram Rostanda „Orlątko“ wypadł na „pierwszej scenie polskiej“ znacznie słabiej i mniej starannie, niż w krakowskim teatrze, mającym trudniejsze warunki do przeciężenia.

Zapewne, że w ciągu tych dwu lat zdarzyło się dobre przedstawienie, że i ostatnio „Carewicz Aleksy“ wyszedł dość udatnie, ale nie zmienia to w niczem faktu, że do dziś „Rozmaitości“ nie posiadają wcale złotego repertuaru już nietylko polskich wielkości ale i zagranicznych. Co gorsza do tego stopnia — poza „Marją Leszczyńską“ — żadna sztuka nie zdobyła sukcesu trwalszego, że do niedawna jeszcze w ciężkich chwilach ratować się musiał teatr „Rozmaitości“ repertuarem zrzeszenia „Jastrzębiem“, „Szpiegiem“ (naprawdę znakomicie granemi) lub nawet „Aniołem opiekuńczym“.

Dla wielkiej sztuki nie dokonano niczego, lub prawie niczego. Może jednak dokonano czegoś dla wielkich aktorów. Może dobrano parę sztuk takich, które dały pole popisu artystom przynajmniej, dały sposobność zabłyśnąć nowemu talentowi. To jest, czy zrobiono coś dla wewnętrzного życia teatru, dla skrzepienia jego głównych sił, usatysfakcjonowania jego pracowników.

I znowu zapytam tylko:

Jakąż to nową kreacją obdarzył nas Frenkiel poza

„Panem posłem“ Fiałkowskiego (sztuką niestety za słabą, by nawet wielki aktor mógł ją podtrzymać). Czy w „Pan-
nie Maliczewskiej“, którą wreszcie dla popisu zniechęco-
nej brakiem odpowiednich ról artystki dano i dano fał-
szywie, bo to nie rola dla Szylinzanki i też została przez
nią fałszywie pojęta. Jaką nową rolą, naprawdę i bez-
sprzecznie dla swego talentu właściwą zabłysnął tak uta-
lentowany artysta, jak Junosza Stępowski. Czy posunął
się naprzód Węgrzyn, którego talent doznał w dawnych
Rozmaitościach pewnego wykołajenia i który nie wrócił
na swoją drogę. I tak pytać moglibyśmy jeszcze długo
o szereg talentów. Żeby nie przedłużać, wspomnę jeszcze
o tak oryginalnej artystce, jak Gryficz Mielewska, która
przez półtora roku pobytu w „Rozmaitościach“, grała
jedną rolę i jedną rolę po p. Luedowej, lub o pani Za-
chorskiej, która poza dwiema sztukami p. Konczyńskiego
grała tylko w „Orlęciu“.

I w rezultacie niewiadomo, dla patrzącego postronnie,
w jakim kierunku idą „Rozmaitości, czy po linii spełnie-
nia konieczności aktualnych wobec rodzimej produkcji
w rodzaju „Trybunów“, czy po linii beznadziejnego ata-
kowania wysokich tonów wielkiego repertuaru, czy po
linii ambicji właściwych dla teatru „Praskiego“ jak np.
„wznawianie“ „Orlęcia“, czy po linii teatru, grającego
dla popisu aktorów, czy po linii kasy.

To ostatnie najmniej dopuszczalne, bo ambicją tea-
trów miejskich powinien być raczej największy deficyt
przy najwyższym, najstaranniej granym repertuarze, niż
najwyższy dochód przy najniklejszych wynikach arty-
stycznych.

Trzeba nareszcie, żeby miasto wyjaśniło samo sobie tę zagadkę i uświadomiło drogę, po której swoje teatry prowadzić powinno.

Tembardziej, że istnieje w Warszawie teatr prywatny, który pod tym względem, mimo większych trudności i konieczności liczenia się z deficytem wyprzedza teatry miejskie.

Ale i ten teatr, mówię tu o „Teatrze Polskim“ — swoją niejednokrotnie okazywaną starannością i nawet rozrzutnością dla artystycznych celów nie przekreśla bynajmniej mego twierdzenia o upadku teatrów i teatru w Warszawie.

Sprawie tej wypada mi poświęcić osobne miejsce.

III.

Jeden z bywalców teatralnych, człowiek złośliwy, prawie na każdej premierze z dziedziny wielkiego repertuaru, dawanej w Teatrze Polskim, szepcze do mnie z ulgą:

— Jak to dobrze, że to nie w „Rozmaitościach“.

Ale jest to, jak powiada Boy, szczęście negatywne, bo zupełnie zadowolonym mój rozmówca nie bywa. Przynajmniej rzadko.

Czem się to dzieje?

Zdawaćby się mogło, że teatr prywatny, nie spętany siecią wielogłowego, a bezgłowego najczęściej, biurokratyzmu, który kierownictwo teatrów miejskich stawia nieraz w sytuacji bez wyjścia, zatem teatr, rozporządzający zupełną swobodą ruchów, niemający zaś w każdym

razie przed sobą tych zapór aktorskiego przywileju, nałogu, rutyny i starzyny wszelakiej, tak rozpanoszonej w Rozmaitościach, jest w stanie i w obowiązku rozwinąć sprawność artystyczną do ostatecznych granic i wywalczyć łatwo sukces każdemu z szczytowych dzieł literatury naszej i powszechnej.

Do mylności pozorów i do rozdzwisku między tearją a praktyką jeszcze jeden niezliczony przyczynek.

Teatr Polski idzie też po linii wahań repertuarowych, Teatr Polski też nie operuje złotym repertuarem, Teatr Polski też ma swoje braki, acz inne niż Rozmaitości.

Żeby nie było nieporozumień, chcę podkreślić, że nie mam zamiaru atakować kierowników tak teatrów miejskich, jak Teatru Polskiego. Rozprawa na ten temat nie ma jeszcze przed sobą oczyszczonego pola, tak bowiem warunki pracy są anormalne, taka gęstwina szczegółów, któreby trzeba poddawać rozwadze, tyle okoliczności ubocznych, poza które może ukryć się ewentualnie atakowany, tyle wreszcie wątpliwości, co jest tytułarną, a co naprawdę faktyczną możliwością danego kierownika, że... mniejsza o to.

Ważniejsze — i do tego jedynie zmierzam — jest stwierdzenie faktów, niedość stwierdzonych, uświadomienie ich i wyjaśnienie układu stosunków, wśród których powstają.

Otóż wracając do rzeczy właściwej:

Co jest podstawą niedostatków Teatru Polskiego?

Przedewszystkiem konieczność kroczenia po drodze, na której dla każdego prywatnego przedsięwzięcia główną przewodniczką musi być zasada: *primum vivere*.

Teatrowi, który może tylko liczyć na siebie, bo zni-

kąd nie spadnie mu manna subwencji, nie podobna brać za złe, że po każdym wysiłku repertuarowym znajduje się pod znakiem „Powrotu“ do kasy.

Oczywiście. Ale niemniej to wahanie się linii repertuaru jest faktem, który znowu rodzi inne fakty.

Reżyser, czy artysta cierpi od tych wahaní. Przed chwilą zebrawszy laur za dzieło wielkiej poezji, zaraz w następnym momencie staje do obróbki zwykłej banalności teatralnej. To rozprasza aktora, rozprasza i reżysera: robi jednego i drugiego więcej zawodowcem niż artystą.

Stosowanie takiego — *sit venia verbo* — płodozmianu da się uzasadnić tylko od czasu do czasu, dla rozrywki artysty lub właściwiej dla nabycia większej naturalności w grze. Lecz jako metoda i to u dojrzałych, idących już ad astra sztuki aktorskiej artystów, jest rzeczą niepożądaną, bo nie pozwala im wydoskonalić, wysubtelnić swoich środków artystycznych. Dziś Beethoven, Chopin czy Brahms, a jutro taperowanie bostonów, one-stepów czy vampów. To rozstraja, a nie zestraja psychikę i indywidualność artysty. Tu wchodzimy jednak na grunt innych zagadnień, o których później.

Zasada *primum vivere* zmusiła kierownictwo Teatru Polskiego do sprzęgnięcia go z Teatrem Małym. Przy jednej wspólnej trupie kombinacja ta kasowo wypada dodatnio, kryje w sobie jednakże niebezpieczeństwa artystyczne. Niebezpieczeństwa te są dalszym ciągiem, więcej, skomplikowaniem poprzednio rozważanej kwestji. Różnorodność tworzywa literackiego, które musi brać je-

den i ten sam aktor na swój warsztat, jeszcze się powiększa. To po pierwsze. A po drugie — przybywa mieszanie jednej techniki grania z drugą.

Bo wszakże ten Teatr Mały to teatr kameralny i aktor grający w nim zupełnie inaczej obcuje z publicznością, niż w Teatrze Polskim. Samo natężenie głosu już jest inne, inne też wymogi od gestykulacji, coś dopiero od mimiki, a nawet charakteryzacji. Gestykulacja mniej szeroka, mimiką subtelniejsza i bardziej bogata, a charakteryzacja sprowadzona do minimum, bo każda ekstrawagancja razi niemiłosiernie. Już zalepianie peruki na czole jest widoczne — a np. taki kawał, na jaki pozwolił reżyser jednemu z artystów, grającemu w „Kiki“ starego obrzydliwca, to jest na wsadzenie sobie w usta ohydnie zrobionych i wystających zębów, kawał na miejsce w cyrku, od biedy znośny w dużym teatrze, staje się w Małym Teatrze nietylko nieartystycznym, ale wręcz nieznośnym.

Czyli aktor grający raz w Teatrze Małym, raz znowu w Teatrze Polskim winien niejako przedstawiać głos i całą swoją technikę aktorską, gdyż jeśli tego nie uczyni, — albo tu razi, albo tam niedomaga.

Kombinacja Teatru Polskiego z Teatrem Małym ma i tę niedogodność organizacyjną, że Teatr Mały nie może lilipuciami kroczkami nadążyć swemu trzykrotnie większemu towarzyszowi. Stąd obsady kuleją albo w jednym, albo w drugim teatrze. I jakżeż ma być inaczej, jeśli uwięziony w stu przedstawieniach „Polityk“ lub sześćdziesięciu „Cierpkiego owocu“ aktor nie może być obsadzony nieraz w roli poprostu o niego wołającej w Teatrze Polskim. Można bez przesady powie-

dzieć, że większa część braków w obsadach sztuk wielkiego repertuaru, granych w Teatrze Polskim z tego powodu wynika i przynosi poważny nieraz szwank w ich wykonaniu. Również i na Teatrze Małym odbija się nieraz ujemnie ta jedność trupy w dwóch ciałach teatralnych, bo kierownik, zamierzający wystawienie dzieła bardziej wartościowego w Teatrze Polskim, rezerwuje dla niego tego lub owego artystę i nie obsadza go w Teatrze Małym ku szkodzie znowu sztuki tam granej. Tak więc i tu i tam w rezultacie mimo pierwszorzędnych artystów, jakimi Teatr Polski rozporządza, nie otrzymujemy przedstawień pod względem całości zespołu zupełnie zadowalających i dlatego trudno mi poza „Kochankami” czy „Paryżanką” wymienić bodaj jedno przedstawienie, któreby było z jednego odlewu.

Tem mniej można mówić o zespole w pełniejszym, a teatralnie najważniejszym tego słowa znaczeniu.

Myślę tu o wytworzeniu zespołu aktorskiego w ogóle, zespołu w tem pojęciu jak np. meiningenŹcy, czy stara szkoła wiedeńska, czy Brahma teatr, czy Stanisławskiego, lub zespołu, którego u nas twórcą był Pawlikowski. Później w innym kierunku próbował tego częściowo i na scenie krakowskiej SolŹski. Idzie tu więc o zespół w rozumieniu grupy ludzi, złączonych odpowiednim doбором wewnętrznym, pewną jednością idei artystycznych, środków i celów. Sprawa to dla uzdrowienia naszego życia teatralnego najbardziej doniosła. I dopóki teatry nasze nie zmieniają się przynajmniej w Źtolicy (w mniejszych miastach z konieczności jeden teatr musi grać wszystko), w teatry-zespoły, Źwiadomo-

mie dążące do realizacji idei artystycznych swoich kierowników, dopóki teatry nie będą organizmami żyjącymi swoistą myślą artystyczną, a nie mózdzierzem generalnym do tłuczenia zarówno pieprzu jak i cukru, „dziewczyną do wszystkiego“, która właściwie niczego porządnie nie umie, dopóty nie skrytalizują się ani pojęcia krytyki i publiczności o prawdziwym teatrze, ani też aktor nie będzie miał wytycznej drogi przed sobą i będzie dalej błędził od niższej do wyższej gaży.

Ale do tego jeszcze daleko. Może bliżej tego renesansu sceny naszej jest Teatr Polski niż inne teatry w Polsce, zapewne mniej w nim ku temu zawał, niż np. w teatrach miejskich, ale przy najlepszej chociażby woli i ambicji swojej nie osiąga Teatr Polski tej koordynacji swoich sił wewnętrznych jakiejby się spodziewać można. Wszystkie już wymienione komplikacje organizacyjno-administracyjne sprawiają, że nie przejawia się dość silnie woła jednocząca w całość poszczególne wartości.

Gdy mowa o koordynacji artystycznych czynników, wspomnieć trzeba o tak ważnym elemencie jak dekoracja.

Może ktoś nieteatralny poczyta słowa moje za herzę, ale mimo to powiem, że świetne dekoracje Teatru Polskiego niezawsze są tak świetne, jak się to szerokiej publiczności może zdawać. Drabik, niewątpliwie wielki artysta, o pierwszorzędnej pomysłowości i poczuciu dekoratywnym, niezawsze bywa w zgodzie z duchem dzieła i nie zawsze jednolity dla niego styl znajdzie. Powiem to np. o „Nieboskiej Komedji“, w któ-

rej widziałem szereg pięknych dekoracji, ale ani jednej trafiającej, czy bodaj starającej się trafić w styl właściwy dzieła, w jego romantyzm i w jego, mimo wszystko, polskość. A czyż w „Wiele hałasu o nic“ nie wplątał się ni stąd ni zowąd empire do wcześniejszego stylu całości dzieła. A „Mirandolina“ w czemże swojemi bardzo malarsko barwnymi dekoracjami przypominała trattorię włoską z XVIII wieku. I tak zdarza się częściej. Dekoracja idzie swoją drogą i sama dla siebie zdobywa poklask.

Niemniej jednak Drabik jest Drabikiem, a posiada nie go poczyta każdy Teatrowi Polskiemu za stanowczy plus. Świetność zaś, a zawsze staranność dekoracji, za dzielne poranie się ambicji artystycznej z zasadą *primum vivere*. Niezależny od tej zasady jest niedostatek, o którym na końcu chcę wspomnieć. Niedostatek wspólny wszystkim teatrom w Polsce. Brak reżysera. Reżysera w większym stylu, któryby mógł podołać wielkim zadaniom repertuarowym, albo też w kameralnej sztuce nadać piętno doskonałości rzeczom odtwarzonym.

Takiego reżysera nie umiał sobie Teatr Polski wychowować, a z zewnątrz pozyskać się go nie dało. Próby w tym kierunku czyniono. Ostatnio z p. Bolesławskim. Reżyserowi temu dano pole jak największego popisu — to przyznać trzeba. I to, że p. Bolesławski opuścił scenę Teatru Polskiego nie jest winą tego teatru. Jednakże gdyby p. Bolesławski nie był nawet opuścił polskiej sceny, nie dokonałby na niej przewrotu pożądanego. P. Bolesławski bowiem — mimo pomyłki, ja-

ką popelniała przeważnie nasza prasa — nie był w ścisłym tego słowa znaczeniu reżyserem naprawdę twórczym i świadomym. P. Bolesławski był tylko bardzo zdolnym inscenizatorem. Te zdolności były jego prawdziwą siłą. Natomiast druga zaleta, a mianowicie praktyka teatralna, odbyta u Stanisławskiego, była w równym stopniu i jego słabością, bo pozostawiła w jego pamięci jeden wzór, który — mimo piętna Stanisławskiego — ani naturalizmem, ani rosyjskim być nie przestał. Lecz i nie to jeszcze skłania mnie do zarzutu, jaki postawiłem p. Bolesławskemu. Decydującą właściwością reżysera, pasującą go na twórczego i świadomego artystę, jest umiejętność, czy to intelektualnie nabyta czy też bardziej intuicyjnie dana, trafienia w istotną linię danego dzieła, dokładne zorientowanie się w jego właściwym charakterze, typie, stylu. Otóż w tej mierze poza „Miłosierdziem“ nie trafił p. Bolesławski ani razu w sedno. Każda ze sztuk przez niego wystawianych była bardzo starannie opracowana, ale ani „Mieszczanin szlachcicem“ nie był w stylu utrzymany, ani „Ruy Blas“. Nawet w „Miłosierdziu“ tylko kierowanie tłumami było bez zarzutu, aktorzy nie byli zgrani i informowani. Tem np. tłumacząc tylko, że tak inteligentny aktor jak B. Bończa, mógł tak banalnymi rekwizytami markować „mędrca“. Pod względem nietrafienia w ton klasycznym wprost przykładem byli „Romantyczni“. A jaskrawym dowodem braku poczucia typu sztuki było wystawienie bulwarowej i farsowej „Kiki“ w stylizowanych dekoracjach, w uproszczeniach, które można stosować tylko do sztuk, gdzie myśl, idea góruje nad bezpośrednimi wymogami realizmu. Wreszcie przykła-

dem nieorientowania się w linii, w idei sztuki było wystawienie „Powodzi“, której p. Bolesławski zwłaszcza przez pojęcie roli swojej, nadał charakter poważnie gorzkiego, pesymistycznego dzieła, zupełnie nieodpowiednio i fałszywie. Tu poza tem wystąpiły najaw rzeczy, których Teatr Polski i reżyser nie powinni tolerować. P. Bolesławski dokonał sam przekładu tak pełnego błędów językowych, że miejscami wypaczających myśl np.: „myśli nieobyczajne“ zamiast myśli nie- zwykłe i t. p. Reżyser, co nie zdaje sobie sprawy z tak oczywistej rzeczy jak nieznajomość języka polskiego, nie budzi zaufania czy wogóle potrafi zastosować kontrolę myśli, niezbędnie potrzebną temu, który ma publiczności podać, wyjaśnić nieraz, dzieło artystyczne.

Bez reżysera tedy, w wyższem tego pojęcia wymaganiu, jest Teatr Polski. Braki stąd wynikające można obserwować dość wyraźnie bodaj i na ostatniem przedstawieniu „Kupca Weneckiego“. Przedstawienie to jest w części sukcesem Teatru Polskiego. Znowu bowiem przychodzi nam podkreślić staranność i hojność wystawy. Ale niemniej widzimy, że reżyser nie mógł zdecydować się, jaki charakter nadać odtworzeniu dzieła. Czy jest to bajka kolorowa, czy tragedia żyda; czy co innego. Nie przeczę, że ujęcie „Kupca Weneckiego“ jest trudne, najtrudniejsze może z dzieł Szekspira, bo nie możemy się pogodzić z myślą, że ten genialny pisarz ulegał, tak samo jak i jego widzowie, antypatjom czy przesądom rasowym. A jednak z tem trzeba się pogodzić. Może Szekspir nie był antysemitą, ale niewątpliwie przedstawienie „Kupca Weneckiego“ by-

ło daniem satysfakcji antysemickim uczuciom jego widzów. Tego nic nie zmieni i dlatego jakkolwiek nie radzę grać „Kupca Weneckiego“ „antysemicko“, uważam za konieczne, by aktor odtwarzający tę rolę, pamiętał, że Szajlok musiał mieć w swym wyglądzie, ruchach, słowach coś, co uprawniało Antonia do zachowania się wobec Szajloka na Rialto tak, jak mu to Szajlok wyrzuca i dalej, co materialnie w naszych oczach uzasadnić może ten potworny, szatański pomysł zabezpieczenia długu funtem mięsa z pod serca. Materialnie t. j. wyglądem, grą, akcentem Szajloka. Wszystkie kontrasty muszą tu być wzięte do pomocy, więc Antonio musi być wymarzeniem szlachetności przyjacielskiej (czy był tem ponury p. Buszyński?), więc Jessyka musi być kwiatem, cudem, a Bassanio, Graciano i inni szlachcice weneccy, ludźmi, ujmującymi wdziękiem. Na przedstawieniu szwankował i Szajlok Jaracza za powierzchowny, lub za tragiczny, nieuzasadnienie ulegający tradycjom np. w graniu sceny rozpacz w sądzie. Tam Szajlok musi i powinien być do ostateczności wściekły, do oblędu prawie od wściekłości dochodzący, inaczej sympatja widza staje po stronie Szajloka, Graciano zaś zamienia się w niecznośnego drwinkarza i t. d. Toż to komedja, komedja i jeszcze raz komedja o silnych w napięciu scenach dramatycznych, ale nie tragicznych. Scena w sądzie powinna przypominać wrażeniem te sceny tak licznie spotykane w powieściach sensacyjnych, gdzie bohater w ostatniej chwili zostaje cudownie ocalony, a czarny charakter, nie budząc lży jednej litości, ginie marnie.

Błędów w ujęciu ról i w obsadzie było zresztą wię-

cej. To Leszczyński powinien być Bassaniem, nawet Antoniem, a Strachocki wystarczyłby w roli marokańskiego księcia. Dlaczego Bryliński nie był księciem Aragonji a Stanisławski, bardzo dobry artysta, lecz nie rozporządzający żywiołem komizmu? Ale nie piszę recenzji. Wspominam tylko o tem ubocznie dla wskazania, że brak reżysera, to brak wycucia linii dzieła, to w następstwie szereg błędów w obsadzie, a w rezultacie przegrana albo niepełny triumf dzieła.

Zdaje mi się, że dość naprowadziłem faktów na dowód, że znajdujemy się jeszcze wciąż w okresie upadku sceny. Nie chcę jednakże ograniczyć się do samego negatywizmu, z drugiej zaś strony należy jeszcze rozważyć, co świat aktorski od siebie wnosi w ten bilans braków, czy istnieją w nim poczucia i dążenia ku lepszemu i czy istnieją już jakieś ogniska pracy w nowym duchu. Aktorowi i „Reducie“ albo odwrotnie „Reducie i aktorowi“, oraz niektórym jeszcze zagadnieniom zasadniczym teatru trzeba mi teraz poświęcić uwagę.

„REDUTA“.

I.

SKROMNIE i dumnie zarazem nazwał p. Osterwa „swój“ teatrzyk w salach reutowych. Można go bowiem wywodzić i od nazwy tych sal i od niewątpliwego zamiaru artysty, który zapragnął uczynić ze scenki tej bastjon obronny, gdzieby z garstką wolontariuszów z pod znaku tej samej wiary mógł stawić czoło naporowi zgubnych dla teatru prądów.

Kto się jednak tylko broni, ten później czy prędzej przegrywa. Zaborczość, a piękniej powiedziawszy, zdobywczość — to konieczna właściwość każdego żywotnego organizmu. To też i „Reduty“ bez tego, choćby podświadomego, programu nie możemy sobie wyobrazić, jeśli stamtąd ma wyjść odrodzenie, a nie tylko polepszenie naszych stosunków teatralnych.

Starajmy się tedy znaleźć i ująć ten program.

„Reduta“ powstała jako teatr nowy, wolny od obowiązków względem przeszłości, a kierownictwo teatrów miejskich tworząc go, właśnie i szczególnie tę wolność miało na myśli. Zatem powołana być mogła „Reduta“ do dwóch zadań: jedno ciaśniejsze polegałoby na tem, żeby na tej scenie zgrupowała się i wyćwiczyła wedle nowoczesnych wymagań teatralnych nowa gwardja artystów,

któraby następnie poszła na zdobycie i odrodzenie „Rozmaitości”; drugie zadanie szersze i bardziej samodzielne, mianowicie stworzenie z „Reduty” t. zw. sceny eksperymentalnej, gdzie granoby utwory literackie, niemające oficjalnego wstępu do teatrów z tradycją, albo za ryzykowne dla teatrów obliczonych na zysk. Oczywiście i sposób gry dla tych utworów należałoby wówczas znaleźć inny, nowych reżyserów, nowych aktorów.

Żadnego z tych dwu teoretycznie możliwych programów w praktyce „Reduty” nie mogą odszukać ani w całej rozległości ani nawet w konsekwencji usiłowań.

Nie są to początki „Reduty”. Przeszło półtora roku upłynęło od jej pierwszych kroków. A zresztą właśnie w tych pierwszych krokach zamiary powinny były przejawić się najdobitniej, gdyż jeszcze nie sfalszowane ustępstwami na rzecz jakiegokolwiek oportunizmu.

Czemże „Reduta” zaczęła? Dziełem Żeromskiego. Nazwisko bardzo szanowne. Nie wchodzę jednak ani w sprawę pokłonu dla nazwiska, ani w ocenę samego dzieła. Idzie mi tylko o zaznaczenie, że jeśli w tem przedstawieniu był jaki eksperyment, to eksperyment teatralnie błędny wystawienia na scenie kameralnej dzieła o szerokim zakroju, prawie melodramatycznym, z pewnością zaś patetycznym, domagającego się zatem sceny wielkiej i silnego wyrażania silnych efektów, a nie przyciszania ich.

Dalszym eksperymentem było powołanie do gry artystów o zupełnie różnych, powiedziałbym, rozbieżnych temperamentach, jak np. żywiołowej dramatystki p. Siemaszkowej i komedjowo-lirycznej p. Gromnickiej oraz

innych o tonie strojonym na skalę konwersacyjno-salową.

Czyli przypadkowość decydowała w wyborze artystów tak jak zadecydowała w wyborze dzieła. Jediną rewelacją w sztuce była kapitalna kreacja p. Szymańskiego, nie mająca jednak nic wspólnego z eksperymentalnością, ani z jakimś nowym kierunkiem gry. Tę samą kreację możnaby sobie wyobrazić równie dobrze na tle „Rozmaitości“ jak i każdego innego teatru.

„W małym domku“ t. j. następna premjera „Reduty“ nosiła już cechy wyraźniejsze własnego artystycznego programu „Reduty“ i uzupełniała w tym względzie pewne przypuszczenia, które mogła nasunąć pierwsza premjera.

Cechy te streścić się dadzą następująco:

Jako ideał: posunięta do ostatecznych granic prostota i naturalność gry, przyczem miarą ideału jest ściszenie tonu, upodobnienie się do codziennej prawdy życiowej, pauzowanie częste gry.

Jako środek prowadzący do ideału: przeżywanie t. j. przejście się rolę, wżycie się w nią, tak od strony wewnętrznej, jak i zewnętrznych, życiowych szczegółów, jednym słowem urobienie ze siebie żywego człowieka, odpowiadającego możliwości danej sztuki.

W potęgę przeżywania wierzą kierownicy „Reduty“ do tego stopnia, że ich mniemaniem odpowiednia porcja przeżywania z najsłabszego aktora potrafi uczynić artystę, a przynajmniej dobrego odtwórcę danej roli.

Reasumując: szczytem, ku któremu dąży „Reduta“ jest podrabianie życia i odteatralnienie teatru.

Zanim przystąpię do zasadniczej dyskusji nad wspomnianymi powyżej zagadnieniami, trzeba mi rozpatrzyć jeszcze praktyczne wyniki tych teorii w „Reducie“.

Więc przedewszystkiem zupełna obojętność literacka. Nie widać momentów wyboru granych dzieł oprócz ogólnej wytycznej wyspecjalizowania się w twórczości wyłącznie rodzimej i możliwie współczesnej i oprócz skłonności do wyszukiwania dzieł opartych na realizmie, w dodatku dzieł wątplych lub zgoła słabych. O eksperymentalności literackiej nie można tu mówić i roli eksperymentalnego w tej mierze teatru „Reduta“ nie odgrywa.

Obok obojętności literackiej cechuje „Redutę“ i obojętność na punkcie wyboru aktorów. Możliwe, że kierownicy „Reduty“ nie lubią mieć do czynienia z wybitnymi indywidualnościami aktorskimi. I bodaj nie jest to insynuacją. To wynika logicznie z programu. Wybitna indywidualność sama przez się jest zaporą do metody przeżywania wspólnego i ugniatania szarej papki t. zw. rzeczywistości życiowej. Do udziału wybitniejszych artystów ucieka się „Reduta“ dość rzadko i zawsze prawie wyrastają oni nad poziom, nie zespala ją się dokładnie z resztą pracowników.

Niech uzupełni to jeszcze jeden fakt. Oto do dzisiaj, po upływie przeszło roku, nie wychowała „Reduta“ artysty, o którymby można powiedzieć: to wielka indywidualność, to artysta pokroju niezwykłego. Tacy artyści wprawdzie przeszli przez „Redutę“, ale byli talentami czy doskonałymi artystami przed nią i bez niej.

Wreszcie obojętność i to znowu w sprawie bardzo

dla teatru zasadniczej. „Reduta“ dotąd nie stworzyła swego zespołu. Zespołu stałego, o którym już poprzednio mówiłem i który jest duszą danego teatru. „Reduta“ tworzyła mniej lub więcej udatne zespoły dla poszczególnych sztuk, ale do stworzenia stałego zespołu nawet w jednej sztuce nie dążyła i to jest błąd tak jaskrawy, że dziwię się jak mógł ująć uwadze krytyki. Dwoistość i troistość obsad w „Reducie“ uchodzi w oczach jej kierowników i w oczach krytyki za szczególną zaletę. Czyż może być większa pomyłka.

Pomysł ten mógł przyjść tylko przypadkowo i na drodze złudnej koncesji. Mianowicie „taniego“ formowania zespołu „Reduty“ z wszystkich wolnych chwilowo od gry aktorów z teatrów miejskich. Pozornie mogło się to wydawać dla „Reduty“ nadzwyczajną korzyścią artystyczną z ogromnego liczbą grona artystów miejskich dobierać sobie najodpowiedniejszych. Tylko pozornie. W rzeczywistości bowiem wybitniejsi artyści stale byli potrzebni większym „zarobkującym poważniej“ teatrom miejskim i tylko niejako na gościnne występy zjawiali się w „Reducie“.

Na szczęście typ sztuk był tego rodzaju, a indywidualność artystów-gości nie tak przytłaczająca, że różność grających nie psuła linii sztuki. (Stanowczo jednak nie mogę tego twierdzić, bo wszystkich obsad nie oglądałem). Ale każdy głębiej traktujący teatr wie, że obsada to nadanie charakteru sztuce, i naodwrot określenie, odczytanie dokładne linii sztuki, to bezapelacyjna wskazówka dla obsady. Czyli zmieniając obsadę tak, że jedną indywidualność zastępuje się inną, zmieniamy niemal charakter sztuki, inaczej prowadzić musimy jej linię. Bo

nie tylko pojęcie jednej roli się zmienia, ale i wrażenie całości nabiera innego zabarwienia.

Naprzykład: jeśli na Romea weźmiemy amanta lirycznego o bardzo szlachetnym zakroju to i Julję trzeba mu dobrać odpowiednią i całej sztuce nadać charakter poetycznej legendy miłości. Gdy natomiast Romeo jest pojęty jako zmysłowy, żywiołowy kochanek, to i barwy całości przedstawienia muszą być do tego dostosowane i sztuka musi nosić piętno jaskrawej, żywej tragedji. I tak niemal w każdej sztuce, najpospolitszej z pozoru, możemy odnaleźć kilka możliwości artystycznego jej ujęcia, nie zawsze wprawdzie równouprawnionych, ale jako koncepcja artystyczna, nadających się do przeprowadzenia nieraz chwalebne, niekiedy oryginalne, czasem konieczne ze względu na taki, a nie inny skład trupy aktorskiej. „Reduta“ tych zapatrywań zdaje się nie dzielić w zupełności, a to skutkiem swego doktrynerskiego stanowiska o jednej prawdzie i jednej rzeczywistości, którą dać może i powinna — zdaniem kierowników „Reduty“ — scena.

Jest to rzeczywistość *par excellence* naturalistyczna, przeglądająca z poza maski przeżywania.

Przychodzimy po raz wtóry do tego słowa i tym razem należy mu się przyrzeć dokładnie, zbadać jego wnętrze, jaką właściwie prawdę i wskazówkę w sobie mieści.

Jeśli by sądzić po samych cechach zewnętrznych, a więc po takim opanowaniu roli, że sufler staje się niepotrzebny, i że artyści grający w „Reducie“ poczytują sobie za obowiązek przedyskutowanie dokładne każdej kwestji na próbach, przerobienie jej, odtworzenie możli-

wie dokładne całego człowieka, z którego fragmentarycznem pojawieniem się mają do czynienia w sztuce, że wreszcie artyści reductowi doprowadzają zgranie się wzajemne do stopnia doskonałego, pamiętając o tem, że trzeba słuchać na scenie, wytrzymać pauzę lub wpadać akuratnie w kwestję — to należy „Redutę“ i jej kierownika Osterwę jak najserdeczniej chwalić. Chwałę go też i mam dla niego pełne uznanie jeszcze za jedno — w stosunkach naszych teatralnych nieocenione — za zapal, z jakim pracuje i którego stara się udzielić swym towarzyszom, za wniesienie idealistycznego pierwiastka do pracy teatralnej i podkreślenie znaczenia artystycznych i etycznych ideałów w tej pracy. Jednakże to wszystko nie czyni mnie wcale zwolennikiem zasady przeżywania z wszystkimi jej konsekwencjami zasadniczymi i, mimo uznania dla zalet pracy reductowej, nie zamyka mi oczu na poważne braki i niekiedy bezcelowość tej pracy, naiwność, a nawet w pewnym względzie szkodliwość.

II.

Czy aktor powinien przeżywać swoją rolę na scenie?

Pytanie formułuję umyślnie tak, by podkreślić to słowo: powinien. To znaczy pewien mus duchowy, pewien postulat, który stawiamy sobie w poczuciu powinności, z najistotniejszego wnętrza naszego wypływającej.

Gdybyśmy rozpisali ankietę wśród najwybitniejszych artystów z prośbą o szczerą odpowiedź na to pytanie, otrzymalibyśmy tak mało właśnie szczerych odpowiedzi, że odrazu sprawa przeżywania, jako wrodzony popęd

i zasadniczy podkład aktorstwa, przedstawiłaby się nam bardzo wątpliwie. I równocześnie stałoby się dla nas jasne dlaczego dyskusja na ten temat od czasu Diderota po dziś jest dyskusją jałową. „Powinność“ przeżywania jest bowiem kwestią indywidualną. W praktyce sięga czasów bardzo dawnych. Już słynny aktor starożytnego teatru greckiego, Polos, był „przeżywaczem“ i to ostrym przeżywaczem. Wieść głosi, że w „Eletrze“ kazał sobie podać zamiast teatralnej urny z prochami, urnę zawierającą prochy prawdziwe, bardzo prawdziwe i bardzo bliskie, bo prochy syna ukochanego, który w kwiecie młodości poległ na wojnie.

Ile jednakże w tym przeżywaniu było kabotynizmu i bodaj profanacji uczuć?!

Spróbujmy jednak zbadać tę powinność z zewnętrznej strony, t. j. czy nie jest ona warunkiem większej doskonałości gry i przez to silniejszego oddziaływania na widza.

Jeden z najświetniejszych artystów francuskich Frederic, opowiada następujące zdarzenie: pewnego wieczoru otrzymawszy jakiś przykry list wszedł na scenę szczególnie wzruszony i przejął się sytuacją w sztuce do tego stopnia, że zamiast udawania zalał się naprawdę łzami. Był przekonany, że wywołał wrażenie niebywałe. Tymczasem, o dziwo, oklaski, które stale zbierał za tę scenę, tym razem nie odezwały się. Nie stało się to jednak z przyczyny zbyt silnego wzruszenia widzów, jak początkowo myślał artysta. Z tego błędu wyprowadziła go córka, pytając po przedstawieniu: Co się stało, ojczu, że dziś tak słabo zagrałeś wielką scenę? Czy przypadkiem nie jesteś chory?

Podobnych wypadków możnaby przytoczyć więcej. Odrzecz mi ktoś jednak, że są i wypadki świadczące za postulatem przeżywania i powoła się na jedno lub drugie zdarzenie, gdy jakiś średni aktor, przejąwszy się rolą, wywołał entuzjazm wśród publiczności. Być może. Co więcej, jestem nawet tego pewny i sam mógłbym takie fakty zacytować. Ale to postaci rzeczy nie zmienia. Gromadzenie materiału za, czy przeciw, doprowadzi nas do tej samej konkluzji, co przepowiednia. To jest wpływ przeżywania na doskonałość roli jest sprawą względną, bo zależy od organizacji psychicznej, a nawet fizycznej artysty. Jeden może płakać prawdziwymi łzami i przy tem deklamować, drugiego w takiej sytuacji chwyta za gardło kurcz i nie pozwala mu wymówić jednego słowa.

Prostu powiedziawszy od tej strony nie można się dobrać do zagadnienia. Czyli najwłaściwszą odpowiedzią na postawione pytanie będzie przedewszystkiem inne tego pytania sformułowanie:

Czy aktor może przeżywać swoją rolę na scenie?

Ostatecznie wedle oklepanego banału wszystko jest możliwe. Niemniej możność, w pytaniu naszym poruszona, wydaje mi się ogromnie hipotetyczną. Gdybyśmy nawet stworzyli aktorowi warunki wymarzone i teatr odteatralnili do tego stopnia, że aktor miałby na scenie wszystko prawdziwe, to jeszcze nie byłby w stanie zapomnieć w pewnych chwilach, mimo najsilniejszej auto-sugestji ze swojej strony, że jest tylko na deskach scenicznych człowiekiem i niczem więcej. To, że byli aktorzy, którzy przejmowali się rolami swemi do szafu, lub bodaj do zapomnienia nieraz po skończonem przedstawieniu jeszcze trwali pod czarem roli, pytając np. grom-

kim głosem kelnera, jak śmiał przynieść podobnie podły befsztyk dla króla, — nie dowiedzie niczego, prócz niesłychanej wrażliwości natury aktorskiej i skłonności utożsamiania się z rolą. Tak jak z drugiej strony np. fakt, że Solski ostatnio kreował Judasza na scenie teatru lubelskiego przy temperaturze dwu stopni poniżej zera, świadczy tylko o wielkiej miłości tego znakomitego artysty dla sztuki, ale nie o przejęciu się takim, by mógł zapomnieć na przeciąg całej roli, że mu jest zimno.

Więc dobrze, — powie mi zwolennik przeżywania, — zgadzam się na to, że aktor tak zupełnie naprawdę przeżywać roli na scenie nie może, ale nam przeżywaczom, dzie o coś innego jeszcze, my w przeżywaniu szukamy drogi dojścia do roli. Przeżywanie w naszym rozumieniu to nie sprawa przejmowania się na scenie rolą, lecz metoda pracy, sposób opracowania i przygotowania roli.

Z tej strony rzecz przedstawia się istotnie nieco odmiennie.

Przeżywanie roli w stadjum jej tworzenia, wnikanie w każdy szczegół, wiążący tę rolę z życiem i rzeczywistością życiową, jest rzeczą niewątpliwie pożyteczną, dobrą i wskazaną. Dotknięcie się życia dodaje sił każdej sztuce, tak jak mitycznemu Anteuszowi wracało moc każde dotknięcie się matki ziemi. I mogę powiedzieć bez wielkiego ryzyka, że każdy artysta wielki i mniejszy (i to nie tylko w dziedzinie teatru) zasadzie tej hołduje w praktyce, jeśli nie w teorji. Zwłaszcza jednak w dziedzinie teatru, — który zasadza się na elemencie tak życiowym, jak żywy człowiek z dramatu, czy komedji i drugi żywy człowiek — aktor, tamtego człowieka przedsta-

wiający, — pamiętać trzeba nieustannie o wymogach rzeczywistości życiowej o wymogach jej zarówno psychicznych, jak i fizycznych. Jednakże największym sędzią sztuki nie jest życie, ale sztuka sama. To znaczy nie zgodnością danego dzieła z rzeczywistością życiową mierzymy jego wartość, ale siłą wzruszenia, którego nam udziela, dalej jakością tego wzruszenia, jego subtelnością czy trwałością. Każdy przedmiot może być tematem sztuki, ale tylko tematem. Mówiąc jeszcze dokładniej — sztuka jest samoistną dziedziną życia: operuje temi samemi czynnikami, wszakże operuje niemi w sposób swoisty. I dlatego kto upatruje w sztuce tylko fikcję życia, a za ideał sztuki uważa upodobnienie jej do rzeczywistości życiowej, popełnia błąd zasadniczy, więcej fatalny, gdyż zabijający sztukę. Bo można jeszcze przyjąć, że jedną z przyjemności sztuki, że jednym z jej sposobów jest iluzja, ale to i wszystko. Przez to iluzja nie jest jeszcze treścią sztuki.

Przeżywanie w tej formie, jak ją uprawia „Reduta“ jest niestety tylko naśladowaniem rzeczywistości życiowej, bo jest poddaniem się — jako najwyższemu trybunałowi — naturalizmowi. I wypłynęło także to „przeżywanie“ z naturalizmu rosyjskiego. Teatr Stanisławskiego jest ojcem i matką „Reduty“. Teatr, który zresztą sam doszedł do własnego stylu, stylu opartego na całej literaturze rosyjskiej, na jej najgłębszych motywach. Pamiętamy, że literatura ta do niedawna była literaturą społeczeństwa, któremu odjęto wszelką inicjatywę społeczną, — którego życie wyrażało się w zaspokajaniu potrzeb fizycznych i duchowych codzienności — społeczeństwa, które nie tworzyło własną wolą wielkich

kart historii, jednym słowem społeczeństwa, w którym jednostka miała wolę i swobodę niezmiernie ograniczoną, znaczyła prawie wszystko u góry nic u dołu. Rzecz jasna, że w tem społeczeństwie literatura musiała być albo buntem, albo też jakąś formą przystosowania się do ogólnych warunków życiowych. Droga druga była drogą najmniejszego oporu, a ta zawsze ma największe powodzenie czyli w następstwie koniecznym, społeczeństwo rosyjskie oddało w literaturze swojej pierwsze miejsce temu, co się odbywało w codziennem kole jego radości i nieszczęścia, a sztuka kontemplatywna była zarazem szczytem wyzwolenia. Myślowego przynajmniej. Osiągnęła też szczyt doskonałości. Takiego wnिकnięcia w psychikę człowieka, jak np. u Dostojewskiego nie znajdziemy nigdzie. Takiej pasji analizowania i filozofowania, jak w literaturze rosyjskiej i w tem natężeniu, nie spotykamy gdzie indziej.

Wracając jednak do tematu, t. j. do teatru rosyjskiego, w hasłach jego, czy własnych, czy to przyswojonych z Zachodu, znajdziemy też same charakterystyczne momenty. Najjaskrawszem z tych haseł, gdyż najjaskrawiej odbijającym psychikę rosyjską, jest właśnie metoda przeżywania, a raczej i ściślej przeżywania jeszcze raz życiowej treści zawartej w dziele, przeznaczonem do odtworzenia scenicznego.

A naturalność, prostota, swoboda gry, która jest właściwie dążeniem do przeciętności życiowej, stanowi najwyższą zaletę systemu przeżywania, ponieważ ta przeciętność najmniej ma cech kompozycyjnych, bujnych, wyrazistych. Dla upiększenia tej prostoty używa

się także nieraz przymiotnika: wzniosła prostota, t. j. coś w rodzaju powiedzmy tolstojowskiej prostoty.

W dążeniach do tej prostoty, która wedle poglądów przeżywaczy jest najlepszym wykładnikiem prawdziwości życia podrabianego przez nich, „Reduta“ niejako od zewnątrz doszła do pewnych techniczno-teatralnych pojęć, które uważa za swoje wynalazki, a które już dawno w epoce rozpanoszenia na scenach europejskich naturalizmu stanowiły abecadło wskazań reżyserskich. A więc zasada t. zw. czwartej ściany, co do której nowoczesny teatr ma niekiedy poważne zastrzeżenia i słusznie. A więc zasada takiego urządzenia sceny, by aktor miał przed sobą nie rekwizyty przedmiotów, ale prawdziwe przedmioty. A więc dalej zasada możliwie plastycznych dekoracji. A więc idea gry bez suflera. Idea zniesienia ramp górnych, a operowania bocznymi rampami, lub też wogóle obchodzenia się bez ramp i manewrowania światłem lamp. I tem podobnie.

Te techniczne, naiwne, ale niemniej szczęśliwie osiągnięte rezultaty są może najbardziej bezsporną korzyścią, którą „Reduta“, jako „kierunek teatralny“ przyswoiła scenie warszawskiej. Warszawskiej — nie polskiej — bo o tych rzeczach może z mniejszą precyzją, ale na większą skalę myślał i w czyn je wprowadził bez „przeżywania“ ś. p. Tadeusz Pawlikowski.

Ale dążenie do prostoty, do pewnej przeciętności prowadzi „Redutę“ również i na błędne drogi. Częścią jest w tem spadkobierstwo „Studja“ Stanisławskiego, częścią jednak i na własny rachunek „Reduty“ należy to zapisać. Stworzenie odpowiednio stonowanego obrazu życia, ściszenie krzykliwej literatury, przyciemnienie

sztucznych kolorów autorskich i t. d. skłania później czy prędzej widzów do takiego pojmowania zespołu, by poszczególne indywidualizmy aktorskie nie pstrzyły za nadto obrazu, czyli pojęcie zespołu czyni (mylnie) zaprzeczeniem praw jednostki w tym zespole. Na tej drodze traci się poczucie tej najwyższej teatralnej zasady, że zespół jest zestrojem indywidualności, a sztuka kierowania teatrem i reżyserowania, jest sztuką dania właściwego ujęcia twórczemu indywidualizmowi aktora, lub wyzyskania nawet biernych zalet jego indywidualności. Wchodzi się natomiast na bardzo łatwą ścieżkę zacierań, przytłumiania indywidualności aktorskich przeciętnościami aktorskimi, nieraz wręcz słabymi aktorami. Życie odtwarzane wówczas na scenie zyskuje znakomicie na szarzyźnie ale traci na żywotności i nawet na t. zw. prawdzie życiowej. Słaby aktor pozostanie niczem więcej tylko słabym aktorem. Można go, co najwyżej, uczynić użytecznym. Zapewne niema aktora tak słabego, by nie trafiła się dla niego czasem rola dopasowana idealnie, z tego jednakże poza skonstatowaniem faktu nic nie wynika. Można z tego skorzystać zatem, ale nie można i szkoda tracić mnóstwo pracy na kręcenie bicia z piasku, i pokazanie, że ostatecznie i ci słabi aktorzy potrafią nieźle zagrać po trzech miesiącach tresury i przeżywania. Tak samo praca nad słabymi sztukami i doprowadzenie nawet do wybornego ich zagrania nie opłaca się i nie może być celem trudów kierownika sceny, choćby pod tak patryjotycznym pozorem, jak popieranie sztuki rodzimej. Zwłaszcza przy metodzie przeżywania, praca taka jest niepożądana, gdyż zdolnych aktorów więzi

w gnuśnem środowisku przyziemnych, pospolitych pojęć i małego arcyzmu.

A tymczasem mimo wszystko, indywidualności i indywidualizmu, tego czaru nowości, niespodzianości, swoistej odrębności, jaką roztacza nie można najzwyczajniuszem przeżywaniem wypędzić ze sceny. Przykładem jaskrawym mimo dyskretnych tonów, które tak „Reduta“ miłuje jest powodzenie w niej wyjątkowe tych sztuk, w których gra właśnie nie jakiś szary aktor, a Osterwa, Zelwerowicz, lub któraś z urodziwszych czy zdolniejszych kobiet — i dalej powodzenie sztuk bardziej oryginalnych, których sam podkład realizmu życiowego nie jest wszystkim. Niech za mnie mówi tu statystyka. Wskaże ona, że naprawdę powodzeniem w „Reducie“ cieszyły się tylko te cztery sztuki, w których grał Osterwa z bardziej doborowym zespołem. Więc „Ponad śnieg“, „Papierowy kochanek“ i „Przechodzień“ potrosze zaś i „Fircyk“. Przytem w oczy rzuca się fakt, że wymienione sztuki, nie będąc wprowadzie doskonałemi dziełami, przerastają przeciętną produkcję. Jeszcze bardziej charakterystyczną jest rzeczą, że sztuki te mimo naturalistycznego sposobu grania, z naturalizmem, jako takim, najmniej miały wspólnego.

System przeżywania, upodobanie do naturalizmu, czy naturalności gry i przyciszanie tonów nie uchodzi bezkarnie. Nie będę teoretyzował. Pójdę jeszcze raz drogą przykładu. Oto metoda tonowania zemściła się na samym Osterwie. Jego „Orlątko“ słabsze było w ekspresji od „Orlątka“ młodszego, mniej wyrobionego artysty teatru krakowskiego p. Białkowskiego. Niechęć do „zgrywania się“, wieczna kontrola, żeby utrafić możliwie

w najprostszy, najnaturalniejszy akcent, sprawiła, że Osterwa sporej liczby scen „Orlątką“ nie dogrywał. A w sztuce lepiej jest przegrywać, niż niedociągać. Niebezpieczną tedy metodą jest odteatralnienie teatru i upodobnienie go do życia. Skala i intensywność blasku jaki z talentu aktorskiego powinien teatr wydobyć, jest istotnem teatru zadaniem, podobnie, jak istotne zadanie szlifierza diamentów stanowi przemienienie diamentu w brylant, iskrzący się tęczą barw.

Modła grania na szaro i na cicho, subtelne cieniowanie drugorzędnych szczegółów, nadawanie uroczyste ważkości blahym słowom i uczuciom, to w najlepszym razie pracowita droga do jednej z kapliczek sztuki wogóle, a sztuki aktorskiej i reżyserskiej w szczególności.

Rycerzy wielkiego słowa poetyckiego, potężnego dramatu, jasnej komedji, jadących szerokim traktem w szeroki świat — w „Reducie“ nie spostrzegam.

„Reduta“ nie ma jeszcze jednej rzeczy, która zarówno serce życia, jak serce sztuki stanowi — tempa, żywego, tętniącego rytmu gry. Półśłowem, półuśmiechem i półkrwią żyje.

To kierownicy „Reduty“ powinni sobie uświadomić i zarówno w dziedzinie repertuaru, jak i w dziedzinie doboru aktorów pamiętać o tem, że sztuka napewno kwitnie i żyje indywidualnościami, bo one ogniskują w sobie, zbierają jak soczewka promienie, energję tworzącą człowieka i życia.

Życia więcej, a mniej przeżywania. Twórczych niespodzianek, a nie racjonalistycznych pomysłów. Podobno w Anglii był pewien aktor, który do ról specjalnie fizycznie się przygotowywał, już nie przeżywał, ale wży-

wał się w rolę i kiedy np. miał kreować namiętnego kochanka, przez miesiąc karmił się wyłącznie ... baraniną.

Oto są manowce ...przeżywania. Żart! ale w żartach bywa pół prawdy. A do czego jest podobne, gdy p. Ma-szyński, jeden z najtęższych talentów w młodym pokoleniu aktorskim „przeżywa“ Anglika z „Miłości i wojny“ tak dokładnie, że włosy sobie na rudo farbuje.

Ktoś złośliwy zapytał, widząc to, co by zrobił „prze-żywający“ artysta, gdyby mu w jakiejś sztuce wypadła rola chłopca - chórzysty z sykstyńskiej kapeli.

Na zakończenie tych uwag jeszcze zaznaczam, że przeciwstawiam się systemowi, ale do pracy, dla idealizmu kierowników i pracowników „Reduty“ mam pełne uznanie i pragnąłbym, by moje uwagi były dla nich bodźcem, tematem do dyskusji, a nie zrozumiane zostały jako zniechęcenie do działania, czy jako przekreślanie ich dorobku.

NIE BYŁ „LEGENDĄ” TADEUSZ PAWLIKOWSKI

I.

Legenda o Pawlikowskim“! — Tak wyraził się ironicznie na łamach „Teatru“ niedawno dyr. Jan Lorentowicz.

A jednak nie „legenda“... Żyją jeszcze tysiące osób, które mogłyby dać prawdzie świadectwo. Ale cóż komu Hekuba!

Nie pozostawił Pawlikowski po sobie dokumentów, ani w kamieniu, ani w malowidle, ani w słowie pisanem, lub chociaż w tytułach. Należał do tych ludzi sztuki, którzy tworzą w lotnym żywiole chwili i słowa mówionego do... innych. Czas zasłonił „chwilę“ mgłą oddalenia, a... „inni“ i to, co było Jego własnością, a tembardziej to, co było ich współwłasnością, wzięli jak swoje.

II.

Dyr. Lorentowicz, pograżając zasługi Tadeusza Pawlikowskiego w wątpliwość „mitu“, wynosi ogromnie zasługi repertuarowe Józefa Kotarbińskiego i powiada, że zbywano je „półgębkiem tylko, a jednak są to zasługi rzetelne, które pozostaną“.

Nigdy nie powstała we mnie myśl ujmowania w cokolwiek zasług Kotarbińskiemu, a w pośmiertnem słowie o Nim zaakcentowałem jak najdosadniej, że najważniejszym dziełem życia Zmarłego było właśnie triumfalne wprowadzenie na scenę wielkich arcydzieł polskiej poezji dramatycznej, uważanych do Jego czasów za niesceniczne, jak „Nieboskiej“, „Kordjana“, „Dziadów“ etc...

I podkreśliłem, że te sukcesy są po dziś dzień działającą pobudką w przyswajaniu teatrowi innych arcydzieł, które zdawały się być niedostępne scenicznej inkarnacji.

Tak, tak i jeszcze raz tak. „Nieboska“ utorowała drogę „Irydjonowi“, a „Kordjan“ — „Zborowskiemu“. Na tej samej linii znajdziemy i „Legjon“ i „Różę“, że wspomnę tylko o rzeczach najtrudniejszych.

Mimo to, sądzę, że należy obłożyć zastrzeżeniem opinię dyr. Lorentowicza, jakoby rzetelność tych zasług tkwiła tylko w repertuarze i że jakoby „atrakcją stał się — jak powiada referent ówczesny Galicyjskiego Wydziału Krajowego — raczej *autor*, niż aktor“.

Byłem zawsze i jestem zwolennikiem wielkiego repertuaru. Domagałem się i uważam to za konieczność, by bodaj co druga sztuka, wystawiana w Teatrze Narodowym, miała na sobie to wielkorepertuarowe znamię. Ale na scenie — jak wogóle w sztuce — rozstrzyga słowo: *jak?* a nie *co?*... Jedynie doraźna aktualność wymyka się z pod tego prawa. Poza tem obowiązuje ono bezwzględnie.

Gdyby tylko pozycje wielkorepertuarowe miały być rzetelną zasługą, zmarły również, dyrektor lwowskiego

teatru, Ludwik Heller zakasowałby swemi sprawozdaniami wszystkich dyrektorów świata.

Zasługą Kotarbińskiego było postawienie dzieła przez odpowiednią inscenizację i danie tej inscenizacji życia przez odpowiednią obsadę.

I tu wracamy do podstaw teatru.

W „Kordjanie“ atrakcją był nietylko Słowacki — ale i Tarasiewicz, świetny kunsztmistrz w mówieniu wiersza i... *zespół cały*. W „Wyzwoleniu“ — triumfátorem był Wyspiański, ale i — Mielewski, znakomity artysta i znowu *zespół*, w „Dziadach“ tak samo Mickiewicz — ale i — najlepszy Konrad, jakiego widziałem, Mielewski i jeszcze raz *zespół*.

Skądże się wziął ten zespół, który tyle świetności dawał pierwszej połowie dyrektury Kotarbińskiego? Gdzie urosła i chowała się znaczna część artystów, współdziałająca z dyrektorem Kotarbińskim w jego triumfach?

Ex nihilo nihil. Z próżnego nikt nie należy, czyli musiał być ktoś czy coś, co przygotowało tę scenę i tę armję aktorską do tych możliwości, które obrócił na sukces wielkiego repertuaru Kotarbiński.

Tym „ktoś“, czy „coś“ była właśnie owa „legenda“, ów „mit“, innemi słowy: *Tadeusz Pawlikowski*.

III.

Pawlikowski kształcił się w Niemczech na muzyka, dyrygenta. Wielkie środki materjalne, któremi rozpo-

rzędał, pozwalały mu jednak zajmować się wedle upodobania różnemi dziedzinami sztuki. Szczególnie pociągał go teatr. Poznał więc scenę niemiecką i francuską doskonale. Dyrekturę Teatru Krakowskiego objął młodo, nie licząc jeszcze lat trzydziestu.

Nie dostawało mu doświadczenia teatralnego — i to doświadczenia bardzo swoistego. Bo jakkolwiek Teatr Krakowski wprowadził się akuratnie do nowego gmachu, ale ten *nowy* gmach stał w *starym* Krakowie, bardzo profesorskim, bardzo konserwatywnym i bardzo prowincjonalnym. Premjera wypadła co tydzień, a nie raz trzeba było sztukować jakąś wyjątkową klapę... i drugą premjerą.

W takich warunkach mógł prowadzić teatr tylko rutynista. O zajęciu się każdą sztuką ani myśleć. Kierownika literackiego ani śladu... To też dobrze jeśli co piątą, co dziesiątą sztukę Pawlikowski był w stanie otoczyć całą swoją opieką. Z natury tedy rzeczy przedstawienia musiały być nierówne, a pomocnicy dyrektorscy dochodzili do znacznego wpływu. Przytem Pawlikowski miewał wielkopańskie fantazje, usposobienia był neurastenicznego, urażliwy, kapryśny, przekorny, co odbijało się także na prowadzeniu teatru...

To wszystko prawda, ale chociaż, niechętni mu, powtarzali to bez końca na różne nuty, *nie było to całą prawdą* o Pawlikowskim, a tylko jej mało znaczącym ułamkiem, wcale nieistotnym.

Pawlikowski *był przedewszystkiem artystą*, wielkim artystą. Intuicja kojarzyła się u niego z pełną samowiedzą.

IV.

Hołdował *naturalizmowi* scenicznemu. Owe prądy przenikały wówczas zarówno postępowe Niemcy, jak i Francję. Najświadomiej dla widza i aktora ujawniły się te upodobania i reformatorskie zamierzenia Pawlikowskiego w *dekoracji*. Gdy Pawlikowski obejmował Teatr Krakowski, szafy, lustra i większość mebli, znajdujących się w pokoju, w którym odbywała się akcja, były poprostu malowane. Rychło kunszt dekoratorski zastąpiły *prawdziwe* meble.

Zmienił się też *system grupowania osób* na scenie. Jeszcze doniedawna w teatrach warszawskich sceny zbiorowe, ze szczególnem upodobaniem grywane *frontem do widza*, już za czasów Pawlikowskiego były w Krakowie nieznaną rzeczą. Może nie uświadamiali sobie tego widzowie, może nawet i nie wszyscy aktorzy dokładnie wiedzieli o co idzie, ale „*odkrycie*“ przez Osterwę „*czwartej ściany*“, było u Pawlikowskiego przed 30 laty rzeczą wiadomą, świadomą i w razie potrzeby nawet przewyciężaną.

Główną jednostką bojową, z pomocą której toczył Pawlikowski walkę z widzem o zwycięstwo sztuki, był *aktor*. Z polskich kierowników sceny nikt tak nie wczuwał się w istotę aktorską, nikt nie przenikał z równą intuicją właściwego talentu aktora, nikt tak od jednego rzutu oka nie odgadywał możliwości scenicznych, w aktorze zawartych.

On to „*odkrył*“ w operetkowym wówczas aktorze ś. p. Romanie, wspaniałego z Bożej łaski artystę, nieporównanego w rolach żywiołowych i charakterystycz-

nych. (Równie udzielającego się widzom humoru, równie sugerującego szczerość uczuć aktora nie spotkałem ani na naszych, ani na innych scenach).

A któż jak nie Pawlikowski przedzierzgnął, grywającego w płaskich farsach, ś. p. Feldmana w demonicznego Kusego, w świetnego Beziemionowa w „Mieszczanach“, w kuśnierza w „Na dzień“, w niezapomnianego Topolskiego w „Lekkomyślnej siostrze“ etc. etc...

A gdzież to, jeśli nie w krakowskim, Pawlikowskiego teatrze, urósł w taką potęgę talent ś. p. Kazimierza Kamińskiego, największego artysty dramatycznego, jakiego wydała scena polska w ostatniej epoce?...

Solski zaś, który świetne sukcesy aktora i reżysera święcił u boku Pawlikowskiego, najlepszy dał dowód uznania „legendy“, łącząc się z Pawlikowskim później w swej dyrektorskiej pracy.

V.

Oczywiście nie wszystkie — jak powiedziałem — przedstawienia pod dyрекcją Pawlikowskiego były *Pawlikowskie*. Jednakże bodaj i te co pewien czas tylko odnoszone sukcesy sprawiały, że i aktor i reżyser inaczej pracowali a Scena krakowska okrywała się sławą.

Gdyby Pawlikowski pracował w wielkiej europejskiej metropolji teatralnej, miałby niewątpliwie „*swoj*“ teatr i „*swoją*“ szkołę i literaturę całą o sobie. U nas jedynie błyskać mogło to światło sztuki. Pięćdziesiąt premier do roku robiło swoje. Ale mimó, że dorobek artystyczny przepadał w tej beczce Danaid, gdy Teatr Krakowski zjechał w roku 1898 czy 1899 do Lwowa

na gościnne występy, przedstawienia Pawlikowskiego były dla lwowian rewelacją, a Rada Miejska ogromną większością głosów oddała nowy gmach teatralny lwowski pod dyrekturę Pawlikowskiego. I tu też Pawlikowski zaznaczył swoją działalność szeregiem świetnych przedstawień.

Co było główną cechą tych przedstawień zarówno w Krakowie jak we Lwowie?

Wyborna kompozycja rzeczywistości scenicznej, bliska naturalizmowi, ale nie w niewoli u niego.

Pawlikowski *świadomie — jedyny i odosobniony* — w Polsce kierunek ten kultywował. Wskazując wszakże aktorowi jako wzór do gry człowieka rzeczywistego i mówiąc: *naprzód graj całym sobą, a potem baw się w sztuki krasomówcze* — (mało dbał o dykcję) — pamiętał, że przedstawienie jest kompozycją, że więc nie wystarczy obok siebie ustawić najbardziej wiernożyciowych postaci i najlepszych aktorów, lecz należy ich odpowiednio ustosunkować, czyli *stworzyć kompozycję i zespół*.

To ze studjum muzyki wyniesione nastawienie artystyczne Pawlikowskiego sprawiało, że przedstawienia jego żyły rytmem silniejszym niż rzeczywistość i barwami bardziej nasyconemi i niespodzianemi.

Jak istotne było poczucie kompozycji i zespołu u Pawlikowskiego niech za przykład posłuży taka rozmowa.

Siedzimy w kawiarni we Lwowie, Pawlikowski, ś. p. Nowacki i ja.

— „Nie mogę grać „Balladyny“ — mówi Pawlikowski.

- „No, przecież ma dyrektor artystkę taką, jak...”
— wymieniam nazwisko.
— „Ale nie mam dla niej partnerów”.
— „Spróbujmy dublerki” — podsuwa Nowacki.
— „Co? przecież dla tej drugiej musiałbym *do dekoracji włącznie* wszystko zmieniać”.

W rezultacie, zmuszony względami ubocznymi, Pawlikowski „Balladynę” wystawił, ale nie był zadowolony z tego przedstawienia, chociaż pierwszorzędni artyści brali w niem udział i przedstawienie przysporzyło teatrowi honoru.

VI.

Nie uciekał tedy Pawlikowski przed repertuarem, pragnął jedynie — im wyższy był ten repertuar, tem wyższy dać mu poziom wykonania. Szło mu o to sceniczne „*jak*” przedewszystkiem.

Gdy wprowadził Ibsena, najlepsza scena europejska mogłaby się poszczycić taką „Dziką kaczką”: Zawadzki — przewyborny Hjalmar Ekdał, Lubicz — doktor, Kamiński — pijany teolog...

Gdy grał „Warszawiankę”, któż zapomni wrażenie, jakie wywarła? Najepszy Chłopicki — Zawadzki, świetna Siemaszkowa — Marja, a nastrój! a epizod z wiarusem! Entuzjazm cały dostał się w udziale Sol-skemu, ale kto mu ten epizod podsunął, kto skupił na nim uwagę, zrobił mu tyle miejsca? Czyż mogło się to stać bez woli i... świadomości Pawlikowskiego?

Gdzie drugi „Tamten”, tak zagrany, jak u Pawlikowskiego?

Widziałem „Na dnie“ Gorkiego w wykonaniu trupy Stanisławskiego na gościnnych, popisowych występach. „Na dnie“ w wykonaniu Pawlikowskiego było wiele potężniejsze wyrazem: Solski, Roman, Kamiński, Feldman, Solska... A „Mieszczanie“? cóż za przedstawienie!... A rewelacyjne wprost przedstawienie „Lek-komyślniej siostry“!, „Aszantka“, „Zaczarowane koło“, „Z dobrego serca“, „W sieci“, „Wieczór trzech Króli“ Szekspira, „Szkoła plotek“ Sheridan, wyborne przedstawienie „Romantycznych“ Rostanda... Niestety nie mam przed sobą roczników krakowskiego i lwowskiego teatru — piszę to tylko, co wdzięczna pamięć podsuwa, jako arcydzieła scenicznego wykonania — a najwdzięczniejsza nawet pamięć tak bardzo zapomina...

Nie!... Nie był Pawlikowski „legendą“ i „mitem“. Jeśli gościnne łamy „Teatru“ pozwolą, wrócę jeszcze do pominiętych tu cech jego indywidualności artystycznej i do tej smutnej doli, której ofiarą pada bezsłowny i bezimienny w swej twórczości człowiek teatru, nawet tak wybitny, jak Pawlikowski.

A możeby mi z sukursem przyszli ci, co Go znali lepiej odemnie i niejedno natchnienie z Niego wzięli i niejedno z Nim przeżyli?

PO KRESKACH OŁÓWKA.

(O *Tadeuszu Pawlikowskim*)

PISAŁEM niedawno o ś. p. Tadeuszu Pawlikowskim, przypominając jego zasługi wobec teatru.

Kilka dni temu przypadkiem znajduję w mojej bibliotece teatralnej książkę, pożyczoną od Pawlikowskiego i Jego podkreśleniami znaczoną.

Cóż za znaleźne!

Był to rok 1908. Poznałem go wtedy osobiście i odwiedziłem. Na stole leżała „Theater-Seele“ Teodora Lessinga. Już drugie wydanie.

— Niech pan to przeczyta. Dobra książka.

I tak zawędrowała do mnie.

Jest to fatum, które najczęściej spotyka... właśnie książki.

Przeglądam ją teraz. Są w niej miejsca rzadziej i gęściej zakresłone. Niekiedy stronnice całe mijają — a tylko ołówek z boku muśnię stronę. Są jednak i takie miejsca, gdzie zdanie za zdaniem podwójnie i potrójnie jest podkreśłone.

Obcuje się z myślą nietylko teoretyka niemieckiego, ale i polskiego kierownika teatru, który scenę znał kapitalnie i dał wszechstronne dowody swego twórczego do niej stosunku.

A zaraz pierwsze uklucie Pawlikowskiego w stronę krytyki, którą rzadko cenił. Podkreśleniem konstatuje, że i Lessing narzeka na pomieszanie „krytyki z artystycznym reporterstwem!” Ach! gdyby tylko artystycznym!

Dziś jest gorzej niż dawniej bywało! Dziś szukać „spojrzenia artystycznego“ w krytyce? rzecz bardzo, bardzo rzadka. Mówi się o dziesiątkach rzeczy, do których przymusza typ i... polityka pisma.

Ale mniejsza z tem. Świat idzie swoją drogą. Wyrośniemy i my.

Czem jest gra sceniczna?

„Grą duszy — ile tylko ciało potrafi wyrazić duszę“.

„Środkami wyrażenia są wszelkie zmienne formy ruchu — a więc *wszelki ruch*“.

„Całe ciało jest mową. Każda forma jest mową“.

Pawlikowski, który zawsze mówił: „Graj całym sobą!” nie mógł tych słów nie podkreślić. Zahaczały się one, tryb w tryb, z pojęciami Pawlikowskiego o grze. Chciał w aktorze widzieć żywego człowieka nie deklamatora, ani pozera, ani rutynistę.

Ale i odrazu z tem, t. zw. naturalistycznym pojęciem gry łączy się u Pawlikowskiego, jako u prawego artysty, niechęć do „przeżywania“.

Podkreśla więc z punktu:

„Istnieje dziwne prawo, które pozwala artyście tylko to „przedstawić“ i „wyrażać“ (reprodukować), czego nie wyczuwa w zupełności...”

Dlaczego?

Bo... „nikt nie potrafi grać tego, co w rzeczywistości przeżywa“.

Bo... „sztuka, która przedstawia nam życie, nie jest życiem“.

Bo... „dla aktora nie jest ważne to, co on przeżywa, ale to w jaki sposób „oszukuje“ on widza“.

Bo... „materjałem, z którego tworzy swą rolę aktor, są namiętności i uczucia. Niemi musi grać, a grać może jeśli im nie ulega. Aktor musi wodzić uczucia na pasku — ale uczucie nie może chwycić aktora“.

Bo... „zadaniem artysty jest *uwolnić* rzecz przeżyta od przeżywającego ją przedmiotu...“

Bo... „sztuka wtedy mówi, kiedy ją *artysta w kształt* ubiera.“

Studere destruit — studuisse construit.

Rozważania, analizowanie roli rozbija ją na atomy — czyli *artysta grający* nie może podczas gry tak samo sobie poczynać. Obróciłby rolę w niwecz. Dla niego punktem wyjścia musi być: studuisse construit. Gdy przestudjował, złożył zpowrotem, tak jak broń rozebraną składa się dokładnie i znowu jest do strzału gotowa.

To rozejście się „wodza naturalizmu“ scenicznego w Polsce z teorią przeżywania, która już wówczas tak pozornie kapitalne święciła triumfy w Rosji — mówi o Pawlikowskim więcej i trafniej niż się to wydawać może.

Nie dał się oszukać błędowi w stawianiu teorii. Wiare w to, że jakaś omfaloskopja, jakieś wdrażanie się w szczególności, jakieś „ekstazy“ potrafią przegryźć dno rzeczy i przedostać się na drugą stronę wszechzjawisk...

podarował wynalazcom. W dziedzinie twórczej jest wciąż tak wiele do zrobienia, więc po co się uganiać za „michałkami“. Niech zdobią ostatnie kolumny stron dzienników.

Pawlikowski — jak wiadomo — był wrogiem *em-ploi*. Metoda, którą jeszcze za jego czasów posługiwali się dyrektorzy prowincjonalni — a może i nieprowincjonalni? — zebrania takiego „zespołu“, przy pomocy którego możnaby obsadzić „Intrygę i miłość“ Schillera, należała formalnie do przeszłości. Ale nie mniej szukano nowych amantów, naiwne, liryczne... Z tem niestety, upodobaniem, publiczności rozpoczął Pawlikowski walkę... I to była jedna z jego największych pasyj zabłysnąć najmniej spodziewanym talentem tego lub innego aktora.

To też i w książce T. Lessinga z upodobaniem podkreśla kwestję „mieszanych charakterów“.

„W rzeczywistości niema innych prócz mieszanych charakterów“.

Wskazuje tu na moment, przytaczany przez T. Lessinga, że młodzi aktorzy cieszą się z wszystkiego i ciężko później wytłumaczyć, iż jednak nie mogą grać wszystkiego. Któraż z młodych nie chce być Julją i lady Macbeth i Marią Stuart i Infantką Corneille’a... Który z młodych nie jest gotów dziś grać Mefista, jutro Falstafa, a pojutrze — Romea!...

W tej dążności do „wszechgrania“ wyładowuje się instynkt duszy aktorskiej, w której mieszają się pojęcia komizmu i djabolizmu, bohaterstwa i sentymental-

ności, — wampiryzmu i naiwności — jak różnokolorowe szkieleta w kalejdoskopie.

Niema też — wbrew wierze starej szkoły — niczego, co by piętnowało aktora przynależnością do takiego typu postaci scenicznych. Oczywiście, z wyłączeniem jaskrawości typu fizycznego. Wtedy to ciało odmawia jako instrument.

A praktyka potwierdza, że między zdrowiem fizycznym i wyglądem pozascenicznym aktora — a jego wizją sceniczną i jego ekspresją aktorską najczęściej leży przepaść.

„Ogromna większość nowoczesnych mistrzów scenicznych to ludzie słabi, nerwowo chorzy!”

Możność zaś wchłaniania przez aktora danej roli jest tak wielka, (wierzy w to T. Lessing, a Pawlikowski podkreśla), że pięciu różnych Hamletów, jeśli rolę Hamleta istotnie prześlągnięli, będą — mimo różnic zewnętrznych — tym istotnym, jedynym, szekspirowskim Hamletem.

To jednak prowadzi nas za daleko, do dyskusji spekulatywnej. A szło nam tylko o stwierdzenie, jak mocno trzymał się Pawlikowski zasady o „mieszanych charakterach”, na nich budując gmach teatru nowoczesnego.

GRZECHY PRZECIW ZESPOŁOWI

BYWAJĄ one nieraz tylko omyłką, uchybieniem przewodniej myśli artystycznej; bywają jednak i zupełnym jej brakiem, partactwem i złą wolą w stosunku do sztuki i teatru. Reżyserzy i dyrektorzy są tu głównymi winowajcami z tą różnicą, że reżyser ma na sumieniu przewiny dorywcze, związane z *jednym* przedstawieniem, dyrektor zaś bardziej stałą i szerszą odpowiedzialność ponosi, gdyż jego błędy godzą w teatr, aktora i kulturę artystyczną.

Temat to rozległy. Narazie zrobię pobieżny rachunek sumienia reżyserów.

Otóż reżyserem u nas najczęściej bywa aktor, który woli przewodzić nad kolegami, niż mieć ich nad sobą. Gdyby tylko to. Ale zdarza się często, że reżyserja jest tylko pomocnicą ambicij aktorskich danego artysty, że poprostu sam siebie jako reżyser powołuje do wykonywania najwdzięczniejszej roli i dobiera sobie kolegów i koleżanki wedle sympatji, a nie wedle talentu. A czasem, czasem — i to nierzadko — doborem tak kieruje, żeby nie mieć konkurencji i bez przeszkody wybić się na pierwszy plan.

Jak na tem cierpi zespół danego przedstawienia? ile niedostatków wkłada się w wykonanie dzieła? jak często wartości jego przepadają, niewydobyte najaw?

Dążenia aktora i reżysera nieraz muszą się przecinać. Celem bowiem aktora jest zdobycie dla siebie jak najwięcej miejsca w danej sztuce, a zadaniem reżysera jest podporządkowanie aktora poszczególnego całości. Ambicja aktora to osiągnięcie doskonałości w wykonywanej przez siebie roli, ambicja reżysera natomiast to najdoskonalsza realizacja sceniczna *całego* dzieła.

Na czym zasadza się indywidualność, twórczość reżysera, a na czym aktora? Aktor to twórca człowieka scenicznego. Im indywidualniej go ulepi, im więcej życia mu da, im bogaciej go wyposaży w ruch, wyraz, tem jest większy jako aktor. A reżyser? Reżyser jest budowniczym życia utworu. Musi mieć dzie sięć indywidualności w sobie. Musi wżyć się i w tę i w tamtą postać, ale przedewszystkiem wżyć się musi po raz wtóry, *scenicznie*, w to dzieło, które *literacko* przeżył autor.

Z tych zasadniczych różnic wynika, że jeśli już trudno u nas, ze względu na brak reżyserów, (trzech jest tylko takich, co się wyłącznie reżyserją trudnią) nie powoływać na to stanowisko aktorów, to w każdym razie grzechem śmiertelnym przeciw idei zespołu w danym przedstawieniu jest powierzanie aktorowi równocześnie reżyserji i roli, zwłaszcza większej. Wódz, który sam staje w szeregu, przestaje ogarniać plan bitwy i przestaje być panem położenia na polu walki.

Porównanie to jest za słabe. Idzie tu bowiem nie o chwilowe wykonywanie pewnych sprzecznych ze sobą funkcji, ale o inne nastawienie umysłowe w stosunku do danej sprawy. Nie można być równocześnie sę-

dział, prokuratorem, oskarżonym i świadkiem. A właśnie te wszystkie funkcje pospółu spełnia aktor reżyserujący i grający zarazem.

Te reżyserskie przewinienia przeciw idei zespołu stoją na stosunkowo niskim technicznym poziomie i świadczą o prymitywności stosunków teatralnych u nas. Należą one do historii partactwa.

Są jednak uchybienia wyższe, subtelniejsze, ale może i bardziej w głąb sztuki teatralnej sięgające. Zdarzają się one wówczas, gdy reżyser albo zgoła nie odgaduje przewodniej myśli artystycznej dzieła, jego linii, jego istoty, albo gdy dla kompromisu lekceważy ją, albo wreszcie zaprzątnięty inną ideą teatralną, nie troszczy się o samą sztukę.

Klasycznym przykładem pierwszego z wymienionych wypadków jest niejedno przedstawienie arcydzieł zagranicznych, granych na naszej scenie. Do tej kategorii należało wiele przedstawień Ibsena, niektóre przedstawienia Shawa, nie mówiąc o pomniejszych autorach.

I Wyspiańskiego to spotyka.

Na czym polega tu grzech przeciw zespołowi? Na tem, że reżyser albo nie rozumiejący o co idzie, albo też, wiedziony próżnością własnej „inwencji“, poobsa-
dza fałszywie i jeszcze fałszywiej poinformuje grających aktorów, tak, że z tego wypadu istna kakofonja. Takim przedstawieniem było, nie daleko szukając, zeszłoroczne „Wesele“ w Teatrze Polskim mimo, że do wykonania powołano wyborne firmy aktorskie.

Kompromis wymieniłem jako drugi powód, skłaniający reżysera do wyłamywania się z pod rygoru przykazań teatralnych o zespole. Wypadek kompromisu zachodzi najczęściej przy występach gościnnych. Wtedy reżyser poprostu łąta. Gorzej gdy aktor jakiś czy to dzięki kontraktowi, czy też dzięki protekcji dyrektora kreuje główną postać w sztuce, w której zgoła inną, epizodową, rolę grać powinien, albo też wcale się nie pojawiać. Reżyser czuje, że należałoby reżyserii odmówić, ale pragnąc sztukę wystawić, mieć ją w „swoim repertuarze“ czyni kompromis. Lekceważy tedy linię artystyczną dzieła, zapełnia scenę dekoracjami i manewrami tłumu, chcąc zewnętrznymi rzeczami odwrócić uwagę od błędów zasadniczych.

To zamiłowanie do zewnętrżności, do mechanicznego ruchu na scenie bywa też samoistnie powodem zaniedbania przez reżysera istotnej, zespołowej pracy.

Zdarza się jednak spotkać tu z powodem innym, pozaprezentawieniowym.

Są reżyserowie, których pasją, ze względów wychowawczych, jest granie sztuki w różnych obsadach.

Niekiedy i chęć zaimponowania ilością świetnych artystów skłania ku temu reżysera. Tak np. Reinhardt dał „Fausta“ w trzech obsadach. Mogą się takie eksperymenty udawać, ale reguły to jeszcze nie stanowi.

Pamiętać bowiem trzeba, że każdy wybitniejszy talent aktorski, każda wydatniejsza indywidualność artystyczna wnosi do dzieła własne wartości i bardzo często mają one przeważny wpływ na charakter widowiska. Inaczej musi się zestawzić zespół aktorski, gdy

rejenta Milczka w „Zemście“ gra Rapacki, inaczej, gdy inny aktor. W przeciwnym bowiem razie zespołowo widowisko będzie zachwiane. Jeszcze dalej sięga zagadnienie zespołowe np. „Romea i Julji“. Można, zależnie od obsady, grać to arcydzieło bardziej idealistycznie lub realistycznie, z mocnymi akcentami żywiołowych namiętności.

Zatem granie sztuk na jeden sposób różnemi zespołami, albo świadczy o aktorach grających, że są bez indywidualności, albo świadczy źle o zespole, i reżyserkiej sumienności.

Od tego błędu reżyserkiego krok do dyrektorskich grzechów przeciw zespołowi.

O tych jednak osobno.

DYREKTOR TEATRU A ZESPÓŁ.

GRZECZY dyrektorskie przeciw zespołowi są grzechami najcięższymi. Bo zespół (w pełnem tego słowa znaczeniu) zawisły jest właściwie i tylko od dyrektora. Reżyser może w danem przedstawieniu rozstroić zespół, może nie dopuścić do niego z tych czy innych powodów lub omyłek, ale całość spraw teatralnych nie w ręku reżysera spoczywa. Klucz do kasy i do duszy teatru ma dyrektor. On jest głównie odpowiedzialny. On, wódz naczelny i szef sztabu w jednej osobie. Z pewnością, że może być wódz świetny, szef sztabu genialny, a wojsko lichie i poszczególni dowódcy niedorośli do swych zadań. Ta strona porównania wszakże kuleje. Wyjątkowo bowiem zdarza się, że dyrektor zostaje powołany do teatru już istniejącego, powstałego bez jego wiedzy i współudziału, że zastaje już aktorów przez kogo innego zaangażowanych. Normalnie bywa odwrotnie. Dyrektor sam sobie dobiera pomocników, reżyserów i aktorów. Jest więc w lepszym położeniu niż jakikolwiek wódz na świecie. Czyli, że o przegrane musi sam siebie i *wyłącznie* siebie winić. A te przegrane dyrektorskie są (nietylko u nas) częste, bardzo częste. Mówię oczywiście o przegranych artystycznych a nie kasowych, jak wogóle mówię o teatrze a nie spekulacjach i spekulantach teatralnych.

Czemże się to dzieje, że człowiek mający taką swobodę działania, takie możliwości organizacyjne, jak dyrektor teatru rzadko kiedy jest naprawdę dyrektorem teatru i to prawdziwego teatru. Sam jest nazwą tylko i to czem rządzi jest także tylko nazwą. Bez duszy, bez treści.

Zdolności organizatorskie, talenty administracyjne, ambicje wodzowskie, a nawet ambicje artystyczne jeszcze nie wystarczą, by stworzyć teatr, ten prawdziwy, rzetelny teatr, szlifiernię serc i umysłów, kuźnię kultury, codzienną spowiedź dusz ludzkich, tę tajemniczą cieplarnię, w której zakwita jakaś dziwna rzeczywistość, wycharowana z myśli człowieka, a ucieleśniona przez talent aktorski.

By ta niezwykła rzecz się dokonała trzeba *twórczej idei teatralnej*.

Najzdolniejszy organizator, administrator i ambicjoner nie pokona tej przeszkody, jaką jest brak ideałów artystycznych. Może wprowadzić naśladować zagraniczne wzory, pożyczać sobie idee u innych, żyć z drugiej ręki, stroić się w cudze zaszczyty, ale temi sztuczkami postaci rzeczy nie przerobi na inną. Sam pozostanie zawsze tylko przedsiębiorcą, a teatr jego w najlepszym razie będzie fabryką mniej lub więcej udatnych premier. Dyrektor taki — mimo wszystkich wysiłków — nie jest z zespołem a zespół nie jest z nim. Aktor, wrażliwy z natury swego talentu na wszelkie sugestje, odrazu wyczuje obcość między sobą a takim dyrektorem, i zda sobie sprawę, że nic go z tym człowiekiem, prócz gaży, nie wiąże. I odrazu w takim teatrze zaczyna się przetarg ambicji aktorskich, zdobywanie sta-

nowisk, walka o role i oklaski. Wojna wszystkich przeciw wszystkim. I w imię czego mówić tym ludziom o podporządkowaniu swoich ambicji całości, kiedy tej całości nie ma. Jakże mówić o zespole, gdy nic nie zespala a wszystko rozdziela. Ideały idą w kąty a na trybunę, jako główny agitator i mówca, występuje zraniona próżność, żąda wyższej gaży lub dodatek drożyzniany. Znamy to, dobrze znamy. Taki teatr nie jest zespołem artystów, ale filją związku aktorskiego, walczącą o swoje materialne prawa. To naprawdę bardzo dalekie od naszego tematu: O zespole jako o podstawie teatru.

Wracajmy do marzeń. Do marzeń zresztą ziszczalnych. Były teatry zapisane w złotej księdze ludzkości i dyrektorzy, twórcy zespołów. Są dowodem prawdy słów moich nazwiska Stanisławskich, Antoine'ów, Reinhardtów, Pawlikowskich, a z młodszych Jacques Copeau, Lugné Poë i inni. Nie szukajmy ich u nas w dzisiejszej dobie. Może są. Może się jeszcze odezwą. Nie jest zadaniem tego artykułu rozsądzanie komu i za co laur. Szukamy i rachunek czynimy z błędów i grzechów dyrektorskich przeciw zespołowi.

Trzy są ich źródła, tak jak trzy są główne typy dyrektorów. Dyrektor-aktor, dyrektor-literat i dyrektor-przedsiębiorca teatralny. Każdy grzeszy inaczej, ale często okradają się nawzajem ze swoich błędów, tak że grzechy ich w czystej formie rzadko występują. My jednak będziemy rozpatrywać tylko formy krystalizowania, kombinacje, które z nich robią dyrektorzy mniej nas już obchodzą.

Z dyrektorem-aktorem od lat już podjęto i zagranicą i u nas walkę.

Dyrektor-aktor wprawdzie lepiej i praktyczniej jest z teatrem obeznany niż ktokolwiek inny, ale najczęściej nie zdaje sobie sprawy z prądów artystycznych i tej siły dynamicznej, jaką mają one w formowaniu zespołu, w porywaniu artystów do wspólnej pracy, w wyciskaniu piętna zbiorowego na twórczości artysty scenicznego!

A dalej dyrektorowi-aktorowi, który ze swego aktorstwa jeszcze nie zrezygnował, dyrektorstwo służy za broń torującą mu drogę w walce konkurencyjnej. Używa i nadużywa swego stanowiska dla zaspokojenia swoich ambicji artystycznych, a nieraz swojej zawiści. Indywidualność jego aktorska władzą, którą ma, podniecona staje wpoprzek innym indywidualnościom. Nie znosi ich obok siebie. Młodsze i słabsze tyranizuje, silniejsze stara się upokorzyć i przełamać, wykoleić na nie właściwych i zbyt trudnych zadaniach.

Temu dyrektorowi podszeptuje aktor, siedzący w nim, najdziwaczniejsze pomysły repertuarowe i obśadowe, dyktuje mu zamiłowanie do tych sztuk, w których jego aktorska moc pana dyrektora może się popisać, bez względu na to czy sztuki te dla prac zespołu się nadają i dla rozwoju talentów innych są korzystne, bez względu nawet czy zmieniają oblicze teatru i zespołu. Streszczając się: działalność dyrektora-aktora ma w sobie niebezpieczeństwo nurtów zbyt wąskich, gwałtownych i kapryśnych. Na falach tego nurtu mknie pomyślnie łódka aktora-dyrektora, ale okręt zespołowy raz wraz ulega rozbiciu. Aktor, chcący być

dyrektorem, musi się zdobyć na tę wielką ofiarę, żeby przestał być aktorem i całą twórczość swoją na rzecz innych kolegów swoich oddał.

I dlatego to dość często stawiano aktorowi obejmującemu dyрекcję jako warunek zrzeczenie się aktorstwa. Ale i to nie skutkowało, bo wyrzeczenie się jedynych zalet nie jest jeszcze nabyciem innych.

Aktor błdził w repertuarze. Więć dodano mu literata do pomocy. A potem tego literata powołano na dyrektora.

To drugi typ dyrektora. Najczęściej obcy teatrowi. Gorzej. Spotykałem dyrektorów-literatów, nienawidzących teatru i aktorów. Literat nie może się pogodzić z tem, że aktor nie pojmujący nieraz treści słów wymawianych, może grać i dobrze grać rolę. Literat ma wrodzoną urazę do teatru, że nie spełnia wszystkich jego zachceń, że niejedna piękna literacko koncepcja nie wytrzymuje próby „kinkietów“, że płaska farsa, płytki melodramat przyciągają tłum łatwiej niż wielka sztuka. Literat zżyma się, że aktor i teatr nie trzymają się niewolniczo zleceń i wskazówek autora, że ośmielają się przeciwstawiać swoją indywidualność dziełu poetyckiemu. Literat wreszcie uważa sztukę aktorską za niższą od swojej. Tę nazywa twórczą a tamtą odtwórczą. Tak mając oczy niechęcią, pogardą i złośliwością przyćmione, często nie dostrzega talentów, nie umie o nie dbać, z aktorem wogóle nie obcuje jak z równym sobie, nie ma zamięłowania do jego rzemiosła... Powstaje tedy przepaść między dyrektorem-literatem a aktorem i znowu o zespolu nie może być mowy. Li-

terat, chcący być dyrektorem teatru, poza ambicją stanowiska musi mieć miłość do teatru, musi być czemś więcej niż tylko literatem i zarazem czemś innym jeszcze. Realizatorem scenicznym, intuicyjnym znawcą talentów, człowiekiem teatru nawskroś.

Trzeci typ to dyrektor-przedsiębiorca. Ten może być przy tem i literatem i aktorem. To nie ma nic do rzeczy. Dążenie jego jest odmienne. Jemu idzie o powodzenie przedewszystkiem, powodzenie nie danej sztuki lub danej roli, ale o powodzenie wogóle. Dla dyrektora-przedsiębiorcy niema rzeczy nietykalnych w teatrze. Niema talentów i ich praw. Niema sztuki i obowiązków wobec niej. Dla dyrektora-przedsiębiorcy świętość i talent i sztuka, wszystko jest o tyle cennie o ile może być użyte do zdobycia sukcesu. Dyrektor-przedsiębiorca z tą samą satysfakcją będzie grał „Wesołą wdówkę“ co „Lillę Wenedę“ jeśli jedna i druga ściągnie publiczność do teatru. Tak samo troszczy się o zespół. To znaczy nie troszczy się wcale. Byle każda sztuka była możliwie dobrze obsadzona, byle były na afiszu nazwiska atrakcyjne.

Oto są grzechy dyrektorskie, z różnych źródeł płynące, a przeciw zespołowi solidarnie skierowane. I tak się pomieszały pojęcia, że nawet ideowi dyrektorzy popełniają błędy swoich nieideowych i fatalnych prototypów. Teatry wloką się od premjery do premjery. Dyrektorzy z dumą grają jednym zespołem w dwóch, trzech a nieraz i czterech teatrach. W każdym co innego. Dziś farsę, jutro dramat, potem komedję a dnia

czwartego tragedję. I niema dziś w Polsce jednego dyrektora teatru, któryby mógł przedłożyć konsekwentny, celowy plan pracy choćby na rok. A przedewszystkiem (i to najgroźniejsze) niema w Polsce całej dyrektora, któryby zadanie swe najszczytniejsze upatrywał w wychowaniu wielkich talentów aktorskich.

TEATR, KTÓRY NIE MA POWODZENIA...

TEAETR, który nie ma powodzenia, jest albo zły albo niepotrzebny. U nas (także i gdzieindziej) myśli się naopak. I raz po raz czytamy i słyszymy: ten lub ów teatr jest *zbyt artystycznie* prowadzony, żeby *mógł mieć powodzenie*. Podobne zdania mają tylko pozory myśli, naprawdę jednak są myśli pozbawione. Co słowo w nich to nieporozumienie. Czy tylko nieporozumienie? nie! poprostu nieznanomość słów, których się używa. Powodzenie, artyzm a zwłaszcza teatr są tu pojęciami, pożyczonemi z towarzyskiej pogawędki. Istotnej zawartości tych pojęć pożyczający nie jest ciekawy. Ot, aby mieć coś pod... językiem, gdy w jakim salonie przyjdzie „wygłosić“ jakąś „opinię“ o teatrze... Frazes ten jednak troskliwie podtrzymują i „fachowcy“. Jakaż to bowiem świetna wymówka, gdy źle prowadzony teatr, nieopatrznie wybrana, lichy zainscenizowana sztuka nie idą... Dalej! zwać wszystko na publiczność i na artyzm... Publiczność nie poznała się. Prawdziwa sztuka nie dla tłumu. Farsa, operetka, ot, na co lubi chodzić nasza stolica... Dziwna rzecz, podobne narzekania słyszy się jota w jotę z ust różnych zawiedzionych genjuszów. Każde byle beztalencie, którego obraz, książka, rzeźba nie zyskuje poklasku, wymyśla publiczności od hołoty, że pomine bardziej soczyste epitety.

Cóż stąd wynika? że artyzmem nie jest jeszcze pozowanie na artyzm, że chęć rzadko a pretensja nigdy w dziedzinie sztuki za czyn nie starczą, że wreszcie artyzm i sztuka to nie tak łatwa sprawa, żeby po nią mógł sięgać byle dudek.

A powodzenie? powodzenie to nietylko kasa. Czasem nie stać ludzi na zapłacenie czegoś, ale stać ich na podziwianie. I nie zawsze teatr, który mało liczy widzów, jest teatrem bez powodzenia. Rzecz główna w tem, jak ci widzowie w tym teatrze się czują, jak się do niego odnoszą. Tak samo nie zawsze operetka i farsa, choć nieartystycznie prowadzone, muszą mieć powodzenie.

Ale wszystkie te „naprowadzone“ — mówiąc stylem urzędowym — „okoliczności“ są podrzędnego znaczenia. Podsuwam je czytelnikowi jako materiał do dyskusji, do powątpiewań w akuratność zestawień takich jak artyzm i powodzenie.

Główna niedokładność frazesowiczów, rozprawiających o teatrze, tkwi w używaniu przez nich samego pojęcia teatr. Czy można mówić o teatrze w oderwaniu od publiczności? Czy publiczność nie jest tak samo niezbędną składową teatru jak aktor? Aktor bez publiczności jest takim samym absurdem jak spalanie się bez tlenu. Więcej. Racja bytu aktora bez publiczności nie da się pomyśleć. Aktor i teatr urodzili się z widowni, z tłumu, który się patrzył i czekał co mu też pokażą. Aktor jest tym, który musi działać na tłum, bez tłumu jest on gestem i słowem w próżni. I to jeszcze nie jest dość mocno powiedziane: Tłum tworzy

aktora, tłum-publiczność wlewa w niego wolę bytu, jest jego bytu potwierdzeniem i bodźcem...

Możemy sobie mówić ile nam się podoba, że teatr to *biblia pauperum*, że to instytucja wymyślona dla głupich i leniwych; którzy albo nie umieją sami czytać albo niezdolni są zrozumieć tego, co czytają... Strindberg i Nietzsche mają słuszość... Po stokroć ją mają, ale to w niczem nie zmienia istoty rzeczy, że teatr jest sztuką. Sztuką o swoistych środkach i swoistych warunkach. Rzeźbiarz musi mieć marmur czy glinę, malarz płótno i farby, aktor musi mieć widzów-słuchaczy... Im są liczniejsi, im bardziej uzdolnieni do wzięcia udziału w tem co nazywamy przedstawieniem teatralnem, tem świetniej może wypaść to przedstawienie, tem aktor ma łatwiejsze pole działania, lepszą atmosferę i klimat dla swej twórczości i tem teatr sam pełniej i doskonale dokonywa swych zadań...

To też pierwszem zagadnieniem, pierwszą troską pisarza scenicznego i dyrektora, teatr tworzącego, musi być sprawa pozyskania czy wychowania sobie publiczności.

Teatr jest instytucją żywą, jest organizmem a nie tylko mechanizmem. Sam fakt płacenia gaź i ściągania wpływów kasowych, wiązania końca z końcem to mechaniczna strona teatru. Kto jej uchybi może najzdrowszy organizm zabić. Ale jeszcze kasa sama teatru nie stworzyła. Życie organizmu teatralnego, jego wewnętrzne, duchowe życie to repertuar, aktor i publiczność. Uzyskanie styczności między nimi stałej i żywej rozstrzyga o tem czy teatr jest dobry czy zły, potrzebny czy niepotrzebny... wartościowy czy błahy...

Ale zawsze, zawsze, żeby był wogóle teatrem, musi mieć publiczność. Bo dla niej jest, z niej się wywodzi i bez niej niema celu. Pisarz może jeszcze w nas wmówić, że pisze książkę dla siebie, malarz, że maluje dla siebie, ale pisarz teatralny chyba jest szaleńcem, gdy pisze sztukę teatralną dla siebie... Aktor zaś... ten wcale się tego nie wstydzi, że nie gra dla siebie... Słynny Kainz opowiadał a koledzy jego z monachijskiego teatru potwierdzali to, że najprzykrzejszą dla nich rzeczą było granie dla nieszczęśliwego króla Ludwika, który przy pustym zupełnie teatrze kazał dla siebie wystawiać sztuki i przypatrywał się grze z osłoniętej łóżki. Aktorzy mieli wrażenie, że grają w zupełnej pustce i instynktownie nasłuchiwali czy też rusza się kto w łóży królewskiej.

Nie mówmy zatem, że ten lub ów teatr jest zbyt artystycznie prowadzony, żeby mógł mieć powodzenie... Teatr może być bowiem tylko umiejętnie lub nieumiejętnie prowadzony. Nawet teatry doświadczalne nie po to istnieją, żeby nie miały publiczności, lecz po to, żeby zdobywały ją, wychowywały...

Celem, treścią i duszą teatru jest powodzenie, bo tylko teatr, który ma powodzenie może publiczność kształcić... Teatr, nie mający powodzenia, kształcić będzie tylko krzesła... A to przyznacie sami, równie jest jałowe jak i niepotrzebne.

PUBLICZNOŚĆ, KRYTYK TEATRALNY I AKTOR.

NA początku była publiczność. Ona dopiero łaskawie powołała do bytu krytyków. Poco? Czy na utrapienie aktora? Ani się jej nie śniło. Zrobiła to z obłudy, samej sobie na złość. Że niby to nie ona jest zdolna sądzić, która z tragedij wystawianych podczas uroczystości djonizyjskich zasługuje na pierwszą, a która na drugą nagrodę. Nią, publicznością, tłumem(!) może rządzić chwilowe uniesienie. Więc dla sprawiedliwości niech będzie sędzią kto inny.

I tak powstał krytai czyli sędziowie. Losowano ich z poszczególnych demów ateńskich, a czynność ich była milcząca. Oddawali głosy za tym lub owym utworem. Głosowanie było tajne, żeby poszczególne demy nie mogły w razie czego pociągać swoich „sędziów“ do odpowiedzialności.

Zatem „sędziostwo“ owo było wielce niezawisłe, a krytyk chroniony od wpływów „tłumu“. Z pozoru przynajmniej. W rzeczywistości bowiem tylko autor nie miał drogi i nie mógł trafić do krytyka. Wola publiczności jednak nad „sędziami“ ciążyła niewidzialnie i rzadko odważali się jej przeciwstawić.

Ale był to okres — że tak powiem — niemowlęstwa krytyki.

Prędko obok powołanych sędziów pojawili się niepo-

wołani, a ponieważ nie mieli nic do gadania, więc właśnie tem więcej gadali. Z tych to gadających narodził się krytyk w dzisiejszem tego słowa znaczeniu. Nie jest on już z woli ludu lecz z własnej. Gdy tamten był sędzią rzeczywistym, choć tajnym, ten jest wprowadzie jawnym ale nierzeczywistym, gdyż wyroki jego są bez wykonania. Zato jest tem głośniejszy. Bo jakże inaczej narzuci się tłumowi (przepraszam: publiczności!) na przewodcę estetycznego? Jak zmusi publiczność do słuchania i uznania swej słuszności czy niesłuszności? Ale nietylko musi być głośniejszy, musi być także bardziej zaborczy. Jeśli nie w jego mocy przyznanie pierwszej nagrody temu albo innemu autorowi, to niechże ma bodaj satysfakcję udowodnienia, że ów autor wart, a ów nie wart nagrody, i kto z nim zasługę dzieli lub mu na przeszkodzie do triumfu stanął. Tym sposobem zagarnął krytyk pod swoje władztwo także aktora, reżysera i dyrektora teatru. Tak przynajmniej wygląda rzecz w teorji. W praktyce bywa inaczej.

W świecie rzeczywistym krytyk włada jedynie piórem. Dostojność wyrokodawcy zmienił na furję adwokata. Zamiast togi sędziowskiej wdziewa często strój błazna. Przestał być dawno narzędziem sprawiedliwości, a stał się *zwykłym pośrednikiem* między publicznością z jednej strony a autorem i aktorem z drugiej strony. Pośrednikiem nierzadko mało — jakby to rzecz — uczciwym. Bo tam gdzie publiczność bije brawo — on, zdając sprawę, powiada: kłapa. A znowuż o tym aktorze, który się wcale publiczności nie podobał — on głosi: świetny. Publiczność jednak da sobie wmówić

tylko to, że jest mądra; aktor zaś tylko to, że jest znakomity. Czyli krytyk, jeśli chce zyskać uznanie publiczności, może ją oszukiwać, ale musi jej schlebiać, a tak samo, gdy chce zyskać uznanie aktora, musi go chwalić. I dlatego w słowach pewnego aktora, przytoczonych przez kol. Brumera, w artykule p. t. „Krytyka i aktor“ („Życie Teatru“ z dnia 27-go stycznia 1923): „W ciągu mojej długoletniej kariery scenicznej nie nauczyłem się niczego od krytyki“... mieści się więcej prawdy, niż sam autor tych słów może przypuszczał. To powiedzenie i grzmiący a jednoznaczny okłask, jakim na nie odpowiedziała sala, były na jeden moment przedarciem obłudnej zasłony, która okrywa w życiu codziennem stosunek krytyka do aktora. Zwłaszcza w dużem mieście, i zwłaszcza dziś, kiedy dyrektora teatru obchodzą przedewszystkiem wpływy kasowe, aktor zaś stanowisko i gaża.

Cóż u licha między nich a publiczność wciska się krytyk! Reklamuje mnie czy niereklamuje — pyta dyrektor. A aktor patrzy tylko na koniec recenzji: pochwalił czy zganił? Większość zaś krytyków bawi się w „lansowanie“ talentów aktorskich.

I to jeszcze nie byłoby najgorsze, gdyby było dyktowane względami teatru a nie względem na osobistą sympatię czy znajomość. W ten sposób krytyk teatralny zmienia się w recenzenta, recenzent w reportera teatralnego, a reporter w ajenta reklamowego, zachwalającego zaprzyjaźniony teatr a zwalczającego konkurencję, wynoszącego pod niebiosą miłego sobie aktora (czytaj: aktorkę), lub szykanującego nie miłą sobie osobistość.

Do jakiego stopnia może dojść taka animozja krytyczna, zaczerpnę przykładu z działalności pisarskiej nie byle recenzenta, ale istotnie świetnego znawcy teatru i głębokiego krytyka, jakim był niewątpliwie Wł. Bogusławski. Jak wiadomo, zmarły niedawno znakomity artysta Wincenty Rapacki, nie cieszył się jego szczególniejszymi względami. Nad tą niechęcią nie umiał Bogusławski panować i zdarzyło się, że po kapitalnej kreacji Rapackiego w „Radziwille Panie Kochanku“ nie wspomniał o nim ani słowa, gdy nad innymi szeroko się rozwodził. „Od tego czasu — opowiadał Rapacki — przez dwadzieścia lat nie czytywałem recenzji o sobie“.

Przy takim stanie rzeczy trudno istotnie wymagać, by się aktor czegoś od krytyki mógł nauczyć.

Ale, ale... krytyka powinna być obiektywna! Powinna być!? Czyżby?

Skoro tej miary krytyk, co Bogusławski, tak bardzo obiektywizmowi uchybił, jakże serjo żądać obiektywizmu od pomniejszych sprawozdawców teatralnych? Dajmy temu pokój. Nie tędy wyjście.

Pierwsza rzecz to właśnie otwarte zrzeczenie się ze strony krytyki obiektywizmu. Nie jesteśmy i nie będziemy obiektywni. Przynajmniej w tem potocznem znaczeniu, jakie się zazwyczaj temu wyrazowi nadaje.

A więc i sędziowskich, wyrokodawczych funkcyj nie będziemy pełnić? Oczywiście, że nie, bo nikt nas o to nie prosił. Sami przywłaszczyliśmy je sobie *prawem kaduka* i czas tej komedji zaniechać. Jest to i śmieszne już i bezprawne, z ateńskich czasów wywodne, a wielce wątpliwe dostojeństwo, po djabła nam.

Czemże tedy mamy być? Feljetonistami, zabawia-

jącymi publiczność gawędą lub flirtem na temat teatru?

Jak komu wola, ale konieczności tego nie widzę. Zresztą ani gawędziarstwo, ani flirt nie ubliżają godności krytyka. Jedno tylko krytyka „dewaluuje”: — brak krytycyzmu.

Tu też jest *punctum saliens* sprawy.

Krytyk musi dowieść swego krytycyzmu. Zdolności rozbioru i oceny.

Jeszcze uprośmy rzecz. Czem jest krytycyzm? Nie przyjmowaniem na wiarę podawanych faktów i sądów. Żądaniem dowodów, argumentów.

Czego więc żąda człowiek, obdarzony krytycyzmem, od otoczenia, tego otoczenie tem bardziej ma prawo żądać od krytyka.

Uzasadnień!

Oto jest jedno, jedyne, lecz jakie rozległe, zadanie krytyka wobec publiczności, autora i aktora. A zarazem to uzasadnianie wypowiedzianych sądów jest i prawem bytu krytyka.

Uzasadnianie, nie narzucanie i nie dowiedzenie nawet prawdy. Samo uzasadnianie. Może ono być różnorodne, z różnych punktów oparcia wychodzące, może więc i być w wynikach swoich rozbieżne, sprzeczne z sądem drugiego i trzeciego krytyka. Niech się głupcy śmieją i naigrawają, że „każdy krytyk, co innego pisze”. To właśnie jest dobrym i pożądanym objawem. Tylko niech nie występuje w formie nieodwołalnych wyroków. Napewno ich zresztą zaniecha ten, który zechce je motywować. Gdy argumenty zaczniemy ważyć na szali, a nie puste słowa pochwał i przygan, wów-

czas także i krytyka teatralna nabierze wagi i powagi. Otrzyma treść właściwą i cel.

Nie twierdzę bynajmniej, że to dopiero muzyka przyszłości. I wczoraj i dziś mieliśmy i mamy krytyków, którzy po tej linji szli i idą. Brak jednak powszechności w tym względzie i odstępstwa czynimy za częste.

Stąd też pochodzi to stropienie się krytyki, gdy aktor odezwie się dumnie: „niczego od krytyki się nie nauczyłem“. Gdybyśmy bowiem zawsze spełniali nasz *obowiązek krytyczny* i nie bawili się w sędziów i mentorów, a ograniczali się do wiele ważniejszej roli dyskutantów i argumentatorów, mielibyśmy każdej chwili gotową odpowiedź: „A czego to pan aktor chciał się od nas nauczyć? talentu czy sztuki aktorskiej? tegośmy nie chcieli ani mogli go uczyć. Wskazywaliśmy jedynie możliwości artystyczne osiągalne, a przypominaliśmy obowiązki wobec sztuki. Czy więc nie czytał nas pan? czy też nie chciał, nie umiał lub nie mógł nas zrozumieć?!“

Radzę tedy raz jeszcze przestrzegać uzasadnień, a unikać zganień lub pochwał bezwzględnych. Uzasadniajmy skromnie dlaczego nam się ten lub ów aktor podoba albo nie podoba. Nie stawiajmy stopni złych lub celujących.

Będą się tem martwić aktorzy?

Niech się martwią.

O TAK ZWANYM KIEROWNIKU LITERACKIM.

W numerze 11-ym (1924 r.) „Życia Teatru“ poruszył kol. Brumer sprawę stosunku autora rodzimego do teatru i vice versa. Wśród wywodów swoich powołuje się — między innemi — na głos p. Wł. Rabskiego, który w recenzji o „Cudownem medjum“ zaatakował szczególnie mocno wystawianie sztuk bez ich poprzedniego opracowania dramaturgicznego.

„U nas — pisze p. Rabski — jeszcze atrament w rękopisie nie wysechł, a już rozpoczynają się próby. I nawet t. zw. „kierownik literacki“ tylko *rzadko i bardzo lekliwie* ośmiela się zwrócić autorowi uwagę, że jakaś przeróbka lub skrót byłyby pożyteczne dla sztuki. Oto dlaczego zawodzą u nas tak często w realizacji teatralnej nawet prawdziwe talenty. Wystawia się robótki nie dość przemyślane i na kolanie pisane, a *delikatność czy dyletantyzm* teatrów nie umie stoczyć walki skutecznej z tą lekkomyślnością lub zarozumiałością“.

P. Rabski przeciwstawia temu „dyletantyzmowi“ praktyki amerykańskie i francuskie.

Nie będę tu rozważał, jakie to sztuki w Ameryce mogą być poddawane owym apreturom, o których opowiada p. Rabski, nie obchodzą mnie też sposoby francuskie w tej mierze, pragnę sprostować jedynie zarzut wysuwany przeciw t. zw. „kierownikom literackim“,

jakoby tylko „rzadko oraz lęklawie ośmielali się zwracać uwagę autorom“.

Tak nie jest. Kierownicy literaccy bynajmniej nie są tak lękliwi, owszem, często żądają przeróbek, a skreśleń domagają się notorycznie i nie ich „dyletantyzm lub delikatność“ stoją na przeszkodzie w stoczeniu „skutecznej walki z lekkomyślnością lub zarozumiałością autorów“.

Przyczyny tego są *poza* kierownikami literackimi, wbrew ich woli i ich zamiarom.

Tkwią one przedewszystkiem: 1) w zasadniczym stosunku teatrów do autorów dramatycznych polskich; 2) w stosunku teatrów do tak zwanych tylko (słusznie to podkreśla p. Rabski) „kierowników literackich“.

Teatry, czy prywatne czy subwencjonowane, zajmują względem autorów polskich stanowiska krańcowe, albo forytują ich nad miarę, albo też lekce ich sobie wazą. O jednolitości wszakże postępowania przy naszej polskiej konsekwencji, niema oczywiście mowy. I ci, co forytują, i ci, co przez ramię patrzą na twórczość rodzimą, lubią robić wyjątki. Więc u forytujących nagle jakiś autor znajdzie się na liście proskrypcyjnej, a znowu u przesiewających inne sztuki polskie przez sito krytycyzmu, ten lub ów autor będzie się cieszyć osobliwą łaską.

Przeciw takim „kasowcom“ lub „pewniakom“ nie sposób jest cokolwiek zdziałać.

Dyrektor teatru uważa owego autora za swą Ma-skotę, albo za „siewcę złota“ i jeśli mu stawia warunki to słabiuchnym tonem, na przeróbki zaś nie bardzo nalega, zadowoli się, gdy nazbyt widoczne nonsensy

usunięte zostaną. Natomiast w stosunku do tych autorów, którzy nie mają szczęścia cieszyć się jego faworami, wymaga nad miarę, kręci nosem nad doskonałą niekiedy komedią, lub odkłada jak może na najdalszą metę jej wystawienie. Nawet zaś dyrektorzy teatrów — literaci stoją pod urokiem aktualności i niechno taka sztuka się pokaże, już wobec niej łagodniejszą stosując ocenę, niż do innej sztuki.

Jak łatwo dyrektorzy teatrów ulegają żądzy posiadania sztuki „autora kasowego“ przytoczę rzecz, która niedawno się zdarzyła.

Jeden z autorów spotyka na ulicy pewnego dyrektora teatru i w rozmowie niby mimochodem rzuca takie zdanie: „Ach, kochany dyrektorze, dziś napewno spotka pan na posiedzeniu dyrektora Iks, proszę mu powiedzieć, że sztukę już kończę i przypominam mu sprawę zaliczki“.

„Kochany dyrektor“ aż zaniemówił, ale wnet odzywszy przytomność zaczął skwapliwie: „Jakto, kochany autorze, pan ma sztukę i nic mi pan nie mówi. Pocóż pan ma sprzedawać Iksowi i prosić się o zaliczkę, ja w tej chwili panu płacę ile trzeba“.

I pół miljarда zaraz na poczekaniu odliczył, a więcej obiecał przysłać wieczorem. Lecz „kochany autor“ dotąd sztuki nie napisał.

Tymczasem inny autor, znany i uznany, który dawno gotową sztukę złożył w dyrekcji i sztuka została przyjęta, stuka i puka o zaliczkę już trzeci tydzień. Ani grosika nie może wydębić...

Te dwie miary stosuje się w naszych teatrach bez żadnego uzasadnienia. I tu jest właśnie złe, gdyż prócz

wielkich pisarzy scenicznych, jak Wyspiański czy Przybyszewski, od wszystkich „wytwórców scenicznych“ teatr powinien żądać „towaru“ jednakiej wartości literackiej, jednakowo starannej roboty. Gdyby ta zasada została przyjęta, wówczas autor, jednym sukcesem kasowym wyniesiony w górę, nie puszyłby się i nie wygrywał atutów aktualności, ale poddałby się wymogom sceny i sam przerabiał i skracał jak się patrzy.

Druga zasadnicza sprawa w tej materji to wspomniany stosunek teatrów do t. zw. kierowników literackich.

Pojęcie to w rozumieniu dyrektorów bywa niezmiernie rozciągliwe i aplikowane wedle potrzeby, a więc: niech kierownik literacki przerabia! niech nawet przetwarza sztuki rodzime! ale niech to sobie sam wymusi na autorach. Ba, ale jakże to uskutecznić, kiedy autor czuje za sobą plecy dyrektora i słucha wynurzeń kierownika literackiego jedynie z grzeczności, a myśli o czem innem w imię zasady: Ty mów, ja zdrów! bo w razie jakiegokolwiek konfliktu, kierownik, od którego żąda się zdania i inicjatywy, niema nic do gadania.

Raz więc jest odpowiedzialny, raz nie.

Radzi dobrze, cóż za zasługa! jest płacony za to. Odradza, ale nie jest wysłuchany, a potem rzecz się nie uda, kto winien? Kierownik literacki! Dlaczego? Bo powinien był tak odradzać, żeby go wysłuchano. Od tak zwanego kierownika w pewnym momencie żąda się wszystkiego, a w pewnym momencie przypomina mu się, że właściwie jest tylko doradcą...

Powiedzmy wreszcie prawdę.

Kierownik literacki jest tylko tytułem. Owszem,

bierze się od niego wszelką pracę, ale naprawdę uważa go się tylko, za „czytacza“, który w stosach bibuły za-drukowanej i zapisanej ma dokonywać pierwszej se-lekcji.

Nie tak wygląda praca dramaturga gdzieindziej. Tam dostaje on, na swoją propozycję czy z inicjatywy dyrekcji sztukę do opracowania, do przygotowania jej literackiego i praca jego jest respektowana, bo wszędzie indziej praca jest uznawana, tylko nie u nas.

Zresztą po cóż długiej dyskusji! Żądacie od kie-rownika *literackiego* przeróbek *scenicznych*? Czy to nie szczyt sprzeczności? Ach, nieraz to usłyszysz od reży-sera i aktora, że jest od literatury a nie od sceny.

Więc lepiej nie wińmy kierowników literackich o winy niepopołnione i niech Związek Artystów Scen Polskich określi dokładniej ich funkcje i odpowiedzial-ność rzeczywistą, a nie tytularną.

Dopóki zaś stosunek faktycznego dyrektora teatru do autorów rodzimych i stosunek tegoż dyrektora do t. zw. kierownika literackiego będzie takim jakim jest, oraz dopóki nie będzie w naszych teatrach wspólnej pra-cy dyrektora, reżysera, kierownika literackiego i deko-ratora, dopóty sztuki wystawiane w teatrach naszych, zarówno sztuki dzisiejsze jak i dawniejsze, będą miały na sobie piętno organizacyjnego bezładu, stempel nieod-powiedzialności, a sukcesy ich artystyczne będą w dal-szym ciągu dziełem przypadku lub szczęśliwego zbiegu okoliczności.

O PRAWO, CZY O KOMPETENCJĘ?

DYSKUSJA rozpoczęta przez kol. Brumera na temat stosunku teatru do autora, dotyka podstawowych zagadnień prawa autorskiego. Bo jeśli przyjmiemy zasadę, że teatr obowiązany jest przerabiać sztuki, dla nadania im tego poziomu technicznego, jakiego domaga się scena, atakujemy temsamem autorskie prawo własności. Kardynalne prawo indywidualnego posiadania! Otóż czy istotnie prawo to jest tak kardynalne w dziedzinie teatru? Czy sztuka z chwilą kiedy wchodzi na scenę nie staje się własnością ogółu?

Odpowiedź stanowczą zostawmy narazie w zawieszeniu. Wpierw zbadajmy „faktyczny stan rzeczy“. Ten nam powiada, że sztuka w momencie, gdy zasłona poszła w górę, zaczyna żyć życiem własnem. Nazwisko autora pozostaje na afiszu i staje się sprawą obojętną. Sztuka musi sama za siebie mówić, swoją wartością zwyciężać, przez swoje błędy padać. Nazwisko autora może być komunikatową reklamą dla sztuki, albo czemś co samo przez sztukę poszukuje reklamy. Ważne ono dla historyka, dla literatury, dla szerokiej publiczności jest tylko dodatkiem do sztuki. Nieliczni tylko szukają w niem autorytetu, rywale tego komu im zazdrościć wypadnie, albo z czyjej klęski szczęśliwie cieszyć się zdarzy, tłum okazuje jedynie ciekawość *zobaczenia* tego, kogo raczy oklaskiwać. Zresztą nie pyta

o nic. Niech policja pyta o paszporty, kochanek o dowód kochanki swojej pytać nie będzie, cóż go może bowiem obchodzić ponad to, że mu się ona podoba. W podobnej sytuacji wobec sztuki znajduje się też tak zwany szeroki ogół: bawi się nią, cieszy, lub wzrusza się z nią obcując, ale ślubu przecie nie bierze.

A gdy spytamy co powie na to historia literatury, to odrzeczcie nam, że temu się zupełnie nie dziwi, gdyż zawsze tak bywało, i że dawniej autorzy nie mieli tyle pretensji do własności literackiej, co dzisiaj.

Grek w tragedji i w dramacie satyrycznym wciąż obrabiał jedne i te same tematy i nie skarżył jeden drugiego o plagjat, ambicja ich bowiem słuszenie polegała na tem *jak* podać ten sam temat, *jak* opowiedzieć go jeszcze raz, żeby piękniejszym się wydał i żeby więcej z niego wydobyć boskiej prawdy. Rzymianin okradał bez ceremonji Greka, taki Plaut poprostu przerabiał na język rzymski i wedle rzymskiego gustu Meandrowskie komedje. Ten stan rzeczy nie zmienił się i w erze chrześcijańskiej mimo powszechnie wyznawanego siódmego przykazania. Średniowiecze żyło z „pożyczek“ literackich obficie, uprawiało je co prawda anonimowo. Odrodzenie nie wiele w tym względzie zmieniło. Szekspir, król i słońce wszystkich teatropisarzy, czerpał bez skrupułu nietylko tematy z nowel znanych powszechnie, ale wręcz przerabiał sztuki współczesne. Co prawda i jemu odpłacali wzajemnością towarzysze rzemiosła teatralnego.

A choć później ten system ułatwiania sobie pracy pisarskiej ustawał, mamy jednak i w naszym Zabłockim przykład klasyczny jak traktowano utwory teatralne

obcego piśmiennictwa, jak bez ceremonji przykrawano je wedle potrzeb rodzimych, lub tout court tłumaczono, bez podania źródła. I do dziś, doniedawna (przynajmniej u nas) w zakresie twórczości kabaretowej panowała niemal nieograniczona swoboda dzielenia się autorstwem, a raczej przywłaszczania sobie autorstwa i tan-tjem.

Nie potrzeba jednak aż w kabarecie szukać dowodów na „względność“ prawa autorskiego. Toż przed półtora rokiem jeden z najwybitniejszych naszych pisarzy dramatycznych wpadł na pomysł napisania całej sztuki cytatami z dzieł Mickiewicza, kurtyzując je i oprawiając w dowolne ramki, podług swego widzi-miszę.

Ktokolwiek zaś zasiadał kiedy w sądach konkurso-wych ten wie jaką ilość plagjatów w najlepszej wierze nadsyłają rozmaici „twórcy“ z tłumu, wyciągający ręce po wieniec nieśmiertelności literackiej. Dowód to mo-że najlepszy jak liczne są jeszcze warstwy, które uwa-żają pomysł, słowo, a nawet opracowanie literackie, które do nich drogą książki czy teatru doszło, za swoją własność.

Czyżby jednak z tego wnioskować należało, że pra-wa autorskiego wcale niema i że go nie należy uzna-wać. Nie, sztuka, mimo to że oddzieliła się od autora i własnem żyje życiem, nie staje się jeszcze mimo to własnością każdego, kto ją posiadać zechce. Wywła-szczenie dokonane na rzecz ogółu nie jest bowiem rów-noznaczne z przywłaszczeniem sobie danej rzeczy przez byle kogo.

Nie chcę tu wchodzić w dociekania prawnej czysto

natury, gdyż nie w tem rzecz, i nie o materialnem zabezpieczeniu autora rozprawiamy. Idzie mi tylko o wskazanie na to, że prawo autorskie nie jest prawem tak bezwzględnem jak posiadanie choćby własnego ubrania, nie mówiąc już o własnej skórze. Prawo autorskie bowiem, poza materialnem zabezpieczeniem zysków należnych danemu autorowi za pracę, jest raczej prawem moralnem, dającym autorowi siłę czuwania nad tem, żeby niepowołani wbrew jego woli nie użytkowali z dzieła literackiego w sposób dziełu temu szkodzący.

Czyli że sprawa przeróbki utworu teatralnego nie w tem tkwi, że jej zasadniczo dokonywać nie wolno, tylko w tem *kto* tej przeróbki dokonywa i jak.

Teoretycznie ogół ma nawet prawo nie pozwolić autorowi na okaleczenie własnego dzieła. Rzeźbiarza, któryby chciał pomnik przez siebie wzniesiony zniszczyć, zamkniętoby niezawodnie w domu warjatów. Oczywiście teatralne dzieło nie może mieć takiej ochrony. Autor może zakazać wystawiania swej sztuki w formie która mu się nie widzi. Ale publiczność może też zając wobec tego postawę odpowiednią: zbojkotować nieudaną przeróbkę własną autora. A po śmierci jego żaden dramaturg się nie zawaha przywrócić dziełu jego kształt pierwotny, protestujących zaś historyków literatury wyśmianoby jako pedantycznych, bezdusznych formalistów.

Przytoczony tu wypadek hipotetyczny jest, rzecz prosta, prawie absurdalną krańcowością, ale właśnie dlatego podkreśla najdosadniej istotę zagadnienia.

Krytyka nasza po większej części rozważań tych nie bierze pod uwagę przy wydawaniu swych opinii. Do-

świadczyłem tego sam na sobie, jako kierownik literacki Teatru Polskiego z okazji zainscenizowania „Nocy listopadowej“ Wyspiańskiego wedle własnego pomysłu. Ktoś napisał mi wówczas, że uchybiłem „tradycjom“, ktoś inny znowu, że nazwisko Wyspiańskiego jest tak wielkie, iż nikomu nie wolno ważyć się na „przeróbki“. Ktoś trzeci wreszcie gniewał się na mnie o skróty, jakoby wykoszlawiające ideę przewodnią dzieła. Jakoś tak złożyło się, że krytyki te biegły od ludzi, którzy prawie na pewno mniej o Wyspiańskim wiedzieli niż ja, a całkiem napewno pietyzmem w stosunku do niego nie przewyższali mnie bynajmniej. Napomykam o tem jednak tylko mimochodem. Rzecz ważniejsza bowiem, że wspominali o jakichś „tradycjach“ Wyspiańskiego, gdy były tylko „tradycje“ dyr. Solskiego, szanowne niewątpliwie, ale jako świętość nieobowiązujące, a dalej zapomnieli zupełnie o tem, że Szekspir, którego nazwisko teatralne bodaj jest tyle warte co nazwisko Wyspiańskiego, jednakże podlegał „przeróbkom“. Co zaś już jest koroną wszystkiego, zapomnieli, że ten sam Wyspiański, o którego nietykalność tak ostro na mnie najeżdżali, postąpił sobie zgoła bez skrpułów z „Dziadami“, skracając o połowę takie arcydzieło, taką arcyświętość poetycką, takie arcynatchnienie jak improwizacja... Zapomnieli także, że Wyspiański proponował dorobienie monologu Ofelji w arcytworze Szekspirowskim — w „Hamlecie“. Zapomnieli. Ha, trudno, gdyby bowiem pamiętali dostałoby się Wyspiańskiemu, za te skróty, wykoszlawiające ideę przewodnią dzieła, za naginanie poezji Mickiewicza do potrzeb teatru, za pstrzenie własnymi wstrętami Szekspi-

ra. Tak myślicie. A ja sędzę, że nie... Kult autorytetu, jeśli nie najzwyczajniejszy snobizm wstrzymałby ich krytyczne zapędy.

Czy słusznie to rzecz inna.

Przytaczam tylko ten fakt, na dowód, że prawo autorskie, którego tak lubią bronić czasami nasi krytycy, dla największych pisarzy dramatycznych po dni ostatnich nie było świętością.

I jestem przekonany, że Wyspiański, gdyby miał do rozporządzenia scenę obrotową, z pewnością by sam z niej skorzystał przy wystawianiu „Nocy listopadowej“ i kto wie jak daleko poszedłby w „przeróbkach“.

Zatem nie o prawo autorskie idzie w przeróbkach teatralnych a o kompetencję i o uzasadnienie przeróbek i skrótów.

ROLA MALARSTWA SCENICZNEGO.

ODPOWIEDŹ na ankietę „Życia Teatru“ w sprawie roli malarstwa scenicznego jest trudna, bo rola ta jest rozmaita, zależnie od rodzaju sztuki scenicznej. Inna w balecie, inna w operze, inna w farsie, komedji, dramacie i tragedji.

Historja dekoracji najlepiej o tem pouczy.

Balet jest prawie zupełnie w rękach malarza, on powinien być właściwie jego reżyserem naczelnym, kompozytorem dla oka tego, co dla ucha skomponował muzyk.

Operetka już mniej poddaje się władzy malarza. Czasem jego rola, jak np. w inscenizacjach Offenbachowskich, może mieć istotnie twórcze uprawnienia, częściej maleje i obniża się do funkcji dostawcy przepychu i projektodawcy urządzeń bardzo nieraz skomplikowanych a bezsensownych. Zamiast twórcy potrzebny tu człowiek dobrego smaku, zamiast kompozytora sprytny technik sceniczny, zamiast artysty zręczny rutylista. Tak samo bywa z farsą.

Opera nasuwa głębsze zagadnienie. Widowiska operowe wymagają absolutnie reformy pod każdym względem, realizm stosowany obecnie także nie rozwiązuje sprawy. Raczej zrewidować należy operę pod względem artystycznej logiki. Wtedy i malarstwo operowe,

poza wystawnością czy monumentalnością, otrzyma inne zadania.

Najbardziej jednak trudne jest określenie kompetencji malarstwa scenicznego w dziedzinie najważniejszej sztuki scenicznej t. j. w dziedzinie komedji, dramatu i tragedji. Podział ten jest przestarzały i tylko dla wygodniejszego porozumienia z czytelnikami używam go. Nazwać by należało ten dział scenicznych przedstawień, sztuką teatru mówionego, ale i to określenie, jakkolwiek dokładniejsze, jeszcze rzeczy samej nie oddaje. Zostańmy jednak przy niem.

Otóż dział ten oscyluje raz w kierunku realizmu życiowego, to znowu odbiega od niego do fantastycznej niemal groteski, albo bawi się w stylizację życia. Niech jednak nas ta różnorodność prądów literackich nie mami. Obowiązek przedstawienia teatralnego pozostaje zawsze jeden i ten sam niezmiennie.

Stworzyć pewną zwartą rzeczywistość.

Czy rzeczywistość ta będzie formistyczna, czy ekspresjonistyczna, czy naturalistyczna, czy romantyczna, czy klasyczna — to sprawa inna. Możemy się o to spierać, wartość tej rzeczywistości podnosić lub ją lekceważyć, zaprzeczać słuszności takiej interpretacji, albo uznawać słuszność tę za wyłączną. Inscenizator jednak musi stworzyć dzieło całkowite, pełne, żyjące własną logiką, mające własną swoją duszę i własny swój wyraz. Eklektyzm jest tu śmiercią. Niedociągnięcie kalectwem.

W inscenizacji każdej, najbliższej nawet sztuki teatralnej musi być plan i świadoma tego planu wola. Wtedy tylko może nastąpić zsyntezowanie, scałkowanie

wszystkich czynników w przedstawieniu teatralnym współdziałających, a tak często rozbieżnych.

Przyczynę ich rozbieżności jednak widzę właśnie w braku odpowiedniego programu ze strony twórcy przedstawienia teatralnego.

Kto jest na tego twórcę powołany?

Każdy z pracowników teatralnych.

Może przyjść z koncepcją roli niezwykłą aktor i zaproponować nagięcie sztuki do tej rzeczywistości, którą on grą swą urzeczywistnić potrafi.

Może kierownik literacki przestawić swoją ideę teatralnego ucieleśnienia danego dzieła poetyckiego.

Może też zaprojektować rzeczywistość teatralną malarz.

I wtedy każdy z nich będzie reżyserem naczelnym danej sztuki, a reżyser rutynista tylko jego wolę ma wykonywać.

To jednakże nie zdarza się.

W praktyce ambicja reżysera na to nie pozwala.

Ale teoria ma zawsze rację najwyższą i praktyka jest tem lepszą im bardziej do teorii się zbliża i jej jest posłuszna.

Niechże więc ambitny reżyser zatrzyma przy sobie naczelne dowództwo, ale niech plan poddany rozpatrzy dokładnie, i niech uzgodni jego wskazówki z umiejętnością i wiedzą sztabowca.

Co to znaczy?

Że nie ambicja ma przewodzić w realizacji przedstawienia a twórczość.

Ta sama recepta obowiązuje i dekoratora. W realizacji dzieła scenicznego, gdy nie przychodzi z własną

inicjatywą lub dla swojej inicjatywy nie umie zyskać posłuchu, nie wolno mu, dla własnego widzimisię czy dla oklasku przy otwartej scenie, fabrykować dekoracji. Niech ulegnie woli całkującej dzieło. Albo niech nie dekoruje tego przedstawienia, bo będzie je naprawdę tylko dekorował, to jest ozdabiał naprzekór rzeczywistości, która w tem przedstawieniu dojść miała do głosu.

Nie potrzebuję przytaczać faktów na potwierdzenie słów moich. Od faktów tych bowiem roi się w naszym teatralnictwie. Można śmiało powiedzieć, że niema jednego przedstawienia, gdzieby malarstwo sceniczne szło drogą jedną z koncepcją reżyserską i przystawało do rzeczywistości scenicznej, którą dane przedstawienie ma sugestjonować widownię. Bo najczęściej ma sugestjonować widownię. Bo najczęściej i tej koncepcji nie ma, a zamiast niej spotykamy zwykłą reżyserską rutynę, nałóg realistyczny, lub naturalistyczny, czasem tylko błahe i powierzchowne nowatorstwo bez przemyslenia, przyjęte z obca, lub na wiarę niedokładnie nawet zrozumianego frazesu.

Cóż dopiero mówić o tworzeniu rzeczywistości scenicznych?

Na to trzeba twórczości.

I oto jesteśmy przy właściwym słowie, które rozwiązuje mojem zdaniem kwestję całą.

Malarstwo sceniczne albo zdobywa się na twórczość, albo współtwórczo nadążać musi za czyjąś myślą przewodnią i przystosowywać się do niej. To pierwsze, szczytniejsze niewątpliwie, stanowisko zająć może ma-

larstwo sceniczne tylko wtedy, kiedy od niego wychodzi inicjatywa przedstawienia teatralnego.

Są u nas malarze dekoratorzy, zdolni do takiej inicjatywy. Ale nie może to być inicjatywa czysto malarzka, musi to być wycucie i ukazanie rzeczywistości danego dzieła w nowych kształtach, w zupełniejszym czy innem ucieleśnieniu. Musi to być nowe, pełniejsze spojrzenie na dane dzieło. Wówczas malarz (tak samo zresztą, jak i każdy inny z pracowników sceny w takim samym przypadku) ma prawo dyktować swoją wizję teatrowi. Zaznaczam jednak, że nie jest to tylko sprawa nastroju, sprawa tonu — te mogą w przedstawieniu mieć wielkie znaczenie, ale nie naczelne. Naczelne znaczenie może mieć tylko i wyłącznie kompletna idea rzeczywistości danego dzieła.

Takim twórczym, idealnie pełnym projektodawcą dekoracyjnym był u nas Wyspiański w swoich dziełach przedewszystkiem. Cała dekoracja, całe malarstwo sceniczne tych arcydzieł urodziło się niejako na przód, przed ich słowem. Słowo i ludzie wyszli z łona tej wizji.

Lecz i w nieswoich dziełach Wyspiański umiał zdobyć się na wizję pełnej rzeczywistości dzieła, oczywiście wedle swojej koncepcji. Takim było jego opracowanie „Dziadów“. Można się temu opracowaniu przeciwstawić, można je krytykować, i nie uważać je bynajmniej za najlepsze i jedyne, ale nie można odmówić tej inscenizacji żywiołu twórczego... Taką jest przerwka „Cyda“. Na taką w projekcie zakrawała i koncepcja „Hamleta“.

Sądzę, że dostatecznie wyjaśniłem zapatrywania mo-

je w tym względzie. W dotychczasowej polskiej „twórczości dekoracyjno-teatralnej“ — jeśli mam odpowiedzieć na drugie pytanie ankiety — widzę przede wszystkim mało twórczości.

Ale twórczości tej mało też jest u reżyserów i u dyrektorów. Ostatnim na wielką skalę twórczym dyrektorem i reżyserem był właściwie tylko Pawlikowski.

I powiem, że dziś *może najwięcej twórczości scenicznej jest u naszych malarzy - dekoratorów.*

Oni są głównymi motorami postępu scenicznego u nas.

Oni jedni naprawdę szukają i przynoszą nowe rzeczy.

Nazwiska Frycza, Drabika, Fr. Siedleckiego, Mehoffera i innych, nie mają odpowiedników w świecie reżyserskim, o ile idzie o nasilenie twórcze. Niestety jednak i ambicje naszych malarzy dekoratorów górują i wynoszą się ponad prawodawstwo teatralne, które zjednoczenie wysiłków, zsyntezowanie twórczych elementów nakazuje. Niekiedy istotnie ma malarz u nas rację, a reżyser nie dotrzymuje mu kroku, ale znacznie częściej malarz szkicuje dekoracje od ręki, ledwo zapoznawszy się z sztuką. I nie chce słuchać przekładań, tyranizuje wszystkich swoim autorytetem. Ambicje zaś niektórych dekoratorów wyrażają się zupełnie niewłaściwie i nawiwnie nadmierną wystawnością i kosztownością dekoracji, czy trzeba tego czy nie. Temu zwłaszcza tamę należy położyć. Przepych, szych zewnętrzny nie najrzadziej gubi sztukę, jest wrogiem tego, cośmy pięknem przywykli nazywać. Prostota i pogłębienie twórcze każdego szkicu, wydobyć go nie z dorywczej fan-

tazji, ale z pracy nad dziełem, powinno być ideałem tego dekoratora, który do czołowej roli w teatrze rości sobie prawo. Jeśli chce reżyserowi narzucić swoją koncepcję, musi ją naprzód sam posiadać, musi być bardziej teatralnie twórczym niż reżyser i sumienniejszym wmyśleć się w dzieło literackie, niż literat. To jest możliwe. Teatr bowiem i literatura dostępne są nie najbardziej utytułowanym, ale najbardziej uzdolnionym i najszczerzej czującym.

TEATR PRZYSZŁOŚCI.

SŁOWEM tem szafuje się często, przeważnie jednak mają tu ludzie na myśli budynek, a omijają istotne znaczenie pojęcia.

Czy tak, czy owak, urządzimy scenę, czy scena kręcić się będzie dokoła widowni, czy widownia dokoła sceny, czy światło będzie padało z góry, czy reflektory pokrajają scenę na odpowiednie pola patrzenia, czy przestrzeń sceniczną uformujemy spiralnie, czy też płaską scenę zamkniemy kotarami — wszystko to są szczegóły techniczne, obraz bez ducha, przyszłość, w której od początku zagości martwota.

Ogromna większość tych rzekomo futurystycznych innowacji to tylko pobielane groby.

A teatr przyszłości jest sprawą wzmocnienia żywotności teatru, powszechnego zetknięcia energii wyżywającej się przez teatr z psychiką masy.

Rozstrzyga więc o sprawie udział masy i środki ten udział umożliwiające, wyrażając się z najgrubsza: kapitał.

I tam gdzie te dwa elementy schodziły się powstawał z życia idący i życiotwórczy teatr. Tak było z obrządkowym teatrem greckim. Rodził go kult — podtrzymywały dotacje, nakazane przez państwo. Tak było jakiś czas z misterjalnym teatrem — z religijnych wychodził, bujnych pędów, a kościół był skarbnikiem.

Gdzie nie było kultu, ogarniającego tłum, tam i teatr był narzucony jak np. w Rzymie, a tak samo dworskie i magnackie i królewskie „teatra“ miały żywot z łaski.

Mocniej już, bo bez łaski trzymał się teatr ludowy, wędrownych aktorów, kompanij uczniowskich, szopka. Ale to były jedynie niewysychające strumienie, które nie łączyły się w rzekę...

Dopiero większe miasta, Londyn, Paryż, względnie bardziej ruchliwe miasta Włoch i Hiszpanji dają oparcie twórczości teatralnej.

Żywiołowa siła ducha teatralnego prędko przybiera świeckie szaty. Genjusz twórców zasila je mocą wytrwania i zwycięstwa. Calderonowski, Szekspirowski, Molierowski teatr, różnemi formami przejawiająca się komedja del'arte, i wciąż nowi, przybywający pisarze teatralni przekształcają mizerną budę aktorską w twierdzę ducha i bujności życiowej, czyniąc z niej potęgę stojącą poza wszelkim kultem, działającą samoistnie. Teatr zdobywa dla siebie względy władców, ale to już nie „łaska“ pańska, to chęć zagarnięcia pod swoją władzę jego mocy duchowej. Na ofiarę teatrowi idzie niejedna fortuna pańska, a my możemy się chlubić, że znalazł się wśród nas taki Skarbek, który dla Lwowa teatr zbudował i dotację ufundował. Nie braknie, a raczej coraz przybywa opiekunów teatrowi w bogatym mieszczaństwie i finansjerze. Teatr wreszcie staje się obowiązkiem i dumą miast, później i przedsiębiorstwem... I tu załamuje się linja teatru. Kapitał przekroczył granice swych uprawnień.

Jednakże na tle tych pobieżnie nakreślonych dziejów teatru — widać dlaczego w Polsce teatr długo, bar-

dzo długo nie miał skąd czerpać zasobów. Ani Kraków jeszcze nie dość spolonizowany nie mógł być w XVI wieku podstawą żywotną teatru świeckiego, ani Warszawa w XVII wieku jeszcze za mała, niezdolna była dźwignąć teatr własnymi siłami. A potem upadek kultury, klęski, panowanie obcych dworów skazały teatr polski na życie rezydenckie po Nieświeżu i Puławach, że najwybitniejsze z pośród wielkopańskich wymienię. Albo też wegetował, nieraz w postaci oplakanej w klasztorach...

A choć od tego czasu wiele, wiele się zmieniło i niejedno przedsiębiorstwo teatralne dobrze nappełniło kieszenie dyrektorów w Polsce, jeszcze ciężko, jeszcze życie teatru naszego po grudzie się wlecze.

Więc kiedy mówimy — teatr przyszłości, a myślimy o Polsce, słowa te wydają się nam dalekie. Wszelako już widoczne.

I do dyskusji rzecz zdaje się przygotowana.

Oczywiście nie może być nam wzorem Rosja dzisiejsza, tysiącami teatrów — wedle statystyki — operująca. Nie dlatego jednak, żebyśmy nie doceniali wartości poszczególnych teatrów rosyjskich i ich wykonawców, ale wciąż propagandujący i polityczny teatr, starający się pokryć pustkę albo „eksperymentem“, albo „bojowymi“ hasłami, oddala się od teatru przyszłości, który chce zdobywać masy własną siłą przyciągania. Tam gdzie do teatru gonią, gdzie teatr wmuszają, gdzie teatr jest na płatnym rozkazie rządzącej warstwy — tam dusza teatru brzmi jak pieśń niewolników tragicznym śpiewem burłaków, ciągnących statki przeciw prą-

dowi. Rosja daje tylko świadectwo jak wielką jest potęgą teatru i jak dbać o nią trzeba.

Teatr z natury swojej jest instytucją demokratyczną i takim samym podpada prawom, co inne twory demokracji. Musi go zatem opanować wola, nie dopuszczając do rozgardzania elementów, teatr tworzących. I nie może go deprawować kapitalizm, który ma być sługą a nie panem życia zbiorowego.

Czyli innemi słowy teatr przyszłości to przede wszystkim teatr powszechny, a stojący o własnych siłach.

Dobra też była i owocna w skutkach idea Leona Schillera, by oprzeć teatr o związki. Dobrą również jest myśl tworzenia zespołów scenicznych, podtrzymywanych przez organizacje zasobniejsze jak np. utworzenie teatru w gmachu kolejarzy w Warszawie. Dobrą nie mniej jest myśl organizacji teatrów okrężnych, któreby docierały w zakątki i na kresy.

Pewną, torującą funkcję spełniły kina, jakkolwiek ich działanie zasadniczo jest różne od działania teatru i nawet przy udoskonaleniu talkie-filmów (czytaj toki-filmów) t. j. mówionych filmów amerykańskich, (które obecnie już zawojowały Amerykę i świat anglosaski) jeszcze działalności żywego teatru obrazy te nie zastępują.

Teatr przyszłości czeka na realizację nie przez maszynę, a przez człowieka. W związku artystów, w konstrukcyjnych zamierzeniach tej żywej instytucji niechże znajdzie ta blakająca się idea rdzeń rodzimy.

Zagadnienie jest proste. *Trzeba teatr uczynić wolnym.* Niech go nie trzyma na uwięzi magistrackiej czy

państwowej subwencja, bo to wpłacenie podatków za czynności publicznego użytku a nie smycz, na której prowadzi „niesforną“ instytucję pan wiceprezydent czy intendent państwowy.

Kontrola, a „pan kontroler“ to dwie różne rzeczy. Tworzyć tedy towarzystwa teatralne, tworzyć teatry związkowe, pensje płać za pracę, a nie za tytuły i nie za koligacje partyjne, tchnąć w teatr ducha, a nie zamykać go w biurku — to pierwsze wskazania i jedyne drogi prowadzące od teatrów przedsiębiorstw, a zwłaszcza od teatrów magistrackich ku teatrowi przyszłości, a bodaj ku teatrowi, któryby odpowiadał potrzebom dzisiejszego życia, nie był ani spekulacją, ani marazmem drzemiących mandarynów. Tylko przez teatr wolny jest droga do teatru przyszłości.

WRACAJMY DO TEATRU.

TEATR w ostatnich dziesiątkach lat mocno się wynaturzył.

Zaczęło się od fundamentalnej dyskusji, co jest „pierwszą rzeczą” w teatrze: widzieć, czy słyszeć.

Kwestja byłaby bezsporna, gdyby o treści zagadnienia nie zapomniano. Bo oczywiście widzieć jest integralną częścią zjawiska, zwanego teatrem. Dlatego stworzono tę formę. Ona jest jego racją bytu, gdyż inaczej dość byłoby poprzestać na samem słyszeniu, na mowie.

Ale znowuż ograniczyć się do słowa widzieć, to też nie tear. Od walk gladiatorów, od wyścigów, po wszelkie dziedziny sportowe „pierwszą rzeczą” jest widzieć, a jednak te wszystkie wyczyny teatrem nie są.

Co widzieć? — oto jest pytanie. zasadniczem dążeniem teatru jest *uczynić słowo widzialnem*, zmaterjalizować je w elementach wzrokowo realnych albo bodaj przypuszczalnych, wizyjnych. Zgadza się to z obrządkowem pochodzeniem teatru, z udziałem tłumu w kulcie i stopniowem wyodrębnieniem żywiołów, które swą przewodnią funkcję, i górującą plastykę swej roli narzucały reszcie uczestników jako kapłaństwo, podziw, czy pokaz.

Tak czy owak treść, *słowo* było *duszą teatru*, objawiającą się z prądawnego *logeion*, proscenium, czy

wreszcie sceny już nie greckiej, misterjalnej a zwykłej, „burżuazyjnej“.

Wzrost dekoratywności, który zaszczepili teatrowi malarze renesansu, nie wiele przysłużył się teatrowi, wniósł operowość, wystawność, sztuczność. Protekcje trzymały ten teatr. To jednak, co żyło w szerokiej masie, obywatelu się bez wymyślnych kulis, horyzontów i strojów. W teatrze wieku XVIII, a zwłaszcza XIX, kiedy scena stała się potęgą i urosła na wielki czynnik wychowawczy — malarz i wizualista teatralny siedł obok sceny, nieraz potężnie działając na scenę, ale nie zaborczy, własną „konceptją“ chwalcący się ponad dziełem — co gorsza poza dziełem.

Od czasu wszakże wspomnianej dyskusji, co jest „pierwszą rzeczą“ widzieć czy słyszeć... malarz i wizualista zagarnęli teatr dla siebie. Wogóle małżeństwo sceny z malarzem jest w istocie swojej trudne. Malarz to człowiek eksperymentu — niesłuchanie łatwo próbujący swych pomysłów i dróg. I sławy swojej szuka w tem, żeby wyprzedzić inne dziedziny sztuki. A teatr? ten, którym żyją masy, który jest ucieleśnieniem słowa już im znanego, ale jeszcze nie objawionego? Ten teatr szuka wzbogacenia, ale zawsze będzie potwierdzeniem, a nie burzycielem. Szuka przymierza u pokrewnych sztuk — ginie jednak pod terorem.

A właśnie nowatorzy teatru jakby żywili pogardę dla dawnego teatru, tworzą zabawę, ale dla siebie. Tworzą widowiska i dziwowiska. Przemieniają aktorów na lalki, na aktorów. Nazywają to twórczą reżyserją. Niestety, jeśli to mniemanie przywłaszczczy sobie nadepta miernota, a nawet wtedy, gdy w reżyserze jest

twórczość naprawdę i wiedza i smak, niezawsze uśmie-
rzą one w nim zapaly nowości i nowości za wszelką
cenę.

W Sowietach, w kraju piętrzących się na sobie eks-
perymentów i absurdów, już w dziedzinie teatru zaczy-
na się budzić protest. Publiczność głośno sarka na me-
yerholdyzm, biomechanikę, marsze, kontrmarsze, po-
pisy straży pożarnej na scenie, konstrukcje żelazne, dzi-
waczne dekoracje, operacje i desperacje. Dość, dość,
dość tego! Taki teatr niema dla nich sensu. Przestał
być teatrem. I oper, budowanych na błahej treści,
i tańców rytmicznych i tańców mistycznych i różnorod-
nego balastu extra-widowiskowego syta już jest dusza
widza.

Wracajmy do teatru, gdzie słowo jest duszą, gdzie
człowiek współżyje z człowiekiem, a nie z maszyną.

Nie jest to przeciw tchnieniom nowego ducha, lecz
tylko przeciw tchnieniom spekulacji. Nie widziała i nie
przywykła widzieć takiej sztuki, jak „Wesele“ publicz-
ność, a poddała się jej nowatorstwu i osobliwości... By-
ła bowiem w tym teatrze dusza. Natomiast dzisiejszy
hyperteatralizm (zwłaszcza w Niemczech i Rosji) wy-
pędza razem z rzekomą starzyzną także i duszę z te-
atru. Zostaje pusta maska. Dziwaczna, jaskrawo po-
malowana, ale martwa mumja.

Bacniejsi teatraliści czują już, że teatr jest za-
grożony.

Dyr. Arnold Szyfman w numerze „Teatru“ pisze:
„Bo najważniejszą rzeczą w chwili obecnej jest teatr
utrzymać przy życiu“.

Powołuję się przytem na zdanie jednego z nowato-

rów niemieckich Leopolda Jessnera: „Ważniejszym jest problem, aby teatr wogóle istniał. Ważniejszą jest kwestja, czy przejawia on trwałą żywotność, któraby potrafiła zakorzenieć w świadomości społeczeństwa konieczność istnienia teatru“.

Tak źle nie jest. Naszem zdaniem najważniejszą jest rzeczą, by dostrzeżono wreszcie, że teatr sam sobie zadaje rany, rękami własnych „proroków“.

W społeczeństwie bowiem, nie wyczerpała się żywotność teatru, a powiedziawszy ściślej, nie znalazła się jeszcze instytucja, któraby teatr w jego roli zastąpić mogła. W walce, którą człowiek prowadzi z chaosem — woła ludzka, objawiona przez teatr, budownictwo duchowe, którego jest on narzędziem, trwa. Osłabł heroiczny rozmach w walce z przeznaczeniem. Pozostał wszelako genjusz dowcipu, rozprawiający się z chamstwem, tępotą, szarzyzną.

Lecz i tu wyłomy są znaczne. Wyszorowała się na pierwsze miejsce sztuka prostacka, naszpikowana majchrami, faszerowana żargonem. Przypomina ona w najłagodniejszym wydaniu — jak ktoś zauważył — tramwaj warszawski, gdzie gdy pasażer sarknie, że mu na deptano na nogę, otrzyma odpowiedź: „Trzymaj pan kopyta przy sobie!“, a co drugie słowo słyszy się: „co się pcha takie bydlę!“

Rozmowy te należą jeszcze do delikatnych, a zapowiedź „jak wejdę panu na mordę“ jest dopiero propozycją ostrzejszej dyskusji.

Taki stan rzeczy przeraża. Rozmiłowanie się dyrektorów teatru i reżyserów w podobnym repertuarze

zdumiewa. Wielkiej roli uspołecznienia masy ani w tem śladu. Chyba na wywrót brać rzeczy.

Słowo przestaje panować. Dusza teatru ginie w zgiełku i nieartykułowanym wrzasku. Na to nie trzeba sceny. Krzyk wystarczy. I to za mało powiedziane i niesprawiedliwie. Jeśli mamy upodabniać widzów teatralnych do tych brutalów, kretynów i idjotek — teatr staje się absurdem. Może być sztuka teatralna biczem, pokrzywą, ale nie znaczy to, żeby była uczelnią grubych obyczajów, rajfurstwa i wszelkiej bez zastrzeżeń kryminalistyki.

Od ultra-ekscentrycznych widowisk i dziwowisk — wracajmy do teatru, jednakże do teatru, który jest przybytkiem twórczej woli i sztuki.

„MENTOR”,
komedja w 3-ch aktach J. Al. hr. Fredry.

(Premjera w Teatrze Rozmaitości, dn. 7 września 1917 r.)

DLACZEGO kierownictwo Teatru Rozmaitości postanowiło wystawić, względnie wznowić, „Mentora” — nie wiem. To pewna, że nikt w tym kierunku nacisku nie wywierał.

Więc z dobrego serca? z pietyzmu dla wspomnień naszej przeszłości teatralnej? Ale w takim razie dlaczego tak po macoszemu traktować ten zacny okaz minionego stylu scenicznego. Tak. Stylu. O tem zaś prawie zupełnie zapomniano. Jeszcze panie grające miały na to wzgląd i chociaż w strojach zaznaczyły, że przemawia do nas epoka, pół wiekiem od współczesności odgrodzona.

Artyści o walorach stylowych nie pamiętali jednak prawie wcale. Oczywiście nie brak było wyjątków — lecz sztuka to przede wszystkim całość, współgra i zespół. A tak przecie nie trudno było wskrzesić dawny sposób i gry i życia. Nawet młodszy z pośród nas znać mogą choćby z opowiadania wcale niezłe maniery ówczesnych kawalerów, panien i pań. A tylko w tych ramach, w tem podaniu może dzieło Fredry syna nabrać barwy właściwej i wypukłości. Ścmiłyby się usterki — a wystąpiły zalety i nawet staromodny szablon wypiękniałby i okrył się miłą, artystyczną powłoką przynajmniej półstylowości.

Szkoda, że się tak stało — i „Mentor“ zagrany został ot tak dla... rozmaitości, jako polska „wstawka“ między jednym a drugim tłumaczeniem z francuskiego.

Dla nielicznych gości wczorajszej premjery i zapowiedzianych jeszcze kilku przedstawień pozostaje tylko ulotne, miłe wspomnienie: wyrazistej, acz markowanej, kreacji p. Rapackiego w roli zacnego staruszka pułkownika; starannej, bardzo starannej i cieniowanej stylowo gry p. Pichorówny w roli zalotnej lecz uczciwej wdowy, uważającej flirt jedynie za pomost do nowego małżeństwa; i doskonale, może nawet zanadto charakterystycznie, przeprowadzonej przez p. Micińską postaci, brzydkiej a z samego serca składającej się ciotki Agaty. A wreszcie orzeźwiające wspomnienia sztuki, której kulminacyjną pikanterją jest scena pocałunku w niewinny pieprzyk na szyi, zakończona oświadczeniami nawróconego do cnotliwych pojęć małżeńskich birbanta.

Poza tem jeszcze cóż? żywo, w tempie trzymana gra p. Leszczyńskiego, drobny epizod opowiadania i niezgrabnych zalotów hreczkosieja p. Janusza i... wszystko.

A pod powierzchnią sceny wyteżona działalność ratująca co sił kochanków na scenie od zapomnienia imion ich najdroższych.

Publiczność — jak wspomniałem już mimochodem — jawiła się nielicznie, kompromitująco nielicznie. Cóż dziwnego? Przyzwyczajona do sensacyjnych „aktualności“ a więcej jeszcze do wciąż „powracających“ dań francuskiej kuchni Teatru Rozmaitości nie zląkomiła się na pocziwe polskie zrazy i nie bardzo zaufała ich przyrządzeniu. Bodaj słusznie.

„SUŁKOWSKI”,
tragedja w 5-ciu aktach Stefana Żeromskiego.

(Premjera w Teatrze Polskim w dn. 8 listopada 1917 r.)

W obozie pod Weroną garstka polskich legjonistów rozpamiętywa i radzi. Nad nimi chłodna noc grudniowa—wokoło ziemia obca, a w duszy tęskność za Polską. Chłopi są i bezradnem sercem chłopskiem szukają dokąd ich wiedzie ta droga przez boje krwawe, pod cudzem niebem, pod cudzą komendą. Pełnią swoje żołnierstwo tułacze, bo rozkaz nimi włada, ale rozkaz nie starczy za wiarę. Więc żałosna nieufność szarpie ich beładnemi myślami.

„Okropna to rzecz swoją przelewać krew, gdy sto razy zdradziła zdrada i oszukało oszustwo“ — powtarza sobie raz po raz ta bezdomna gromada.

I do takich to ludzi, w takiej chwili przychodzi Sułkowski, współuczestnik ich losów, lecz jeden z pośród wiodących i wiedzących owe „dlaczego“, które im „czarnemu żołnierstwu“ niedostępne. Wsłucha się w ich nędzę i złoży przysięgę nie na obcy oręż, a na szpadę polską, tę, co pod Zelwą w 1792 roku, we własnej, ojczystej sprawie spłynęła krwią i zabłysła chwałą. Przysięgę świętą, że nie majakom czyjegoś obłądu służą, ale że są ramionami, dźwigającemi daleką Polskę w gmach wolności i sprawiedliwości. I uwierzą. I pój-

dą ginąć spokojnie, ufni, bohaterscy. A z nim zostanie odpowiedzialność. Słowo bez znaczenia dla dusz małych — dla wielkich zaś wielkie i palące.

Sułkowski Żeromskiego jest z rodu Brutusów. Cezar - Napoleon stanowi dlań wzór potęgi człowieczego genjuszu. Nic ponadto. Sułkowski „uczy się genjuszu Napoleona“, jednakże nie po to, by stać się najjaskrawszem narzędziem jego działań, najświetniejszym niewolnikiem jego zamiarów. Religją duszy Sułkowskiego jest Polska, wolność i równość. Te idee splatają się w więź jednolitą i wypełniają bez reszty jego istotę duchową.

Czy takim był historyczny Sułkowski? Czy naprawdę genjuszem wojennym przewyższał Napoleona? Mówiono to i o Dessaix i o Moreau. Hrabia Antraigues, antagonistą ideowy Sułkowskiego w dramacie, powiada mu wyzywająco: „Jesteś tylko cieniem, odgłosem, złudą potęgi“.

I może istotnie tylko od tego słońca sławy, które niósł w sobie Bonaparte, padł blask i na Sułkowskiego? Może?

Dla Żeromskiego wszakże Sułkowski nie jest jedynie przedmiotem historycznego portretu. Sułkowski Żeromskiego, to tylko w larwę imienną przybrany i pozorem stu lat od nas oddalony, lecz zawsze obecny, wiecznie ten sam czynny rycerz - pracownik Polski. Ten, który o sobie powiedzieć może, jak Sułkowski do Agnesiny Gonzagi:

„Ja w każdej minucie mego życia zdobywam i tworzę Ojczyznę. I zawsze czuję tak, jakby się we mnie z samym sobą mocował cały naród polski“.

A kiedy w końcu tragedji, w obliczu piramid Bona-

parte i sztab jego salutują „ten jedyny szczątek po Jó-
zefie Sułkowskim“ — „napierśny strzęp munduru z or-
derem virtuti militari“, to jakbyśmy słyszeli słowa Rap-
soda z „Legjonu“ Wyspiańskiego:

Ożarły się syto sępy
Tego serca, tej miłości,
Strzepy jeno, strzepy, strzepy!

Te same jednak strzepy wicher przez sto lat nosił po
ziemi naszej i rzucał płonącym deszczem na każde po-
kolenie, budząc polską rycerskość w grobie niewoli.

I z tych samych strzępów wyróżył „Rapsod“ Wy-
spiańskiego:

Kiedyś godzinę wołaną
Będziemy, będziemy mieć.
Przyjdą, przyjdą z chorągwiami,
Jak chadzali, legjonami...

Wyróżył. Przyszła „wołana godzina“ i przyszli...
oni, ci krew z krwi i kość z kości żołnierzy polskich,
pośniętych w mogiłach od wieku. Żołnierzy, z pośród
których był i Sułkowski i w których imieniu odpowia-
da hrabi Antraigues, temu emigranckiemu „tajnemu do-
radcy“ obcych, spiskującemu przeciw swojej własnej od-
nowionej ojczyźnie francuskiej:

„Za radami Waszmości pana pójdą inni aktorowie.
Ja — gram rolę wiernego żołnierza“.

Antraigues: Wiernego — komu?

Sułkowski: Wiernego swej duszy.

To nie historia, kształtem zapomnianym z pod pyłu się jawiąca, to wciąż ta sama, żywa sprawa polska, jaka była przed skonem Rzeczypospolitej i później, przedwczora, wczora i dziś. I póki szczęśliwsze jutro nie zamknie uleczoną blizną ran naszych serdecznych, póty stuletnie ich jątrzenie będzie bezustanną współczesnością. Słuchając tedy Sułkowskiego słyszymy, jak-gdyby odwrócone echa, któremi przeszłość odpowiada teraźniejszości.

„Ojczyzna — to samo życie. Jak krew bije w tętnach, jak serce w piersiach uderza, jak myśl w mózgu przepływa, tak w nas żyje Ojczyzna“ — mówi Sułkowski Żeromskiego. I przy takiej jej wszechobecności: „niema przeszłości i niema legend. Jest to, co jest w nas i co czynimy. Cała przeszłość i cała przyszłość“.

Oto zasadniczy warunek nastroju duchowego, który towarzyszyć musi dziełu Żeromskiego u widza i słuchacza. Dla tych, co nie zdolni są spełnić tego warunku, martwą będzie tragedia Sułkowskiego.

Inscenizacja „Sułkowskiego“ jest trudną i wogóle tylko formalnie możliwą. Samo dzieło bowiem nie ma właściwej dramatowi budowy. A nawet z obrazowego punktu widzenia zbywa mu na scenicznych walorach z wyjątkiem pierwszej odsłony w obozie pod Weroną i końcowego epizodu aktu V. W tych dwu jedynie momentach osiąga Żeromski siłę wyrazu dramatycznego, przypominającą rzeczy Wyspiańskiego. Poza tem przyzwyczajony do techniki opisowo-powieściowej nie umie jej przetransponować na sposób dramatyczny i sceniczny, choć tragizm uczuć bohatera ujmuje doskonale. Radzi sobie najprostsza metoda. Przekuwa psychologicz-

ne przejścia na dialogi. Dialogi wprowadzie bardzo szczerze — ale za obszerne, wrzące od gorączki uczuć i bogate myślami — ale właśnie z powodu przeciążenia treścią osłabione w napięciu, które dać mogłaby tylko dramatycznie obmyślana akcja.

Stąd akt II, III, IV i większa część aktu V są raczej szermierką słów niż starciem charakterów, nie mówiąc już o braku sytuacyjnych momentów. Szczupłą ich fabułę zewnętrzną stanowi, jak się wyraża Żeromski „tragedja męża i niewiasty“ wydobywająca się znów jedynie ze słów zamienionych z Agnieszką Gonzaga i zwierzeń przed Venture'm czynionych. Ponadto postać Sułkowskiego wysunął autor tak bardzo na plan pierwszy, że różnica perspektywy scenicznej między Sułkowskim i Agnieszką jest taka, jak między spojrzeniem przez właściwą i odwrotną stronę lunety.

Znacznie więcej troszczy się Żeromski o ustawienie bliżej wzroku widza postaci hr. Antraigues. Powód zrozumiały. Hr. Antraigues jest całkowitem przeciwstawieniem ideowem Sułkowskiego. Francuz, wróg Francji; u jej wrogów na służbie przeciw własnemu narodowi, w imię obrony przywilejów kasty zwalczający prawa ludu, człowiek zakulisowych intryg, wierzący tylko w siłę kupną pieniądza i budujący na podłości ludzkiej — stanowi jaskrawą antytezę Sułkowskiego. Antraigues, to szatan - kusiciel, który rozpina swe sieci, by ułoić genjusz Sułkowskiego i zaprząć go w rydwan obcych interesów, kusząc go kolejno zaszczytami, sławą, szczęściem osobistem.

Stąd więc rola hr. Antraigues w sztuce ma duże znaczenie, autor posługuje się nią do uplastycznienia cha-

rakteru Sułkowskiego. Podobnie, choć dla innego znowu celu, posługuje się postacią Venture'a, uczonego, mędrca, przyjaciela i lekarza duszy Sułkowskiego.

Lecz wogóle te trzy *dramatispersonae* Antraigues, Agnesina i Venture są tylko upostaciowaniem stosunku Sułkowskiego do idei, miłości i pogodnej mądrości życia. To jakgdyby światło-cienie, uwypuklające postać głównego bohatera. Z gry tych światel i cieni wynurza się Sułkowski jako rycerz nieprzystępny zdradzie idei, w miłości szukający tylko „żelaznej pomocy“ dla swej samotnej duszy i wreszcie jako poeta czynu, hamletowską tragedją przeznaczęń obarczony, by w przededniu dzieła paść ofiarą demonicznej woli Napoleona.

Tak odmalował Sułkowskiego Żeromski od zewnątrz. Od wewnątrz, z słów jego przedstawił go jako człowieka żyjącego rozpaczą i gniewem ojczyzny, powalonej obcą przemocą i własną „złotą podłością“ w grób. Cieniowanie psychiczne Sułkowskiego jest bardzo jednostajne, idące kolejno wciąż tą samą drogą od wybuchów do zamyślań i zmagania się wewnętrznych z tragedją swej doli nieubłaganej.

Wymienione okoliczności ogromnie utrudniają zadanie inscenizatorom Sułkowskiego. Przerobić dramat nie można — można go tylko skrócić — a tu nasuwa się szereg wątpliwości, które z powiedzeń zostawić a które zatrzymać, skoro wszystkie są niemal równie ważne dla ideowej treści Sułkowskiego. Pan Jankowski poszedł bardzo po linii fabuły, chcąc dać jak najwięcej akcji. Z tego powodu zbyt okroił np. akt V, za mało zaś akt II.

Również ujęcie z jednej strony koturnowe, z dru-

giej zaś dylektyczne i dramatu i figur — sprawia również aktorom wielką trudność w uplastycznieniu postaci.

Wreszcie od sceny oddala sztukę język. Wydaje się to dziwne: jakżeż to przepiękne słownictwo Żeromskiego miałyby być zawadą a nie walorem scenicznym? A przecież proza Żeromskiego w Sułkowskim jest pisana jakgdyby pismem eratycznym i skutkiem tego odbiera postaciom i słowom bezpośredniość i prostotę.

Mimo to wszystko, co nadmieniałem, „Sułkowski” jest wysokiej wartości dziełem; siła uczuć i myśli nagradza tu braki formalne i za wielką zasługę poczytać należy dyrekcji Teatru Polskiego wystawienie tego utworu.

Wydobyciu z dzieła pełnego wyrazu i wrażenia, stanęły na przeszkodzie braki w składzie personalnym Teatru Polskiego, którego zespół skutkiem niepożądanych zajęć uległ rozproszeniu jeszcze przed objęciem dyrekcji przez p. Solskiego. Dyr. Solski nie mógł już złemu, które się stało zaradzić i istotnie podziwiać należy, że w takich warunkach przyjął zobowiązania kontraktowe i zdołał przecież zebrać, acz nie we wszystkim wystarczający komplet oraz przygotować w tak krótkim czasie „Sułkowskiego”. Oczywiście nie można wobec takiego stanu rzeczy stawiać wygórowanych wymagań ani dyrekcji, ani artystom, lecz uznać trzeba i przyklasnąć tym sukcesom, jakie mimo wszystko zostały osiągnięte. Przedewszystkiem zaś na pochwałę zasługuje wyreżyserowanie pierwszej odsłony. Tu Solski dał piękną próbę swojego talentu i umiejętności. Ożywił obraz bogatą inwencją szczegółów sce-

nicznych, o których w tekście niema najmniejszej wskazówki.

Odłona ta wywarła silne wrażenie i zyskała bezsprzeczny poklask widowni.

Jak już omawiając samą sztukę wspomniałem, akty następne mniej zawierają żywiołu obrazowego i scenicznego. Reżyserja ma tu ograniczone pole. Od ujęcia poszczególnych artystów rzecz cała zależy. W tej mierze braki były znaczne.

P. Kochanowicz, zbyt ostro akcentował żołnierską i wybuchową naturę Sułkowskiego. Gwałtowność w ruchach i w mówieniu uczynił zanadto jaskrawą, forsując stale głos, nawet w miejscach nie nadających się ku temu. Odbiło się to ujemnie zwłaszcza na akcie II, w którym artysta spotęgował jeszcze swą grą brutalnie już przez Żeromskiego przeprowadzone zachowanie się Sułkowskiego na radzie notablów weneckich.

Odbiegło to bardzo od tego portretu Sułkowskiego, jaki nakreśliliśmy. W momentach lirycznych był zaś jego Sułkowski efektowny. Patetyczny ton głównego aktora dramatu oddziałał i na jego partnerkę, p. Ewę Korczakową, uczennicę prof. Pomiana, odznaczającą się piękną dykcją. Podobnie jak jej partner zbyt jaskrawo uwydatniała uczucia, tak, że ćwierćtony wzruszeń brzmiały już fortissimo.

P. Tatarkiewicz w roli hr. Antraigues nie uwzględnił dostatecznie faktu, że Antraigues jest nie tylko nikczemnym, ale i złym człowiekiem żyjącym pasją nienawiści. P. Popławski w zanadto skreślonej roli Venture'a miał właściwie tylko epizod. Pojął go nieco za

szablonowo, dając nie postać mędrca, uczonego i dyplomaty, a tylko pocziwego staruszka.

Mimo jednak wymienione, a poważne usterki, całość szła składnie i żywo w tempie. Wszyscy z grających nawet rólki podrzędne wykazali staranność i chęci jak najlepsze.

A to już w naszych warunkach scenicznych bardzo wiele. Nie należy też wątpić, że dalsza praca dyr. Solskiego i jego doradcy literackiego, p. Jankowskiego, przyniesie poważne sukcesy Teatrowi Polskiemu.

W dziedzinie repertuaru już po nie bez konkurencji sięga.

Na zakończenie, chciałbym dorzucić uwagę, że w końcowej scenie dramatu minięto się niepotrzebnie z wyraźnemi tym razem wskazówkami autora.

„KAJUS CEZAR KALIGULA“,
dramat w 4 akt. Karola Huberta Rostworowskiego.

(Premjera w Teatrze Polskim, dnia 11 grudnia 1917 r.)

GDY Lollia, odtrącona kochanka Kaliguli, schylona nad trupem zamordowanego cezara, rzuca mu w zamarłą już twarz oskarżenie: „Potwór“! — filozof Demetrius, jeden z nielicznych jego przyjaciół odpowiada: „Tylko człowiek!“

Lollia jest rzecznikiem — historii, Demetrius — autora.

Twórca „Judasza“ przeprowadza w dramacie wewnętrznym Kaliguli tę samą ideologję, którą już znamy z poprzedniego jego dzieła.

I tam wbrew legendzie, widzącym w zdradzieckim apostołe demona, potwora moralnego, owładniętego szatańskim duchem zbrodni, ukazał Rostworowski w Judaszu tylko człowieka małego charakteru, pospolitego niewolnika namiętności ludzkich, idącego w orszaku Chrystusowym nie z pobudek idealnych, lecz w nadziei nowych dni, mających — wedle jego rozumienia — dać szczęście i bogactwo nędzarzom. Tragedję zaś Judasza przedstawił jako rozpaczliwe położenie jednostki, wplecionej w tryby zdarzeń i idei przerastających jej

duchowe warunki, a omotanej intrygą faryzeusów, którzy strach i słabość duszy Judaszowej wyzyskali dla swych celów, czyniąc nieszczęsnego sklepikarza galilejskiego zdrajcą syna Bożego.

Wielki talent Rostworowskiego i głębokie ujęcie psychologiczne postaci Judasza, potrafiły zdobyć współczucie dla tego najbardziej wyklętego z wyklętych.

W dramacie Kaliguli, jakkolwiek o zdobycie tego współczucia u widzów dla okrutnego cezara trudno, niemniej wszakże udało się Rostworowskiemu choć częściowo, choć hipotetycznie uwidocznić, że sąd historii o owym strasznym imperatorze może mieć także inny wykładnik i podłoże psychologiczne bardziej człowiecze niż te, które zawarte zostały w ryczałtowem potępieniu dziejopisów.

I znowu Rostworowski posłużył się tu zestawieniem postaci Kaliguli z epoką i ludźmi tej epoki, szukając wyjaśnienia jego czynów nie w samych drapieżnych, zbrodniczych instynktach cezara, wzmożonych jeszcze jego szaleństwem, lecz we wpływach środowiska. Idąc po tej drodze dochodzi Rostworowski do wniosku, że zarówno czyny Tyberjusza, jak i Kaliguli czy Nerona lub wreszcie jakiegokolwiek tyrana i okrutnika na tronie są możliwe przedewszystkiem z powodu nikczemności lub słabości współczesnego im społeczeństwa. Wniosek ten jest zasadniczo słuszny, zresztą nie nowy.

Trudno bowiem pomyśleć, by silne i zdrowe społeczeństwo, by naród liczący w sobie szereg jednostek z charakterem, wynosił i utrzymywał na tronie zwyrodniałe indywidua.

Rostworowskiemu można tylko zarzucić, że zbyt jednostronnie, ze zbytnią zaciekłością przedstawił moralną zgniliznę otoczenia cesarowego. To wyjąskrawienie tła tak bardzo zmniejsza odpowiedzialność osoby z nim związanej, że niejednemu narzuci się myśl, czy Rostworowski nie apoteozuje tyraństwa. Myśl ta wszakże niema podstaw realnych.

W rozmowie Demetriusa z Kaligulą wyraźnie zaznacza poeta, że Kaligula należy do typów psychicznie słabych, że wola jego nie ma twórczych zapędów. Kaligula nie jest władcą dusz i nie jest siewcą nowych myśli. Brak mu zapału dla budowania przyszłości pod znakiem wielkości i dobra. To człowiek zwykły, lichy nawet człowiek, któremu imperatorstwo pozwoliło ogarnąć jak z wysokiej góry ogrom podłości ludzkiej. Spojrzawszy, przeraził się, zbrzydził i nabrał nienawiści i pogardy dla tych wspaniałych senatorów i dla tego ludu, razem pospołu żyjących tylko żądzą użycia i strachem przed śmiercią, z którejkolwiek przychodzi strony, z wyroku bogów czy z rozkazu cesarowego, od obcego miecza czy od okrucieństwa władców własnych.

Oto zwierzenia Kaliguli przed Regulusem:

„Ludzie? kulki, niżej stopy,
że zrozumieć nie można, czemu te okropy
wcisnąć!...
wystają jeszcze z błota i bierze ochota
Takie to spłaszczone,
wydeptujące proste drogi.
Tu świątynie, tu droga, a tu lupanary!

Idź, idź, na Forum! usłyszysz niewiele
oprócz „obywatele“ i „obywatele“,
jednakowoż skorzystasz, bo wybadasz kto to,
od czasów Romulusa zowie się hołotą
i śmie poruszać bohaterskie czyny!
Niema ich! żebyś w piersi cały Olimp nosił,
żebyś dziesięć tysięcy wolności ogłosił!
żebyś jak Nike wołał „do broni! do broni!“
nie ruszą się, od misek nic ich nie odgoni,
a ty wiedząc, iż jesteś na świecie jedyny
zwątpisz w siebie i w końcu staniesz się jak oni.
Zmarniejesz!

Za takiego „zmarniałego“ uważa się Kaligula, i za to zatrucie ducha własnego, za tę karm podłości, którą syci go dzień po dniu Roma znikczemniałych senatorów i jeszcze bardziej znikczemniałego ludu, odpłaca swoim podwładnym cesarz nienawiścią, mści się okrucieństwami. Że ta droga jednak nie jest właściwą i że tylko jest jakimś obłąkanym odwetem słabej, małej duszy, to, jak powiedzieliśmy — wskazuje Kaliguli filozof Demetrius, zwracając mu uwagę, iż potęga, jaką dzierży władca może mieć inne cele niż jałową zemstę, cele twórcze, że może przemienić, przekuć duszę narodu. Lecz Kaligula odpowiada:

Ja dawniej tak samo czułem
dopóki się nie zatrąłem.
Bo tak można tylko zdala,
tylko w jakiejś ciemnej dziurze...
ale tu?

Demetrius.

Także można! Także można!
Ręce trochę się powala...

Kaligula.

Wszystko. Wszystko. Braknie tchu.

Demetrius.

Ej nie braknie! Wierzaj Boski.

I dalej mówi Demetrius, że można, byle człowiek

...trochę się potrudzi,
sercem trochę się naorze,
a bez tego, na Kastora,
życie to, jak martwe morze...

Kaligula.

Trzeba czegoś... czegoś więcej...
jakiejs nadziei dziecięcej...
jakiejs wiary... odpowiedzi...

Demetrius.

Widok świata!

Kaligula.

A kto świata nie rozumie
inaczej jak w świetle celu?
Kto chce... „pocoś“?

Demetrius.

Przyjacielu...
ten nie znajdzie odpowiedzi,
chyba, że Jowisz odpowie.

Kaligula.

Dotąd milczeli Bogowie.

Demetrius.

Nie przemówią, jak się zdaje.

Kaligula.

Więc tylko śmierć pozostaje.

W słowach tych wypowiada cesarz nie tylko wyrok śmierci na Regulusa, ale i na siebie. Kaligula bowiem zabijając Regulusa, — jedyne w swoim otoczeniu człowieka z charakterem i myślą, zwróconego ku idei wielkich czynów, godnych potężnej Romy i jej władcy — ulega rozkazom najnikczemniejszych ze swego dworu, woli Protogenesa, dla którego on, cesarz jest tylko narzędziem, autorytetem, podtrzymywanym zbrojną pięścią, a wyzyskiwanym dla osobistych celów ambitnego i chciwego dworzanina.

Z Regulusem ginie to ostatnie, co mogło jeszcze wydobyc Kaligulę z matni obłędu, słabości i bezcelowego okrucieństwa, ostatni błysk sumienia i wyższych pobudek. Kaligula pozostaje sam, wydany na pastwę losom i rozpętanemu przez siebie szałowi strachu u pod-

danych. Akt czwarty sztuki jest przedstawieniem przez autora zabójstwa Kaliguli, nie jako wpływu postanowień spiskowców; do mordu doprowadza ich obawa, przerażenie, że cesarz, jeśli oni go nie zasztyletują jeszcze srożej nad nimi znęcać się będzie.

W tym akcie czwartym, Rostworowski odmalował w sposób najdosadniejszy swój pogląd na upodlenie ówczesnego Rzymu. Ta gromada senatorów i trybunów, czekająca w pałacu cesarza na jego przybycie ze sztyletami i myślą o zbrodni, wydaje się kupą zwiędłych i zgniłych liści, którą każdy powiew wiatru roztrąca i zdradza jej zapach trupi.

Lada słowo o mającym nastąpić czynie, przyprawia ich o drżenie, lada wieść o rzekomym zwrocie w usposobieniu cesarza, czyni ich gotowymi do natychmiastowego zaniechania przedsięwzięć. Autor z niesłychaną pogardą oddaje nastroje tych senatorów w auto-ironicznej przemowie Asprenasa.

Każdy gotów wiele znieść,
byle tylko dobrze... służyć ojczyźnie
bo przecież gdzie zdrowy duch
tam podstawą wielki... rozwój
obywatelskich cnót.
Jeżeli naród się ciska
choć przed nim pełna... swoboda,
wówczas to działa uparcie
widocznie nie dba o... sprawę publiczną,
a zatem, jeśli cesarz to wszystko nam daje
bezsprzecznie nic innego nam nie pozostaje
jak brać...

Tłum zaś spiskowych — udając, że nie rozumie jakie to właściwie rymy należałoby tu podstawić — okłaskuje mówcę i woła:

To poprostu zmartwychwstanie
argumentów Cicerona.

A chociaż okazuje się, że łaskawę zamiary cezara są nieprawdą, chociaż sam Kaligula im to wręcz oświadcza i policzkuje ich słowami — oni jeszcze błagają, jeszcze nie mogą się zdobyć na czyn. Kaligula wreszcie jawnie im powiada po co tu przyszli, wyrывa im z za pasów sztylety a potem rzuca im je z pogardą pod nogi, naigrawając się do ostateczności z ich tchórzostwa; lecz i to ich nie popycha naprzód. Dopiero, gdy ktoś w strachu urojonym woła „straż“, spiskowcy „u szczytu paniki rzucają się nagle“ z okrzykiem „bij, morduj“, by po spełnionej zbrodni rozproszyć się w bezładnej, nieprzytomnej ucieczce.

Kaligula Rostworowskiego należy do dramatów intelektualnych. Oparty jest na konstrukcjach myślowych; z serca czerpie mało i dlatego nie dość do serca przemawia, mimo że autor postanowił sobie niejako wzbudzić współczucie dla swego straszliwego bohatera.

Nastreńczyły się jednak trudności prawie niepokonalne. By współczuć z kimś, trzeba z nim współżyć, a przynajmniej mieć z nim jakieś wzruszeniowe wspólnoty. A tu? Naprzód oddala nas od dramatu epoka, potem obojętność, jaką z natury rzeczy odczuwamy dla obcego nam środowiska, wreszcie zaś wyjątkowość sy-

tuacji głównej osoby działającej. Nie każdy nawet w najbujniejszej wyobraźni zdolny jest widzieć siebie na tronie otoczonym i przenikniętym takimi myślami jak Kaligula. Umysł dzisiejszego człowieka, wychowanego w kulturze Zachodu, nie pojmuje psychiki rosyjskiego, współczesnego nihilisty — jakże więc żądać, by zżył się aż sercem z Kaligulą Rostworowskiego, tym odwróconym nihilistą, od góry, chodzącym w cesarowej purpurze, a odległym o dwa tysiące lat.

Te przeszkody widział, widzieć musiał Rostworowski. I snąc chcąc je przemóc chwycił się niebezpiecznej metody. Jako krwi ożywiającej, dramat użył namiętnego, bez miary namiętnego oskarżenia przeciw tym, co stanowili współczesność Kaliguli. Stracił przez to obiektywizm, cechujący np. Mereżkowskiego w pokrewnym co do tematu dramacie „Car Paweł”. Utożsamiał swoje, tak łatwo zrozumiałe u każdego artysty: odi profanum vulgus, z nienawiścią, jaką odczuwał jego Kaligula do spodłałego Rzymu. Ta nuta zaciekle, krwawo satyryczna napędza wprawdzie dramat Rostworowskiego tętnem życia, ale umniejsza jego prawdę, osłabia artystyczną wartość, przeciąża ją dialektyką i nadaje jej chwilami charakter sofistycznej, że nie powiem adwokackiej, rozprawy. Dla mało nawet przenikliwego widza odsłania się dość widocznie ranna strona rzeczy: czy to ryczałtowe potępienie, które rzuca Rostworowski na senatorów i trybunów Rzymu, nie jest równą niesprawiedliwością, jak równie ryczałtowe potępienie, wypowiedziane przez historję o Kaliguli? Jeśli przeciw temu drugiemu potępieniu tak wymownie powstaje Rostworowski w imię prawdy ludzkiej, dlaczego sam

wpada w podobną ostateczność? Tak samo, jak on tłumaczy Kaligulę — dałoby się wytłumaczyć i owych senatorów i trybunów.

A poza tem jeszcze jedno. Oskarżenie Rostworowskiego jest gromadne, nie przeprowadzone na typach poszczególnych, powierzchowne. Ci zaś z otoczenia Kaliguli, których nam Rostworowski szczegółowiej stawia przed oczy, naprawdę nie zasługują na takie inkryminacje, jakie im autor ogólnikowo przez usta cezara rzuca. Czyż to naprawdę jest tylko „bydło“, chcące być uważanem za „niebydło“.

Czy np. uczucia Lollii są istotnie tak pod poziomem ludzkich namiętności, gdy ważą się w niej naprzemian nienawiść do cezara i żądza zemsty, za to, że ją pierwszą żonę i płomienną kochankę odtrącił — oraz chęć powrotu do dawnych łask? Czy Cherea, zdziecinniały żołnierz, kochający dawnego Kaligulę, swego wychowanka, uczuciem niemal ojcowskiem, jest tylko zidjociałym tchórzem, gdy nie może się zdobyć na pchnięcie sztyletem w pierś jego? Czy „bydłem“ jest filozof Demetrius lub Regulus, entuzjasta niezdolny działać dla niskich pobudek, a nawet z podszeptu tak bardzo oślepiającej, ludzkiej namiętności, jak miłość? Czy wreszcie choćby płaskie przywiązanie Cesonji do Kaliguli jako jej męża i ojca jej dziecka, jest tylko miarą jej nikczemności duchowej?

Te wszystkie pytania zostają bez odpowiedzi, a innych postaci — jak się rzekło — w dramacie dokładniej przedstawionych niema. Nikczemność ich jest tylko ukazana scenicznie, zewnętrznie, na wiarę autora.

„Kaligula“ w twórczości Rostworowskiego nie zna-

czy nowej karty, a w stosunku do „Judasza z Karjotu“ jest dziełem niewątpliwie słabszym. Natomiast zauważyć się daje w nim pewien postęp w opanowaniu techniki teatralnej. Budowa efektowniejsza, bardziej spoista, do wysokiej zaś umiejętności doprowadzone aranżowanie scen zbiorowych.

Nie idzie z tem w parze słowna strona dzieła. Mamy do czynienia wprawdzie z tym samym swobodnym wierszem, bezpretensjonalnością rymów i dowolnością rytmu zbliżającym się do mowy potocznej, ale język poszczególnych osób dramatu jest mniej charakterystyczny, mniej indywidualnie plastyczny, niż to było w „Judaszu“.

Wystawienie „Kaliguli“ należy do rzeczy teatralnie bardzo trudnych. Wymaga bowiem wspaniałej wystawy, doskonałych aktorów, zgranego zespołu i wreszcie przede wszystkim reżyserji nad - pomysłowej, inteligentnej, starannej. Od reżyserji bowiem w pierwszym rzędzie należy wytknięcie właściwej linii teatralnej utworu, ujęcie trafne scenicznego charakteru dzieła. Zboczyć tu łatwo z drogi, gdyż pewne formy zewnętrzne dramatu mogą zmylić i doświadczonego reżysera. Mianowicie wierszowa forma dramatu, pewien patos słowa tu i owdzie widoczny nakłonić może do przypuszczenia, że „Kaligula“ należy do tak zw. klasycznego repertuaru i że deklamacyjność a nawet koturnowość byłaby tu wskazana dla wykonawców.

Pojęcie takie jest z gruntu mylne. „Kaligula“ jest typowym dramatem charakterystycznym, o dużym realizmie a nawet pełnym szczegółów, należących do ro-

dzajowego niejako obrazowania scenicznego. Sam sposób używania wiersza przez Rostworowskiego jest tylko stylizowaniem prozy, by wydobyć z niej większą jędrność, dosadność wyrażen, nadać jej żywsze tętno. A to co zakrawa na patos, jest ściślej biorąc dążeniem do lapidarności, do ujęcia w formie *bon mot* myśli autora czy też osób, którym swoje myśli w usta wkłada.

Każda postać zarysowana jest wyraziście, nawet z pewną karykaturalną domieszką: więc zdzienniały i zastraszoney Cherea, brutalny Protogenes, nadęty frazesowicz Minusianus, cyniczny Asprenas i t. d.

A sama postać Kaliguli! jak wypukle, realistycznie jest traktowana, jak rzeźbiona w najdrobniejszych szczegółach i we wskazówkach, dawanych w scenariuszu aktorowi.

Te realistyczne i charakterystyczne cechy utworu uchwycił Solski i jako kierownik zespołu doskonale i po tej linii trafnie a subtelnie poprowadził wykonanie całości. Ową konsekwencję, owo wytknięcie prawie bez wahań drogi dla gry zespołowej i wcielenie zamierzeń autora w teatralną rzeczywistość, tem bardziej i tem wyżej oceniać należy, jako zasługę kierownictwa teatru Polskiego, że nie rozporządza on zespołem jednolicie dobranym i że zespół ten jeszcze nie mógł się zgrać. Oczywiście, że tu i owdzie niektórzy artyści przywykli, albo skłonni do deklamacyjnego traktowania roli nieco wyginali linię utworu w kierunku swojej indywidualności, ale były to uchybienia drobnostkowe, nie nadwyrężające ogólnego wrażenia.

Na pochwałę kierownictwa podnieść należy — że najmniejsze role w tłumie obsadzone były przez arty-

stów, a nie przez statystów. Dość powiedzieć, że niedawno kreujący Sułkowskiego p. Benda, grał rolę nawet niezaznaczoną na afiszu.

Solski reżyser, dzielił laury z Solskim artystą. Jego gra w roli tytułowej była prawdziwym popisem aktorskim, dowodem mistrzostwa Solskiego w każdej mierze, czy to pod względem używania głosu, czy to pod względem gestykulacji i ruchu, czy też pod względem znakomitej maski i mimiki.

Solski dołożył wszelkich starań, by powiększyć to współczucie dla Kaliguli, które użycza tej postaci autor. Nie stracił jednak nic z rysów charakterystycznie wiernych, a oddających okrucieństwo tyrana. Okrucieństwo to uczynił wynikiem pasji wewnętrznej, miotającej Kaligulę na myśl o tem, że życie i panowanie zależne jest on tej gromady pogardzanych senatorów.

Kaligula Solskiego był tym słabym, lichym jako charakter, człowiekiem żyjącym strachem i zemstą za ten strach, równocześnie jednak niezmiernie przenikliwym, o wyostrzonej inteligencji w ocenianiu wartości otaczających go ludzi. Był to człowiek nie tyle zły, ile potwornie złośliwy, doprowadzony niezdrową, zatrutą atmosferą dworu do ostatecznego zdenerwowania, przechodzącego od krańcowych decepcyj do wybuchów szaleń, od histerycznego śmiechu do płaczu, od buntu do rezygnacji, od podniecenia do śpiączki.

Dla samej kreacji Solskiego wartoby już było oglądać „Kaligulę“.

Ale i oprócz Solskiego artyści teatru Polskiego występujący w sztuce, zasługują na wysokie uznanie i wiel-

kie pochwały. Przedewszystkiem zaś bardzo dobrze wywiązał się z trudnej roli Regulusa Mierzejewski. Rolli — powtarzam — bardzo trudnej, gdyż nie tyle w słowach zawartej, ile w domyslnikach, między kwestjami się znajdujących. Artysta musi tu grą twarzy, ruchem, gestem i pozą oddać przejście psychiczne skomplikowane, jak np. w pierwszym akcie uwydatnić swoje uczucia dla Lollii i później zawód, że chce użyć jego miłości i entuzjazmu dla przeprowadzenia swej zemsty osobistej na cesarzu. Moment tego zawodu, tej goryczy, która przepelnia serce Regulusa, i wahań stąd płynących co do wartości czynu, do jakiego go popycha Lollia, uwydatnił p. Mierzejewski dość wyraźnie w niemej grze, dając przez to psychologiczny podkład do przemian w duszy Regulusa w akcie następnym. Również dobrze wyszły sceny zapалу Regulusa w akcie III i bolesnej rezygnacji, z jaką po klęsce swoich marzeń przyjmuje kielich z trucizną z rąk cesarza.

Słowa żywego uznania należą się p. Gasińskiemu, który do nowej dla siebie roli Cherei, nie wtrącił najmniejszego akcentu z nawyków jakie mógł nabyć w długoletniem graniu zgoła innego genre'u ról. Nic szarżyzny, nic jaskrawości — owszem charakterystyka dosadna, ale umiarkowana.

Pięknie nakreślił sylwetkę filozofa Demetriusa p. Popławski, którego pozyskania napowrót do poważnej sceny, możemy dyrekcji w całym tego słowa znaczeniu pogratulować.

Również szczerze pogratulować należy dyrekcji pozyskania młodego a wybitnego już artysty, p. Biegańskiego, którego gra spokojna, wyrazista, doskonale wa-

runki zewnętrzne, piękny głos i nieskazitelna dykcja wróżą jak najlepiej o jego przyszłości.

Poklask za grę wypada oddać także pp. Danielewskiemu (Asprenusowi), Dąbrowskiemu (Protogenes), Boneckiemu, Oranowskiemu i in.

Role kobiece dość ubogo uposażone w charakterystykę przez autora, przypadły w udziale p. Renardównie i Korczakowej.

P. Renardówna wywiązała się z błahej roli Cesonji bardzo dobrze, wniosła do niej wdzięk wielki, urodę i artystyczny umiar.

W wybornej scenie kłótni aktu I i w pól lirycznych a pól charakterystycznych momentach roli w akcie III, dowiodła p. Renardówna, że posiada prawdziwy talent, nie ograniczony tylko tym zakresem ról, jakie dotychczas grywała.

P. Korczakowa w roli Lollii okazała wielką siłę ekspresji dramatycznej; piękny głos i wybitna dykcja, postawa, okazała i wyrazista mimika stanowią pierwszorzędne zalety tego interesującego talentu aktorskiego. Artystka powinna jednak popracować nad opanowaniem skłonności do zbyt silnie deklamacyjnego traktowania kwestyj, pewnego patosu i koturnowości w akcentach i gestach.

Sprawozdanie nie byłoby kompletnem, gdybyśmy nie podnieśli z pełnem uznaniem inscenizacyjnej pracy p. Frycza, najwybitniejszego dziś inscenizatora i dekoratora teatralnego w Polsce. Wystawa „Kaliguli“ jest jego dziełem i przyniosła nowy dowód jego pomysowości i pietyzmu artystycznego.

**„Występ St. Wyspiańskiego w roli Kaliguli“,
dn. 29 grudnia 1917 r.)**

Wczoraj wystąpił gościnnie raz jeden w „Kaliguli“ Rostworowskiego, współdyrektor teatru w Łodzi, dawniej długoletni reżyser sceny krakowskiej, wybitny artysta p. Stanisław Stanisławski. Rola Kaliguli jest przez autora tak precyzyjnie nakreślona i tak zdecydowana w wyrazie psychicznym, że wykonawcy „stawiać“ jej różnorodnie nie mogą, a tylko w odcieniach, w rzeźbieniu szczegółów rozwijać bogactwo swej indywidualnej pomysłowości i umiejętności artystycznej. Kaligula p. Stanisławskiego, ma mniej cech człowieka nawykłego do władzy i mniej złośliwości niż to ukazywał Sol-ski, jest więcej zmęczony, zdenerwowany i z histerycznych wybryków złożony. Bardziej słaby jako człowiek i bardziej rezonerski, Stanisławski wprowadził ponadto do charakterystyki postaci pewne aktorstwo, coś z tego, co wyobrażamy sobie myśląc o Neronie. Wreszcie zaś zatrzymywał tu i owdzie grę na poszczególnych wyrazach. Przedłużając tempo gry — skrócił jednak dość znacznie sam tekst roli. Wrażenie gry Stanisławskiego było silne, a cała kreacja zakrojona na niepoślednią miarę, dawała duże zadowolenie artystyczne widzowi. Wybornie wypadła zwłaszcza scena śmiechu w akcie II. i kłótni z Protogenesem w akcie III. Artystę oklaskiwano żywo po każdym z tych aktów.

Równocześnie ze Stanisławskim wystąpiła również gościnnie w roli Lollii, p. Rafaela Bończa. Artystkę tę widzę po raz pierwszy na scenie, a rola Lolli nie daje jej wykonawczyni dostatecznej sposobności ujawnienia wszystkich zalet artystycznych. Przy doskonałych warunkach zewnętrznych skonstatować mi wypada dużą technikę aktorską, wyrazistość a zarazem umiejętne tonowanie kwestji. Polem dla gry wybitniejszym, jest właściwie tylko scena kłótni w akcie II, którą p. Bończa zagrała żywo i dobrze.

Wreszcie zanotować wypada dodatnio występ p. Bendi, w roli Regulusa. Młody ten i rokujący jak najlepszą przyszłość artysta, obdarzony nader korzystnymi warunkami zewnętrznymi i miłym gorącym brzmieniem głosu w roli tej ujawnił dużo właściwego zapалу i uwydatnił plastycznie i pięknie uczuciowe momenty.

**„WIECZÓR TRZECH KRÓLI”,
komedia w 5-ciu aktach Wiliama Szekspira.**

(Premjera w Teatrze Polskim, dn. 25 lutego 1918 r.)

CZEM jest „Wieczór Trzech Króli”? Zapustnym żartem scenicznym, krotoczwilą karnawałową, komedią dell’arte czy też a asoggetto lub „co chcecie”. Tytuł nie wyraża tu treści, lecz okoliczność, chwilę i pretekst, pod którym ku rozrywce publiczności grano tę genialną a swobodną mieszaninę humoru i poezji.

To musi mieć na względzie zawsze inscenizator tej szekspirowskiej szopki.

Do t. zw. „wielkiego repertuaru“ należy ona tylko dzięki genjuszowi autora i wielkim wymaganiom, jakie stawia grze aktorów i reżyserowi. Klasycznym utworem nie jest, owszem, zbliża się zupełnie konstrukcją i fabułą do sztuk ludowych. W tej też dziedzinie szukać należy dla niej właściwego stylu scenicznego.

Z wymienionych powodów grać ją można zasadniczo na dwa sposoby: napół rubasznie a napół sentymentalnie; lub napół groteskowo a napół poetycznie. W pierwszym wypadku oprzeć ją trzeba na motywach bardzo realistycznych — w drugim wypadku należy ją stylizować odpowiednio.

Więc np. w roli księcia można uwydatnić albo gorący żywioł miłosny przedewszystkiem, albo też sub-

telną poezję wynurzeń. Rolę zaś np. „rycerza“ Chudogęby, zbudować z szerokiego śmiechu i niemal naturalistycznie traktować jego tchórzostwo i głupotę, albo też humor jego postaci zamknąć w formach groteskowych, dając stylizowaną karykaturę człowieczą.

Jednem słowem pokazywać żywego człowieka lub jego stylizację.

Jeden i drugi sposób ma również dobre uzasadnienie, gdyż typy Szekspirowskiego „Wieczoru trzech króli“, zaczerpnięte z *commedia dell'arte* i teatru marionetek, możemy bądź przyjmować w gotowej ich formie tak jak w biegu wieków się skonwencjonalizowały, bądź też drogą odwrotną wcielać je w żywych ludzi, z których przejaskrawienia powstały.

Solski w swojej znakomitej kreacji „rycerza“ Chudogęby, poszedł drogą stylizowanej groteski i może być idealnym wzorem takiego właśnie pojmowania stylu szekspirowskich wesółków.

To, co stworzył Solski, zasługuje na miano wysoce artystycznej szarży i jest koronkowym, subtelnem arcydziełem komizmu groteskowego, pod względem stroju, charakteryzacji, ruchów i gestów. Ileż w tym delikatnej i śmiałej zarazem a nadewszystko bogatej inwencji aktorskiej. Ileż świetnej intuicji w przeniesieniu cech poliszynela i kapitana Fracasse do postaci Andrzeja Chudogęby. Tak „cienkimi“ środkami wywoływać huczny śmiech, to doprawdy wielka sztuka. Od ostróg z pawich piórek, po konopiate kędziory, od piruetów baletowych aż do owego genialnie idjotycznego śmiechu: hohoho! podobnego do nieudanych piał dyszkantującego kogucika — wszystko, wszystko w grze Sol-

skiego jest wyborne. Dla samego zobaczenia tego wielkiego aktora w roli Chudogęby, warto kilka razy iść na przedstawienie „Wieczoru trzech króli“ w Teatrze Polskim.

Bez zastrzeżeń jednak, chwając kreację Solskiego, nie mogę równie korzystnie wyrazić się o całości przedstawienia.

Niewątpliwie było ono staranne, dobrze przygotowane a w zbiorowych scenach, czy to pijatyki, czy też pojedynku Chudogęby z Violą, bardzo dobrze wyreżyserowane, ale nie tętnił w niem niefrasobliwy humor karnawałowy, zbywało na życiu i na poezji.

Zwłaszcza zaś poezję zastępowano deklamacją. I to deklamacją teatralną. Nic zaś bardziej nie jest obce stylowi Szekspira, niż taka właśnie deklamacja. Niech artyści nasi przeczytają, co o tem mówi sam Szekspir w Hamlecie. Zapewne język poetyczny Szekspira nie jest łatwym do mówienia swobodnego, tak samo jak noszenie dobre kostjumów danej epoki.

Ma on swoistą grę słów i ozdobniki stylistyczne, jak to było zresztą modą ówczesną i podobny w tym jest do bufiastych rękawów, pióropuszków, szarf i tych wszystkich rzeczy, któremi przyozdabiano strój w szekspirowskim czasie. Ale na tym właśnie sztuka aktorska polega, by nie być zarówno niewolnikiem kostjumu, jak zwrotów stylistycznych. Pod kostjumem jakiegokolwiek epoki zawsze ruszał się, czuł i żył człowiek żywy; a pod słowami, jakąkolwiek była ich konstrukcja, nurtowały myśl i uczucia tak samo gorące lub nikłe, tak samo tkliwe lub śmieszne, poetyczne lub rubaszne, jak dziś pod inną, może prostszą dla nas, składnią zdań. To też

prostota i szczerłość jest tym środkiem w deklamacji, który z pod każdej najzawilszej powłoki stylistycznej dobywa poezję, myśl i uczucie. Deklamacja efektowna, pseudoromantyczna spuścizna aktorska naszych teatrów była i jest manierą, z którą dzisiejsza wrażliwość estetyczna słuchacza coraz trudniej może się pogodzić.

Te uwagi nasunęła mi w części gra p. Kozłowskiej (Viola), p. Bendy (Książę Orsino) i p. Korczak (Oliwja).

P. Kozłowska dała niewątpliwie dużo szlachetnego wyrazu Violi i dużo sentymentu, ale przez zbyt konwencjonalne i „okrągłe“ gesty wniosła do kreowanej postaci teatralność z uszczerbkiem dla szczerości uczuć i dziewczęcego wdzięku. P. Benda zanadto deklamacyjnie traktował nietylko mowę, ale i gesty rozkochanego księcia. Młody ten, bardzo pięknymi warunkami obdarzony artysta, powinien także popracować nad wymową. W mówieniu nadużywa przydechu, który niejako rozdyma poszczególne słowa. P. Korczak pojął Oliwję zanadto dramatycznie.

Ta młoda illiryjska hrabina jest tkliwą, ale nie rzewną, fantastyczną i romansową, ale nie smętną. Również w charakteryzacji zrobiła młoda artystka Oliwję starszą niż ona być może i powinna.

Żywiół wesołości w „Wieczorze Trzech Króli“ reprezentowali obok Solskiego, p. Modrzewska i pp. Gasiński, Danielewski, Tatarkiewicz i Bukowski.

P. Modrzewska zasługuje na szczególniejsze wyróżnienie za rolę subretki Marji. Gra jej inteligentnie pomysłana i przeprowadzona była żywa, pełna tempera-

mentu i humoru. Trafiła bardzo dobrze w ton i styl figury szekspirowskiej, zaczerpniętej także z komedji dell'arte. Za mało tylko uwydatniła zalotność Marji, która wprawdzie jest przede wszystkim sprytną „dudkołowczynią”; niemniej jednak umie i pragnie wszystkim zawracać głowę, nietylko w ten sposób, jak nie-
szczęsnemu Malwoljowi.

P. Gasiński za mało plastyki, humoru i pomysłowych szczegółów dał rubasznej a nawskroś wesołej postaci Tobiasza Czkawki, tego opoja i franta, który cośkolwiek przypomina naszego Zagłobę.

Malwoljo p. Danielewskiego był staranny w dykcji, wyrazisty, bardzo dobrze ucharakteryzowany, ale nie dość jaskrawy w ubraniu, nie dość przesadny w ruchach i nie dość stary kawaler.

P. Tatarkiewicz rolę błazna Oliwji zagrał żywo i z wdziękiem, ale również za mało miał humoru. Natomiast bardzo dobrze i z temperamentem szarżował p. Bukowski w roli Fajana.

Pomniejsze role grali pp. Mierzejewski, Popławski, Kochanowicz i p. Tatarkiewiczówna.

Inscenizacja sztuki pod względem dekoracyjnym pomyślana gruntownie i pięknie — nużyła jednak co-
kolwiek monotunnością. Przystosowana zaś była do zwykłej sceny, lekceważąc dla niewiedomego mi powodu te doskonałe usługi, jakie w sztukach tego rodzaju oddaje scena rotacyjna. Użycie sceny obrotowej skróciłoby antrakty i przyniosłoby różnorodność dekoracyjną — a jedno i drugie ożywiłoby całość. Również dobrą inowację wprowadził Reinhardt, dodając bardzo miłą muzyczkę zakulisową do „Wieczoru Trzech Króli”;

skraca ona czas przerw i podkreśla karnawałowy charakter tej komedji. Tego charakteru brakło przedstawieniu onegdajszemu w Teatrze Polskim i za mało w niem było wesołości, która stanowi właśnie atrakcyjną stronę tej sztuki szekspirowskiej. Do pomyłek reżyserskich zaliczę też niepotrzebne operowanie księżycowem światłem i przyciemnianie sceny podczas jednego z najznakomitszych epizodów, t. j. oświadczyn Malwolja. W mdłym świetle i półmroku nie występuje należycie strój Malwolja, a zupełnie ginie gra mimiczna i jego i Oliwji i całego otoczenia.

Mimo wszakże tych usterek, które wytknąć uważam za obowiązek, wobec tak poważnie prowadzonej sceny, przedstawienie „Wieczoru Trzech Króli“ zapisać należy w poczet dobrych zasług Teatru Polskiego, jako jedno z najpiękniejszych przedstawień obecnego sezonu warszawskiego.

„JUDASZ Z KARIOTHU“,
dramat w 5-ciu aktach Karola Rostworowskiego.

(Premjera w Teatrze Polskim, dn. 12 marca 1918 r.)

CZŁOWIEK, który sprzedał Boga za 30 srebrników!
Człowiek?

Nie! Najhaniebniejszy zdrajca! najnikczemniejszy
z nikczemnych! Zbrodzień po tysiąc kroć przekłety!
Potwór!

Tak opowiada legenda. Tak myśleli o Judaszu, tak
go przedstawiali przez szereg wieków wielcy pisarze,
poeci i malarze chrześcijańskiego świata.

A w miarę jak rosła potęga religii Chrystusowej
i wzmagало się uwielbienie dla twórcy nauki o miłości
bliźniego, Zbawiciela i Odkupiciela ludzkości — ura-
stała też mocą kontrastu do demonicznych, szatańskich
rozmiarów postać Judasza.

Ucieleśnienie Boga przeciwstawiało Judasza jako
ucieleśnienie szatana.

Judasz stał się symbolem zdrady najpodlejszej —
uosobieniem zła.

Pod larwą, okropną, posępną larwą legendy zniknął
człowiek.

W ostatnich dopiero czasach usiłowano z pod maski

tej odczytać rzeczywiste, ludzkie rysy Judasza z Kariothu, rekonstruować tę postać na sposób człowieczy, z krwi, z kości, uczuć i myśli, które się na nią składały. Próbowano jej nadać kształt i duszę realną, po ludzku wyjaśnić życie i czyny Judasza.

Jedną z tych prób jest dramat Rostworowskiego.

Podobnie jak w późniejszym „Kaliguli” odwraca on problem i na wyrok historii, brzmiący „to był potwór” — odpowiada: „nie, był tylko człowiekiem”. Więcej. Stara się dowieść, że człowiek ten był przede wszystkim nieszczęśliwy, o biednej, słabej duszy.

Metoda, którą Rostworowski obiera zarówno w „Kaliguli”, jak „Judaszu”, dla przeprowadzenia swojej tezy, jest najprostszą z pozoru, ale w rzeczywistości najtrudniejszą. Nie wychodzi ona z dowolnie obranego założenia, nie jest narzucaniem problemu, do którego dorabia się dialektycznie dowody. Teza Rostworowskiego jest wynikiem rozbioru zarówno indywidualnych momentów psychologii Judasza, jak i środowiska w którym Judasz żył i które urabiało wszechstronnie jego istotę. Z bardzo sumiennych i szczegółowych studiów analitycznych epoki źródeł historycznych wywodzi autor swoją wiedzę o Judaszu i jego współczesnych, a dopiero własne odczucie człowieka wogóle i człowieka ówczesnego w szczególności prowadzi go do poznania poetyckiego rzeczywistości o Judaszu, dyktuje mu rysy, kształt i barwę, w które ma wcielić legendowego Iskarjotę.

Z nagromadzonych przez naukę, a obrobionych przez analizę własną cegieł i kamieni buduje gmach duszy judaszowej, a raczej odbudowuje go i podług szczątko-

wych planów, przekazywanych tradycją i podług wzajemnej koincydencji szczegółów i podług wewnętrznej logiki zdarzeń i wreszcie podług twórczej inwencji oraz własnej filozofii charakteru człowieczego.

Lepiej zaś jeszcze proces twórczy „Judasza z Kariotu“ porównałby można, choć nieco fantastycznie, do pracy — jakgdyby poety-przyrodnika, który w ziemię, pod względem składowych substancyj chemicznych doskonale przygotowaną, zasadza pęd z drzewa legendarnego i subtelną uprawą rozwija go w drzewo żywe, może inne i nie akuratnie takie, jak było ono i rosło w epoce danej, ale prawdziwe, tkwiące korzeniami w gruncie i sokami jego zasilane.

Jednem słowem Judasz Rostworowskiego nie jest konstrukcją na samej analizie opartą, a ożywioną tylko pozornie zapomocą kunsztownego mechanizmu problemów, ale syntezą pełną, spoistą i żywą człowieka nawskroś realnego.

Dusza Judasza i jego przeżycia płyną z duszy tłum prostaczego. Judasz jest tylko jego częścią, która zbiegiem okoliczności, znalazła się w najbliższym orszaku Chrystusowym. Ten człowiek mały rozumem, słaby charakterem, wątłej duszy ugina się pod ciężarem wielkiej idei, którą pojmuję instynktownie sercem, lecz której nie dorasta i której nie ogarnia umysłem. Wyrosły prawie w nędzy, obarczony troską o liczną rodzinę, krzywdzony ustrojem społecznym, żyjący pod uciskiem możnych i lękiem przed ich władzą karania — łaknie przede wszystkim materjalnej i społecznej odmiany doli. Wszelki ból, strata i upokorzenie odciskają się w nim prawem najprostszej reakcji jako żądza odwetu

i nienawiści ku tym, którzy go krzywdzą. Namiętna natura południowa, nadaje tym uczuciom gorący koloryt i gwałtowność. Im bardziej zaś układ stosunków i strach przed możliwymi każe mu te uczucia ukrywać, dusić w sobie — tem bardziej zatruwają one jego duszę złością i chęcią zemsty. Dusza pańszczyźniana buntuje się, ale niewolna, trzymana jest na uwięzi bezustanną obawą. Jedno w nim uczucie czyste, wzniosłe i piękne — miłość do żony. Rachela symbolizuje też szlachetniejszą część jego natury i ona jest pomostem między Judaszem a nauką Chrystusową. A nauka ta olśniewa Judasza swą pięknnością, sprawiedliwością i potęgą. Ale wychowany i obracający się w pojęciach materialnych nie może dostrzec w niej czystej idei moralnej. Dla niego Chrystus jest przede wszystkim głosi-cielem idei socjalnej, a w Boskiej potędze Zbawiciela widzi głównie siłę, zdolną zmienić ustrój społeczny, znieść dolegliwości doczesne życia. Królestwo Boże pojmuje jako idealny układ stosunków ziemskich, równający w barwach i możliwości szczęścia nędzarzy porówni z bogaczami. W Chrystusie imponuje mu nie religja miłości i wiary, ale moc czynienia cudów dotykalnych. Bóg-człowiek jest dla niego zbawcą pokrzywdzonych i wodzem proletariatu i w myśl tego, apostołstwo swoje pojmuje niemal jako agitatorstwo partyjne.

Ta sprzeczność uczuć Judasza z istotą nauki Chrystusowej, stanowi jego pierwszy wewnętrzny konflikt. Miota nim naprzemian gniew przeciw Zbawicielowi, że nie urzeczywistnia natychmiast swą Bożą siłą królestwa niebieskiego na ziemi — i upokorzenie, jakiego doznaje na myśl o wzniosłości religji Mesjasza a swojej własnej

przyziemności. Dręczy go i przeraża ów dziwny fakt, że w swem sercu czuje nienawiść i bunt przeciw na-ukom Chrystusa o miłości i ofierze, poczytuje to za sprawę szatana, lecz w walce z jego podszeptami czuje się bezsilnym. Wszedłszy jednak raz w koło uczniów Chrystusowych nie ma odwagi, nie ma siły wystąpić zeń.

Wśród tych wahań przychodzą do Judasza wysłanicy Synhedrjonu, przebrani za pobożnych pielgrzymów, a spostrzegłszy w tym miotanym sprzecznościami wewnętrznymi apostoł, doskonale narzędzie dla swych planów, wplątują go w sieć intrygi.

I tu zaczyna się dramat Judasza.

Synhedrjon chce położyć kres nauce Chrystusowej i zgubić jej głosiciela. Na to potrzeba Saduceuszom dowodów, że Nazarejczyk szerzy niebezpieczne hasła społecznego przewrotu i przeciwstawia się władzy rzymskiej, mieniąc się samozwańczo królem żydowskim.

Wysłańcy Synhedrjonu szukają tych dowodów, a podsłuchawszy rozmowę Judasza orientują się, że nikt inny tak im nie posłuży do przeprowadzenia akcji przeciw Chrystusowi, jak właśnie ten słaby, trwożliwy i wątpiący apostoł.

Judasz, podejrzliwy i lękający się wszelkiego czynu, zrazu broni się, ale widząc, że rzekomi nabożni pielgrzymi tak samo jak on pojmują naukę Chrystusa, wyzbywa się podejrzeń i nabiera impulsu do zdawna upragnionej akcji.

Przed chwilą bliski odstępstwa, decyduje się pozostać w orszaku apostołów, a uniesiony fantazją i żą-

dzą wyniesienia, decyduje się narzucić choćby podstępem Chrystusowi rolę reformatora socjalnego, przywódcy tłumu pokrzywdzonego i króla żydowskiego.

Plan ten ułatwia fakt, że Chrystus udaje się na Paschę do Jerozolimy.

Podżegany przez wysłanników Synhedrjonu, Judasz przy ich cichej pomocy organizuje uroczysty wjazd Mesjasza do miasta świętego, agituje zaciekle wśród tłumu, werbuje zwolenników opowiadaniem o prawdziwych i zmyślonych przez siebie cudach Chrystusa, aranżuje okrzyki ludu, zarzuca purpurę królewską na barki Nazarejczyka, jednym słowem staje się duszą i nieświadomym wykonawcą spisku Synhedrjonu.

Ale Chrystus nie chce uczynić cudów, na czele ruchu wznieconego przez Judasza nie staje. Tłumy ogarnia zawód, tem większy, że straże rzymskie surowo karzą tumult i manifestację.

Przeciw Judaszowi zwraca się gniew ludu, a podżegacze Synhedrjonu na niego zrzucają odpowiedzialność za wszystko, grożąc mu równocześnie, że jeśli nie oskarży i nie wyda Chrystusa, sam padnie ofiarą zemsty arcykapłanów.

Groźba czcza i bezpodstawna, ale Judasz przerażony już gniewem tłumu, który go chce za zawód kamienować, pod wpływem strachu traci zupełnie zdolność orjentowania się i oporu, godzi się wydać Zbawiciela, by ocalić siebie. Ale równocześnie widzi potworność swego czynu, nikczemność swej zdrady. Serce buntuje się przeciw temu postępkowi, jednak woła jego jest bezsilna. Targa się dusza w Judaszu, lecz strach, okropny, fizyczny strach niweczy wszelkie skrupuły.

Tu zaczyna się tragedia Judasza.

Gardzi sam sobą, nienawidzi siebie, przeklina swą słabość, ale staje się bezwolnem narzędziem w ręku Synhedrjonu. Nim pójdzie przed arcykapłanami oskarżać swego mistrza, już piętno hańby, wyrok klątwy wieków czuje na sobie. Dusza jego złamana, zraniona śmiertelnie. Arcykapłani, saduceusze i faryzeusze miażdżą ją zupełnie. Z sali obrad Synhedrjonu wychodzi „cień człowieka“, łachman ludzki. Sponiewierany, spolickowany, zelżony zapłatą za zdradę, zabity moralnie, fizycznie i czuciowo, bo i najdroższą mu istotę, Rachelę, wyrok arcykapłanów na śmierć przez chłostę zasądził.

Zbrodniarzem podwójnym i okropnym opuszcza Judasz Synhedrjon, zbrodniarzem bez najmniejszych korzyści. Owoce jego czynu są śmiertelnie zatrute. Strach, piekielny strach, działa na niego już automatycznie, bez powodów realnych. Judasz staje niemal u granic obłądu i w jakiejś przerażającej hipnozie, prawie w szale zbrodni, dokona ostatnich czynów swej zdrady. To już nie człowiek, ale obolały, poraniony do dna duszy, kłębek nerwów ludzkich, pomieszanych uczuć i myśli, miotanych tragicznymi spazmami żalu, nienawiści, wstydu i rozpacz.

Przypomina się mimowiednie rysunek Saszy Szneidra, przedstawiający Judasza jako potępieńca, omotanego cierniowymi pędami.

Takim jest dramat i tragedia Judasza z Kariothu w ujęciu Rostworowskiego.

Genjalność, nie waham się użyć tego wyrażenia —

w przeprowadzeniu przez Rostworowskiego psychiki Judasza polega na tem, że przy równoczesnem zindywidualizowaniu postaci, wykazał jej silne związki ze zbiorową psychologią tłumu. Indywidualny przekrój duszy Judasza mieści w sobie wszystkie pierwiastki, które i w przekroju zbiorowej duszy tłumu znajdziemy. Wrażliwość ma wzniosłe i szlachetne, gorącość serca i pomieszane z tym niskie, materialne instynkty. Judasza okoliczności wynoszą na reprezentanta tego tłumu w odniesieniu do nauki Chrystusa. Zdrada Judasza znajduje w tem swe usprawiedliwienie, gdyż ani byłaby możliwa, ani skuteczna, gdyby ten sam tłum, który wołał „Hosanna synowi Dawidowemu“ w tydzień później nie wznosił zaciekłych okrzyków przed pałacem Piłata: „Wypuść Barabasza! Ukrzyżuj Chrystusa“.

A dalej po mistrzowsku pomyślanem jest w dziele Rostworowskiego to, że czyn Judasza naświatla męka duchowa, jaką Iskarjota przeżywa. Męka ta wyzwala go z szarego tła tłumu i wynosi go z przyziemnej egzystencji do tragicznych wyżyn. Uszlachetnia go i odkupia w oczach widzów, — a jego słabość i małość, zestawiając z wielkością idei, której jak krzyża na wątych barkach udźwignąć nie może, budzi dlań współczucie.

W „Kaliguli“ Rostworowski również dążył do uwydatnienia związku między okrucieństwami szaleńczego cezara a nikczemnością jego otoczenia. „Kaligula“ jak i „Judasza“ miał być wytworem konieczności i wpływów zbiorowych, które z człowieka uczyniły zbrodniarza, pogięły duszę jego słabą w kształty potworne i nie-

szczęściem napełniły jego serce. Jednakże w „Kaliguli” słabym punktem w takim przedstawieniu jest z jednej strony brak akcji zewnętrznej i ukazania, jak ona formowała drogę czynów cezara, z drugiej zaś strony fakt, że Kaligula będąc władnym, miał możliwość wyboru, przynajmniej teoretycznie, i nie musiał iść po linii największego zła, jeśliby go ku temu nie popychała własna indywidualność.

To też współczucie widzowi obcem jest w „Kaliguli”. W „Judaszu” natomiast i akcja i niejako fatalizm, ciężący na czynach Iskarjoty z powodu jego bezbronności tak charakterowej jak i umysłowej, daje pole dla współczucia, a momenty, które poprzednio naprowadziłem, czynią to współczucie do pewnego stopnia uzasadnionem.

W obu sztukach Rostworowskiego problem autorski, a co z tego wynika i aktorski i reżyserski, kulminuje w grze jednostki, prowadzącej sztukę, i w grze tłumu. Reszta ról i spraw jest poboczną, niejednokrotnie aż zanadto podrzędną.

Solski, jako reżyser i jako wykonawca, zwłaszcza w „Judaszu”, z obu zadań wywiązał się mistrzowsko.

Oprawę sceniczną dzieła Rostworowskiego dał pierwszorzędną, godną najświetniejszych scen europejskich. Dość powiedzieć, że projekt inscenizacji malarzkiej wyszedł z pod pędzla tak wielkiego artysty, jak Mehoffer, a przeprowadzony został przez Frycza i Śliwińskiego z pieczołowitością, zasługującą na najwyższe uznanie.

W piaskowego koloru wieże ujęte krajobrazy za-

chwycaly siłą gorącego kolorytu i barwnością. Szczególniej piękne były dekoracje pierwszej odsłony i sala obrad Synhedryonu.

Akcja tłumy wyreżyserowana została pomyslowo, żywo i doskonale zarówno pod względem optycznym jak i głosowym. Kłótnia tłumy z Judaszem w odsłonie III, a zwłaszcza kłótnia faryzeuszków z saduceuszami zasługiwała na aplauz przy otwartej scenie i była świetnym wzorem reżyserji scen zbiorowych.

Postać Judasza w interpretacji Solskiego jest niemal ostatnim słowem kunsztu aktorskiego i stoi u szczytów wielkiej odtwórczej sztuki.

Koncepcja roli i gra nastrocza tu trudności nielada. Odtwórca grozi tu niebezpieczeństwo albo zbyt tragicznego ujęcia tej roli, albo zanadto naturalistycznego. W pierwszym wypadku rola wypadłaby za zimno i za literacko, w drugim zbyt brutalnie. Solski oba niebezpieczeństwa ominął, wiedziony niezawodną intuicją wielkiego swego talentu i wspomagany znakomitą swą techniką aktorską.

Nie wprowadziła go na manowce, ani wierszowana forma mowy Judasza, ani też nie pociągnęły ku sobie jaskrawe efekty aktorskie, którym dają nieraz pole sytuacje w jakich się Judasz znajduje.

Solski nie grał tylko słów Judasza, lub jego strachu, nędzy i rozpacz, lecz grał człowieka i jego duszę, złożoną, targającą się wśród sprzecznych uczuć, jednakże konsekwentną w swych wzlotach, spadkach i wybuchach prostą. Judasz jego nie był w żadnym momencie typem chorobliwym, a tylko chorym psychicznie przez swą słabość charakteru. Strach jego był

naturalnym, rozpacz szczera, mowa zwykłą gwałtownością prostaczą, nieszczęście wzruszającym. Był to człowiek z gminu, wątły fizycznie i duchowo, a porwany siłą losu w wir przerastających jego siłę zdarzeń.

Doskonale przeszedł i stopniował skalę uczuć Judasza Solski w kolejnych etapach akcji; chwiejność, małoduszność i troskliwość w akcie pierwszym; podniecenie rolą agitatora i nadziejami, związanymi z wjazdem Chrystusa do Jerozolimy w akcie drugim, zaznaczając już tu złowrogie przecucie Judasza w chwili, kiedy Jan, odrzucając purpurowy płaszcz, pokrywa nim Iskarjotę niby falą krwi; przerażenie Judasza w akcie trzecim, gdy tłum chce go kamienować za doznany zawód; ból duszy i okropne zmaganie się wewnętrzne w odsłonie czwartej, walkę z wyrzutami sumienia już się rodzącymi zanim zdrady dokona, prawie zwierzęcy strach, odejmujący władzę ruchów i paraliżujący niemal mowę Judasza, podczas zeznań przed Synhedryonem i zupełne obezwładnienie fizyczne, gdy mu wręczają srebrniki, a równocześnie Rachelę na śmierć prowadzą, wreszcie zaś w akcie ostatnim rozpacz głuchą, graniczącą z niemocą i majaczeniem duszy, którą zbyt wielki cios powalił i zdruzgotał. Porusza się więc Judasz jakby z połamanymi na torturach członkami, pół na jawie jeszcze będąc, a pół już czując ten sen śmierci samobójczej, która jak otchałń otwiera się przed nim. To już nie człowiek, to automat, bezsilnie dopełniający dzieła zdrady.

Z całości świetnej gry Solskiego wyróżniają się szczególną ekspresją dwa momenty, niema scena pożegnania z Rachelą w odsłonie czwartej, i owa niesłycha-

na trwoga przy zeznaniach w Synhedrjonie, przerywana dziwną, jakby przedśmiertną czkawką. Solski w dwu tych scenach oddaje z taką mocą i prostotą wyrazu bezgraniczny ból i zupełną bezbronność Judasza, że widza musi ogarniać więcej niż współczucie, wprost wzruszenie, tak rozpaczliwą jest ta biedota Judasza. To już nie człowiek, ale dziecko bezsilne, bezradne i nieszczęśliwe.

Co do innych ról w sztuce Rostworowskiego, to wspomniałem już o ich mało wdzięcznem uposażeniu w aktorskie wartości. „Judasz“ pod tym względem wyżej stoi od „Kaliguli“, ma bowiem pięknie zarysowaną sylwetkę Racheli i wyborną plastyczną, choć w epizodzie tylko pomieszczoną, postać rabina Ananela, przywódcy faryzeuszów.

Rachelę bardzo dobrze, starannie i z dużą ekspresją zagrała p. Korczak. I nie jej winą było, że tu i owdzie słabo wypadły tyrady Racheli. Rostworowski bowiem jest wprawdzie nieprzeciętnym poetą, — ale dość słabym poetą słowa. Lapidarne powiedzenia i silnie, bogato prowadzona gra myśli nie zastąpi jednak na scenie potęgi słowa i władania niem swobodnego a barwnego.

Ananelowi, doskonale postawionemu scenicznie dyalektykowi faryzejskiemu, da p. Tatarkiewicz wyborną maskę i interpretację aktorską, zasługującą na wysokie pochwały.

Dalej wymienić trzeba z pełnem uznaniem sumieną grę i opanowanie ról przez pp. Biegańskiego i Kochanowicza, którzy w blado nakreślone postacie apostołów Jana i Piotra, starali się wlać summum wyrazu. Również pp. Gasiński i Michalski wywiązali się dobrze z za-

dania. Z wykonawców mniejszych, zupełnie epizodycznych ról, wyróżnić należy bardzo udatną groteskową grę p. Maszyńskiego, jako Arystobula, piękną Magdalenę p. Dulembiankę, p. Jasińską, p. Popławskiego i p. Mierzejewskiego.

Zresztą wszyscy grający zasłużyli na poklask szczerzy za rzetelną grę i trud, oddany jak najlepszemu wykonaniu dzieła wielkiej piękności i wielkiego talentu.

„DOŻYWOCIE“,
komedia w 3-ch aktach Al. hr. Fredry.

„MIŁOŚĆ I LOTERJA“,
komedia improwizowana w 1-ym akcie ze śpiewami
według Floriana, w układzie L. Schillera.

(Premjera w Teatrze Polskim, dn. 30 kwietnia 1918 r.)

JAK należy grać Fredrę?
Niewątpliwe są w tym względzie tradycje aktor-
skie i teatralne. Ale popierwsze na tradycjach tych
wszystkiego budować nie można, a powtórę najznakomitsze
dzieła Fredry mają wciąż jeszcze tyle świeżości,
że zamykać je w jakieś skamieniałe formy wykonaw-
cze, byłoby wbrew prawom artyzmu. Jak dzieła każ-
dego twórczego geniuszu, przerastają one opokę swego
powstania. Zapewne ludzie, w nich występujący, na-
leżą do przeszłości, bodaj jednak tylko w tym stopniu
jak kostjum, który nosili, słowa których używali i sy-
tuacje w jakie ich wplątywał autor. Gra uczuć wszak-
że, myśli, spostrzeżenia i humor twórcy lśnią po dziś
dzień kolorami nieprzygasłymi, tak że trudno nie po-
kusić się o danie im nowej, bujniejszej plastyki scenicz-
nej. Tem zaś bardziej, że jakkolwiek wybornych akto-
rów miał teatr polski w epoce Fredrowskiej, nie mniej

jednak ani pojęcia teatralne ówczesne i późniejsze, ani literacka krytyka dzieł Fredry i środki, któremi rozporządzały sceny nasze nie były tak subtelne, dokładne i bogate jak dzisiaj. I chociaż przeżywamy obecnie w dziedzinie teatralnej u nas okres upadku, nie mniej jednak i kunszt aktora i reżyserska sztuka postąpiły znacznie naprzód. Można więc i trzeba myśleć i starać się o to, by arcydzieła komedjowe i dramatyczne naszego piśmiennictwa odmłodzić wykonawczo, nowego dodać blasku ich wartościom nieprzemijającym i u dzisiejszego widza wzbudzić dla nich pełny entuzjazm.

Zdanie to nietylko wobec literatury zaszczytne, lecz także dla teatru naszego, dla podźwignięcia go z prostracji ważne i wdzięczne. Wysiłek ten pogłębi naszą sztukę reżyserską, a aktorom da pole pracy prawdziwie artystycznej.

Wróćmy jednak do ciaśniejszego zakresu naszych rozważań.

Jak należy grać Fredrę?

By odpowiedzieć na to pytanie trzeba choć pobieżnie zastanowić się nad istotą celniejszych komedyj Fredrowskich.

Nie stanowią jej ramy i wpływy klasycyzmu, ani też powiewy romantyzmu, niejednokrotnie w komedjach tych widoczne; jakkolwiek należy je uwzględniać, nie należy ich przeceniać. Cechą zasadniczą komedyj Fredrowskich jest realizm, żywy, bujny, niekiedy jaskrawy. Wylewa się on poprostu z form klasycznych, będących zewnętrznym kształtem utworów Fredry. Realizm ten wyraża się najdobitniej w wierszu Fredrowskim potoczystym, jedrnym, bezpośrednio malują-

cym uczucia i myśli. Płynie on swobodnie, lekko, nie piętrzy się bynajmniej stylistycznymi trudnościami, nie goni za wyszukanyim zwrotem czy rymem, przemawia poprostu, dosadnie, często nawet rubasznie. Jest to niemal mowa dnia codziennego, przybrana tylko dla zwiększenia i lapidarności w rymy, a tętniąca tym samym rytmem, jakim pulsuje krew w sercu człowieka zdrowego. Przedewszystkiem zaś istota komedji Fredrowskich zawiera się w polskiej, rasowej odrębności i temperamencie artystycznym oraz charakterze ich twórcy.

Fredro jest dziedzicem humoru Reya, Kochanowskiego i Wacława Potockiego, ma typowo szlacheckie zacięcie w sposobie swych żartów i powiedzeń, prawie nic złośliwości, a pełno uśmiechu i pogody szczerzej i niefrasośliwej. Komedje jego przez pół tylko są satyrą; Fredro wydrwiwa, gromi typy ujemne, ale ich nie biczuje, kpi z nich więcej niż szydzi, a głównie ośmiesza ich wady i przywary. Nie do pogłębienia typów, obranych za temat swych komedji, dąży, lecz do plastycznego, wesołego ich przedstawienia. Artysta góruje w nim mimowiednie nad polemistą. Tem różni się od Arystofanesa i od Moliera. Zwalcza ludzi złych, martwych, tchórzów, skąpców i pyszałków, boleje nad nimi, ale wystarcza mu zawstydzić ich, upokorzyć. Ta dobroć, serdeczność duszy nadaje swoisty charakter komedjom Fredrowskim.

A dalej Fredro to urodzony, ale nie uczony pisarz. Stąd ten jego swobodny ton, niewymyślność w rysowaniu postaci i układaniu sytuacji. Można by rzec, że Fredro nie konstruuje swoich komedyj, poprostu opowiada je w dialogach. Inwencja zaś sytuacyjna oraz nerw ko-

medjowy i dramatyczny bez trudu niemal podsuwają mu przebudowę opowiadania w kształt sceniczny. Jednakże szlachecka skłonność do gawędy i krotochwili wy-ciska zawsze na komedjach Fredry swe piętno. Czasem też idzie Fredro wręcz na prostą krotochwilę i żart sceniczny.

Najwyższy polot jego komedyj wynika wszakże nie-tylko z wielkiego talentu pisarskiego i wspaniałego hu-moru twórcy, ale z innych cech duszy Fredrowskiej.

Fredro bowiem jest nie tylko dziedzicem Reyów, Ko-chanowskich i Potockiego Wacława, tudzież przedsta-wicielem humoru szlacheckiego, ale także dziedzicem rycerskiego animuszu swojej ojczyzny, gorącego patryo-tyzmu i prawdziwego obywatelskiego poczucia najlep-szych Polski synów. Jest on naprawdę idealnym i na-wskroś dodatnim typem polskiego szlachcica niepo-średniej miary.

Przez ten filtr pięknych cnót przechodzi zawsze fa-la jego natchnienia komedjopisarskiego i nabiera tej czystości, promienności, którą tak w dziełach Fredry podziwiamy. To ten drugi Fredro, sąsiad wesołego szlachcica, człowiek szlachetnej duszy, Twórca postaci dodatnich, owych żołnierzy polskich pełnych tężyzny i honoru, malarz ludzi dobrych, odkrywca pięknych uczuć, poeta odczuwający młodość i jej zapąły, liryk, nieledwie romantyk.

To wrażliwe i szlacheckie serce Fredry jest też skar-bcem pobłażliwości dla ludzkich przywar i błędów. I tak to polski humor z polskiem sercem tworzą syntezę prze-dziwną w komedjach Fredrowskich, stanowią ich naj-głębszy nurt, zawsze ożywczy, mieniający się w słońcu

jasnej myśli pisarza i jego świetnych spostrzeżeń tysiącem barw różnorodnych, bo humoru tego i serca skala szeroka jest i bogata.

Przechodząc od ogólnych uwag nad twórczością Fredry, do bardziej szczegółowego zagadnienia, jak należy wcielać dzieła jego na scenie — rozróżnić trzeba przede wszystkim zewnętrzne cechy, cechy tych utworów od wewnętrznych niejako. Zewnętrznymi cechami będą tu t. zw. styl, epoka, kostjum i wiersz — wewnętrznymi — człowiek i sposób, w jaki rysuje i maluje duszę tego człowieka. O cechach pierwszych zapominać nie wolno, ale drugie cechy wysunąć się muszą na plan pierwszy.

By nie rozszerzać zbyt ram tego feljetonu ograniczymy się tylko do „Dożywocia“.

Dla uproszczenia zaś sprawy porównamy je ze „Skąpcem“ Moliera.

U Moliera postać Harpagona jest więcej przedmiotem akcji niż jej podmiotem. To już niemal nie człowiek, ale obraz człowieka, wykończony drobiazgowo, subtelnie niby piórkową techniką. Mnóstwo szczegółów i szczegółików zewnętrznych. W każdej scenie wystawia go autor na szyderstwo. Wszystkie postacie w sztuce służą tylko do tego, by uwydatnić poszczególne cechy „bohatera“. Są dla niego tłem i prawie niczem więcej. Stąd ich konwencjonalizm. Reprezentują „typki“ jak w teatrze marionetek, żyją pozornie, deklamują raczej niż czują.

W „Dożywociu“ zgoła inaczej. Tam Łatka jest podmiotem akcji. Sam stworzył ekscentryczną sytuację dla siebie, sytuację człowieka, który kupił cudze ży-

cie i całego wysiłku swej chytrłości, energii i starań używa na to, by to „cenne życie“ zachować i wypłatać się z sieci, w jaką wpadł. Nie bierne skąpstwo, a czynna chciwość jest cechą i główną sprężyną działań Łatki. Stąd też nie obraz, ale człowieka w ruchu maluje Fredro. Śmieszność przeżyć i sytuacji, w jakich Łatka się obraca, zaprzęta naszą uwagę i w śmiechu, który ma budzić, roztopiać się winny złośliwe, satyrystyczne rysy postaci, tracić swą ostrość. Więc i obraz sceniczny Łatki to nie akwaforta, ani robota piórkowa, czy wreszcie precyzyjnie wykończony portret olejny — ale kredką lub szeroko pędzlem malowany od ręki szkic, tak doskonały w wyrazie, tak pełny rozmachu, życia i treści, tak plastyczny i barwny, że o szczegółach i szczegółikach ani się myśli, ani się na nie nawet nie patrzy. A dalej Łatkę otaczają w sztuce postaci również żywe. Tylko rola ich jest konwencjonalna tu i owdzie, lecz konwencjonalizmu w nich samych nie ma. Są one również szkicami, jedynie mniej wykończonemi, bo mniej interesującemi autora, jako postaci, będące poza zakresem jego szczególnych malarskich upodobań. I któż zaprzeczyć może, że Orgon i Twardosz, Rafał i Michał Lagenowie, nawet Różia, to nie są osoby żywe, bardzo realne, nawskroś prawdziwe. Takim też jest, mimo sztuczne, konwencjonalne nazwisko, Birbancki. Sięgnijmy tylko do „Trzy po trzy“ Fredry a znajdziemy jego rodowód właściwy. To ulubiony przez Fredrę typ wojskowego. Dalekim jego prototypem jest prawdopodobnie Artur hr. Potocki, którego charakteryzuje Fredro w swoich „Trzy po trzy“ (str. 112), jako „człowieka pełnego humoru, dowcipu i do-

broci i zajmującej piękności“, dodając zarazem, że „był popsutem dzieckiem towarzystwa warszawskiego“. Z postacią jego łączy nazwę „birbanta“ i miano to przeciwstawia „cywiliście“ (dzisiejszemu filistrowi). „Kto nie był birbantem w istocie — pisze Fredro — musiał udawać, inaczej trącał cywilistą. Taki mógł być wprawdzie szanowanym, ale nigdy lubianym“. To co obowiązywało w armji, przeniósł Fredro wspomnieniami i do późniejszego życia, a w każdym razie do komedji, do „Dożywocia“. Widać tam, że lubi on Leona i mimo jego psot, figlów, wybryków, oraz hulaszczego typu życia widzi w nim jednak „człowieka pełnego humoru“ i w gruncie szlachetnego. Birbanckiego tedy czyni pogromcą Łatki, wybawcą Rózi i triumfátorem komedji swojej.

Tak więc mimo pozory zewnętrzne, mimo wzory Molierowskie i wpływy klasyczne, do gruntu odmienne są życie, środowisko i postacie Fredrowskiego „Dożywocia“ od „Skąpca“ Moliera.

Teatr Polski w wykonaniu „Dożywocia“ do życia tego środowiska i postaci zbliżył się w dużym stopniu trafnie i dobrze.

Przedewszystkiem Solski. Jego Łatka jest kreacją wyborną.

Z punktu widzenia aktorskiego do odtworzenia Łatki można przystępować z dwóch stron: albo traktować go jako wymownego i zręcznego „przyjaciela młodzieży“, albo jako namiętnego i przebiegłego chciwca. W pierwszym wypadku humor postaci będzie łagodniejszy w tonie, będzie miał więcej wesołości, w dru-

gim wypadku śmieszność jej musi iść po linii groteski i nabierać cech karykaturalności.

Warunki i upodobania artystyczne skłoniły Solskiego do obrania tej drugiej drogi. Osobiście jestem zwolennikiem pierwszego sposobu interpretacji, ale i uprawnienie do groteskowego jej traktowania uznać należy, a tak świetnemu wykonaniu groteski w każdym szczególe i drobiazgu, jak to uczynił Solski przyklasnąć należy bez zastrzeżeń. Charakterystyczną i najsilniejszą cechą Solskiego jest zawsze kładzenie nacisku na energetyczne — że tak powiem — właściwości roli. Rozwijanie się namiętności skąpczych Łatki, ich rosnące napięcie, były też żywiołem głównym kreacji Solskiego. Już w zewnętrznym wyglądzie nadał on postaci cechy drapieżnego ptaka pośledniejszego gatunku. Drapieżność tę połączył z brzydotą i śmiesznością. Oddał nadzwyczajnie trawiący chciwca niepokój wewnętrzny; nerwowe, żywe ruchy, spojrzenie, a przytem karykaturalny chód, koszlawy zarazem i dreczący. Stopniował doskonale tempo gry, doprowadzając je do szybkości zdumiewającej w chwilach wybuchu namiętności przebiegłego sknery. Niezapomniane też pozostaną dla widzów sceny sporu z kaszlącym Leonem, targu z Twardoszem, namawiania Filipa do jazdy balonem, obrony drzwi przed Orgonem, przekładania braciom Lagenom, by zaniechali zamiaru pojedynku z Leonem i wreszcie końcowa scena rzucenia się na pistolety. Łatka Solskiego w wyrazie więcej się wprawdzie zbliżała do Molierowskiego traktowania Fredry, ale utrafiła niemniej a wyśmienicie w ruchliwość i żywiołowość Fredrowskiego Łatki.

Kreacja to jedna z najlepszych, najplastyczniejszych we wspaniałym repertuarze ról Solskiego.

Z innych grających, przedewszystkiem pochwałą obdarzyć wypada p. Biegańskiego. Warunki zewnętrzne nie pozwoliły mu wprowadzić dać Fredrowskiego typu Birbanckiego, o którego zdrowiu i sile tyle słyszymy. Był on więcej salonowcem niż zawadząką, ruchy i gesty miał też trochę za miękkie, za współczesne, ale za to bardzo dobrze uwydatnił temperament Birbanckiego, jego tupet, rozmach urodziwego uwodziciela - hulaki i pięknie podkreślił jego poetyczne cechy. Był żywy, ruchliwy, grał w bardzo dobrym tempie — tylko w ostatnim akcie za mało „ogrywał“ Łatkę, nie dość humorystycznie i z rozmachem przesady koniecznej akcentując rzekome zamiary samobójcze Leona.

Na osobną pochwałę zasługują dwaj bardzo dobrzy wykonawcy ról Rafała i Michała Lageny pp. Popławski i Muszyński, szczerze i dosadnie komiczni.

Bardzo dobrym Twardoszem był p. Zytecki w grze, mówieniu i zwłaszcza charakteryzacji.

P. Gasiński, zawsze wytrawny artysta, jako Orgon za mało miał tylko zamaszystości i rubaszej serdeczności.

Bardzo mile i wdzięcznie odtworzyła postać Rózi p. Janiczówna, z urokiem prawdziwego liryzmu grająca tę drobną epizodyczną rolę.

Wreszcie dobrym Filipem był p. Bonecki i p. Ziembiński jako doktor Hugo.

Wystawienie i reżyserja „Dożywocia“ prawie nic nie pozostawia do życzenia, a byłoby pożądaniem by

Teatr Polski pokusił się o wznowienie również staranne i innych utworów Fredry w nadchodzącym sezonie.

Jako „*lever du rideau*“ przed „*Dożywociem*“ wystawiono miłą komedję *del'arte* Florianą, wedle przeróbki i muzycznego układu p. Schillera, jednego z nielicznych w Polsce, a rzetelnych miłośników sztuki teatralnej i wykształconych pracowników na tem polu. Było ono przypomnieniem zamarłej dawnej sztuki scenicznej. Przypomnieniem miłym, pełnym wdzięku, a odegranem starannie przez p. Modrzewską, Tatarkiewiczą i Maszyńskiego. Młodzi ci artyści nie czuli się jeszcze dość jednak pewnie w odrębnym typie gry, wymagającym nadzwyczajnej swobody, lekkości gry aktorskiej i samorzutnej inwencji szczegółów komicznych i żartobliwych. P. Modrewska miała jednak wiele wdzięku i zaletności w roli Argentyny, p. Maszyński, młody i utalentowany artysta, dużo komizmu, choć trochę za szeroko, za ciężko jeszcze podkreślonego jako Scapin. Najbardziej był w stylu p. Tatarkiewicz. Niewątpliwie artyści w następnych przedstawieniach otrząsną się z początkowej, nieodłącznej w takich razach tremy i rozegrają się, osiągając w całości przedstawienia ten sukces, który zdobyli w jego końcowym momencie.

Publiczności utwór podobał się, oklaskiwano też żywo wykonawców, piękną i gustownie obmyślaną wystawę, a przede wszystkim p. Schillera, jako mającego główną zasługę w układzie i reżyserji tego miłego drobiazgu.

**„MISJONARZ”,
sztuka w 3-ch aktach St. Kozłowskiego.**

(Premjera w Teatrze Rozmaitości, dn. 28 Czerwca 1918 r.)

TRZECIA to w ciągu jednego roku sztuka p. Kozłowskiego, którą teatr Rozmaitości wystawia.

Podziwiać należy niewątpliwie płodność i pracowitość autora; jego zapal w dostarczaniu scenie polskiej coraz to nowych utworów.

Podziwiać należy też wprawę, z jaką z lada anegdoty stwarza trzyaktowe sztuki i puszcza w ruch kilkanaście postaci, przebogato i różnorodnie umundurowanych i aranżowanych.

Podziwiać trzeba wreszcie cierpliwe zamięłowania publiczności naszej do słuchania tej kaleczonej z rosyjska niewiadomo poco mowy polskiej, patrzenie na te w gruncie wciąż te same z małemi tylko zmianami sytuacje z czynowniczego świata rosyjskiego i gotowość jej do śmiechu z wiecznie tych samych kawałów i konceptów.

Ale tu też kończy się podziw a zaczynają się smutne refleksje, tem smutniejsze im głośniejsze oklaski towarzyszą każdej premierze p. Kozłowskiego na scenie teatru Rozmaitości.

Bo pod czym właściwie adresem i za co spadają one takim huraganem?

Czy za ten zapach dziegiu i „miłych“ czasów —
więcej z „Misjonarza“?

Czy za tę pseudo satyrę, tańszą niż przedwojenny barszcz, a cieńszą niż wojenny „buljon“ rozdawany przez „Samarytani“? Rozumiem, że w odżywianiu się fizycznym musimy, dzisiaj poprzestawać na skromnym, bardzo skromnym, ale kto i co zmusza nas do karmienia się taką strawą duchową, jak np. „Misjonarz“. A jeśli już mowa o satyrycznym pierwiastku w tej sztuce, to do prawdy niewiadomo, kto tu satyryczniej przedstawiony, czy ci brutale i półgłówki w mundurach rosyjskich, czy też właśnie ów „misjonarz“ płaczący się rzekomo dla dobra Kościoła w bardzo wątpliwej wartości moralnej erotyczne afery z namiętą Gruzinką i wycalowujący się nazabój z córką prawosławnego popa. Jest to i absurdalne i w najwyższym stopniu niesmaczne. Romansujący na prawo i lewo „męczennik i ofiarnik“ p. Kozłowskiego jest dotkliwym i obrażającym uczucia religijne nonsensem. Rażą też w sztuce tej akcenty patryjotyczne, ni stąd ni zowąd wplatane do akcji. Rażą zaś zarówno swoją niewłaściwością, jak i banalnością.

Więc jeszcze raz pod czyim adresem padają oklaski?

Czyżby jako nagroda dla artystów za to, że z mównicy pięknego słowa, jaką powinna być pierwsza scena polska, czynią na wyścigi popis nonsensowego żargonu polsko-rosyjskiego?

Naprawdę czas z tem skończyć.

Ani to artystyczne, ani w najmniejszym stopniu uzasadnione.

I zaiste nie powinno być miejsca na pierwszej scenie polskiej dla tak błahych i słabych sztuk jak „Misjo-

narz“; że Teatr Rozmaitości wogóle wystawił w tym roku wiele słabych rzeczy — nie może to być usprawiedliwieniem, lecz raczej uprawnia to tem bardziej do wołania o sumienniejszy i staranniejszy cenzus, którym kierować się powinno zrzeszenie artystów w doborze repertuaru.

Repertuar obecny nietylko obniża smak artystyczny publiczności, ale źle oddziaływa na samych artystów, z pośród których wielu byłoby ozdobą pierwszorzędných scen zagranicznych. Mają więc oni wobec siebie i wobec sztuki polskiej obowiązki poważniejsze, niż staranne i pracowite ożywianie bezwartościowych sztuk i banalnych postaci.

Zapewne łatwo jest grać z powodzeniem „Misjonarza“ i jemu podobne utwory, ale właśnie ta łatwość działa szkodliwie i na reżyserję i na artystów poszczególnych, obniżając aspiracje i sprowadzając z wielkiej drogi na małe dróżki, ku małym sposobikom, gierkom i t. d.

Doprawdy przykro jest patrzeć na artystów, do których o wcielenie woła tyle pięknych, wielkich dramatycznych i komedjowych postaci naszej i zagranicznej literatury, gdy widzi się ich raz po raz odtwarzających błahostki, lub mówiących tylko kwestje i kwestyjki ról papierowych.

Z przykrością tedy spełniamy i ten obowiązek sprawozdawczy, by wyróżnić wśród grających wczoraj bardzo dobrą zawsze i sumienną artystkę p. Pichorównę, dalej p. Zawadzkiego, Kotarbińskiego i bardzo plastycznego w grze p. Janusza oraz doskonałego w epizodzie cerkiewnego djaka p. Staszковского.

„KSIĄŻĘ NIEZŁOMNY“,
tragedja w 3-ch częściach Calderona de la Barca.

Przekład Juljusza Słowackiego.

(Premjera w Teatrze Polskim w dn. 13 września 1918 r.)

W czym tkwi genialność przekładu „Księcia Niezłomnego“? Nietylko w świetnych zaletach słowa poetyckiego. Przedewszystkiem w tem, że Słowacki tchnął tu własnego ducha, a mówiąc prościej i ściślej dał własne odczucie, więcej, własne przeżycie dzieła Calderonowskiego. I dokonał się cud, jakiego dokonać zdolna tylko natura. Zamarłe już w posąg drzewo okryło się liśćmi nie sztucznymi, ale zakwitło odnowa, nabrzmiawszy nowemi sokami.

Jeśli jeszcze dokładniej rozpatrzmy sprawę, wówczas odczucie i przeżycie dzieła Calderonowskiego przez Słowackiego przedstawi się nam w ten sposób: swoiście i romantycznie odczuł Słowacki rycerski i egzotyczny świat „Księcia Niezłomnego“, przeżył zaś własną duszą człowieka, don Fernanda.

Jedno i drugie musi mieć na względzie sceniczny odtwórca dzieła (reżyser) i sceniczny odtwórca człowieka (aktor), równocześnie jednak nie wolno mu zapominać, że ma do czynienia z syntezą dwu twórców, a nie wyłącznie ze Słowackim lub wyłącznie z Calderonem.

Stąd w wykonaniu scenicznym poszukać musimy wspólnego mianownika między nimi oboma.

Tym wspólnym mianownikiem między infantem Calderona a „Księciem Niezłomnym“ Słowackiego jest to, że dla jednego i drugiego poety don Fernand jest bohaterem i rycerzem chrystusowym.

Subtelne i swoiste różnice dwu odmiennych pojęć „Księcia Niezłomnego“ przeprowadził Miciński tak świetnie, że już nic dodać, nic ująć nie można. Przytaczamy je za nim:

„Jest ich dwóch. Pierwszym jest Hiszpan, a drugim — Polak.

Infant — rycerzem pełnym godności, etykiety i dogmatyzmu.

Książę — bratem niewolników, cichym i pokornego serca, jak apostoł Jan, głową na sercu Chrystusa oparty.

Infant najwierniejszy poddany swego króla.

Książę najlepszy syn swojej Ojczyzny.

Infant ze służby Bożej zna przedewszystkiem kościoły i jakby Don Kichot sułtanowi wyklada prawo absolutyzmu.

Książę czyni ofiary w sercu, jest mistykiem — duchem przyobleczonym w ciało — gnijące“...

Otóż uświadomiwszy sobie te różnice odtwórca dzieła i człowieka rozbieżność ich musi zniwelować, zespolić dwu ludzi w jednym, uszlachetniwszy cnotami, jakie Słowacki widział w księciu Fernandezie cnoty, jakie w nim widział Calderon i dać — jak już wspomniałem — syntezę bohatera i rycerza chrystusowego, uwydatniając te ogólnie ludzkie momenty duchowości don Fernanda, które niezależnie od dogmatycznego (Caldero-

nowskiego) czy mesjanicznego (Słowackiego) pojmowania sprawy, przybliżają do odczucia dzisiejszego widza i słuchacza postać Niezłomnego Księcia.

Pamiętać też trzeba, że te rozbieżności i różnice są w motywach, w argumentacjach i rozumowaniach obu poetów, ale czyn, fakt, gra uczuć i charakter Księcia Niezłomnego żyją obok tych motywów i do pewnego stopnia poza nimi. I może widz dzisiejszy nie uznawać przesłanek ideowych, które kierowały bądź don Fernandem anhellistą, bądź też don Fernandem, fanatykiem Calderonowskim, ale niemniej podziwiać będzie wielkość duszy tego człowieka, moc charakteru, hart woli, rycerskość uczuć i szlachetność serca.

I te cechy postawią go obok innych niezłomnych, którzy są dumą ludzkości i narodów i zbliżą go do naszych Zawiszów i książąt Józefów, a przez to i do naszych serc.

Wieczna energia życia, walki i ducha, wyższego nad przeciwności, stanowi ukryte, zawsze rzeźwiące źródło „Księcia Niezłomnego“, źródło, z którego chętnie zaczerpną napoju choć na chwil kilka ludzie trudem codzienności zmęczeni, osypani pyłem szarem pospolitości.

To są związki, łączące dwuśpiew poetów, oddalonych od nas dwiema epokami, z widzem i słuchaczem dzisiejszym mimo wszystko, co go od tego dwuśpiewu dzieli.

A scena jest dla widza i słuchacza, jest inną tylko sferą jego życia i musi jak życie wzruszać go i podniecać, wciągać w orbitę swych działań i mieć rytm, któryby mógł się uzgodnić z tętnem jego krwi.

Wartość wzruszeń, ich poziom i ich treść stanowią o wartości sceny. Jedno wszakże pozostaje niezmiennie: ze sceny musi przemawiać zawsze rzeczywistość życia. Może ona być innej niż rzeczywistość nas otaczająca, może to być rzeczywistość baśni, poematu, tragedji, ale musi być jedna, konsekwentna, z elementów syntezujących się złożona.

Reżyserja „Księcia Niezłomnego“ w Teatrze Polskim zamiast sięgnąć po to, co zbliża do życia i żywych dzisiejszych ludzi, sięgnęła po to i na to nacisk główny położyła, co oddala. Zanadto bowiem podkreśliła ton mistyczny, zatapiając całą sztukę w powodzi muzyki gregorjańskiej.

Posępny smutek, pomnożony dźwiękiem łańcuchów, panował nad całym utworem. Osiągnięto w ten sposób ton, ale niestety tylko jeden. Kontrasty, które są życiem życia, nie znalazły wyrazu w dziele. Nie dostarczyła ich kolorowa dekoracja i piękne zresztą stroje. Dekoracja była stylizowana ładnie, choć oszczędnie, ale zanadto modernistycznie, co nie bardzo szło w parze z gregorjańskością „tonu“. Atmosfera męki i umęczenia, smutku i jeszcze raz smutku rozsiadła się na scenie od początku utworu do końca. Świetny, pełen przepychu dwór egzotycznego władcy, skąpany w gorących barwach południa, nie istniał jako tło i przeciwstawność, bodaj optyczna, dramatu, lecz od początku był więzieniem, w którym tłukły się o złożone kraty serca ludzi w niem zamkniętych. Męczył się w niem i Mulej i Feniksana narówni z don Fernandem, męczył się nawet władca - król, posępny i ponury.

Jednem słowem nie było w dramacie przedstawia-

nym gry światła i cieni, koniecznej zresztą w najdowolniejszej formie tam, gdzie życiu oddane ma być dzieło życia.

W „ton“ ten uderzył pan Osterwa i jako aktor. Jego „Książę Niezłomny“ krótką tylko chwilę był rycerzem, w jednej odsłonie, potem zaraz popadł w skargę, melancholję, przerwana na chwilę wybuchem patosu, i już do końca później trwał w rzewnem cierpiętnictwie. Były w tem niewątpliwie ładne momenty, ale nie było zwar tej całości.

Szukając „tonu“ mistycznego, zlekceważył linję rozwojową „Księcia Niezłomnego“ obmyślając a priori, jak ma umierać. Zapomniał, jak żyć powinien na scenie. I w rezultacie książę jego był szlachetnym ofiarnikiem o utajonej jedynie niezłomności. Postawę duchową bohatera rozłamał p. Osterwa na epizody wzajemnie do siebie nieustosunkowane. Inny człowiek dobywał tu miecza na wybrzeżu afrykańskim, inny głos brzmiał w jego ustach już w rozmowie z Mulejem, raczej czuły niż rycerski, a już pacholęco niemal się skarżył w pierwszym swem zjawieniu się na dworze króla fezkiego, przeszedł zaś do nerwowej ekstazy zaraz w następnej scenie darcia pergaminu, a zgoła obnosił swój smutek i gorycz w rozmowie z Feniksaną. Najpiękniejsze niewątpliwie były akcenty ostatnie, gdy książę kona, ale i tu pan Osterwa nacisk położył na jego zachwyty ziemskie, na rezygnację i bezsilę, a tymczasem wystarczy wspomnieć te słowa Księcia:

„Chociaż moja śmierć nieświetna,
po śmierci Bóg może zdarzyć

odmianę, więc w mazamorze,
gdzie się sam jak trup położę,
nie rusz mnie... lecz po skonaniu
w mistrzowem zawiń ubraniu“,

by psychologja konającego księcia w innem przed nami
stanęła świetle.

W tem jest pokora, ale też jest i duma i siła, którą
daje wiara.

Don Fernando z jednej wykuty bryły. I dlatego Nie-
złomny.

Bohater to i rycerz zawsze, czy w świetnej zbroi,
czy w szatach książęcych, czy w szaraku niewolniczym.

P. Osterwa i zewnątrznie przeinaczył księcia, dał
mu miękkie ruchy, pozy liryczne i gesty raczej niezdecy-
dowane. Klasycznym tego przykładem jest choćby upo-
zowanie się w ostatniej scenie na tle muru w wątlej po-
stawie i w dyskretnem upodobnieniu się do chrystusowej
na krzyżu śmierci. Pomijając pewną sztuczność tego ge-
stu i małe prawdopodobieństwo, by człowiek konający
z wyczerpania tak męczącą i trudną przybierał pozę —
Niezłomny Książę, jeśli już o geście krzyżowym dla nie-
go pomyśleć, miałby go w mocnym akcencie, wyciągałby
ramiona ostatnim wysiłkiem woli ku górze, orłowym ru-
chem bożego i królewskiego ptaka, który niebu oddaje
ostatnie swe tchnienie i ku tronowi Stwórcy po wieniec
chwały śpieszy.

„Ton“ mistyczny, który byłby na miejscu jako pod-
kreślenie, rozciągnięty wszakże na całość niejednokrot-
nie brzmiał fałszywie, na kreacji pana Osterwy, tak pra-
cowitej i starannej zresztą, zaciążył szczególnie i — jak

staraliśmy się wykazać — zwiódł księcia i jego odwórcę z własnej drogi.

A mimo pilnego przestrzegania „tonu“ nie uniknął ani muzyk ani reżyser zejścia z obranej rzeczywistości. Cóż bowiem w tym nastroju gregorjańskim robiła ta scena romansowej melopei, na jaką zmieniono rozmowę don Fernanda z Feniksaną przy kwiatach?

Co dalej ton ogólny miał wspólnego z pantomimą pół-baletową przy studni w akcie pierwszym? To jednak były tylko usterki, gorzej wypadło z obsadą i grą poszczególnych artystów. Tu każdy niemal był z innej rzeczywistości.

Wspólną rzeczywistością osób „Księcia Niezłomnego“ była dla Calderona rycerskość owego świata i jego spraw. Pozostała ona tą rzeczywistością i w przekładzie Słowackiego, z przymieszką tylko wspomnianych już czynników. I dziś dla dzisiejszego widza ta rycerskość jest dalej wspólną rzeczywistością postaci, działających na scenie w „Księciu Niezłomnym“.

Mimo wszystko szcęk oręża napędza atmosferę dramatu i szcęk mocnych słów. Walką brzmi tu wszystko, nurt życia wre gorący, popędliwy. Feniksana „mdła białogłowa“, jest tylko piękną przyprawą tego świata i życia. Dzieje miłości jej i Muleja są tylko epizodem, bodaj nawet konwencjonalnym, ale ziemskim z calderonowskiego czy romantycznego punktu widzenia. Jej smutki i tęsknoty, jej cierpienia też są ziemskie. Można w niej widzieć „precieusę“ XVII wieku, można nadać jej akcenty romantyczne, ale ekstatycznych momentów trudno się tu doszukać, operowe zaś i baletowe traktowanie jej mowy i ruchów zupełnie już w rzeczywistości

„Księcia Niezłomnego“ nie może mieć zastosowania. Otóż Feniksana, p. Osterwina, bardzo piękna i pełna wdzięku, była jednak jakąś zaczarowaną księżniczką z feerji, gnącą się w półtanecznych ruchach i pozach, cała w pantominie i zarazem rozśpiewująca każde słowo wiersza, głosem miłym, wysoko strojonym, tak, że zdania niknęły. P. Osterwina — jak ktoś zauważył — była przepięknym kwiatem, ale nie z ogrodu „Księcia Niezłomnego“. Gra jej była grą solową, z zespołem niewiele wspólnego mającą.

P. Leszczyński jako Mulej ucharakteryzował się świetnie i wyglądał wspaniale. Mam wszakże wrażenie, że utalentowany ten artysta za prędko przeskoczył ze swego emploi ról w Rozmaitościach do wielkiego repertuaru. Przeskok ten był widoczny, wniósł bowiem p. Leszczyński do postaci i wiersza trochę tonu werystyczno-konwersacyjnego, zwłaszcza w sposobie mówienia wiersza. Jestem wprawdzie zwolennikiem prostoty w deklamacji i reform znacznych w jej traktowaniu, ale trudno wiersz mówić jak prozę, tak samo jak opaczmem byłoby mówienie prozy na sposób wygłaszania wierszy. Wiersz musi pozostać wierszem i nie poto piszą autorzy wierszami, by je zamieniać na potoczne brzmienie. Skutkiem tych właściwości mówienia, gestu i całego ujęcia postaci, Mulej p. Leszczyńskiego był znowu z innego świata, niż otaczający go ludzie. P. Buszyński staranny i poprawny, nie uwydatnił jednak w królu fezkim południowca; był to posępny i zastygły władca północny, raczej car niż sułtan. — Pomniejsze role wykonane były starannie, zwłaszcza na pochwałę zasługuje p. Węgierko, Nowakowski i Nowacki. Ci dwaj ostatni jedyni pa-

miętali o żywym tempie. Tempem tem i rytmem nie tętniła, niestety, cała sztuka. Dość powiedzieć, że przy uproszczonych dekoracjach i obrotowej scenie i przy skreśleniach tekstu przedstawienie dłużyło się prawie do 4-ch godzin.

Jeśli rozwiodłem się tak szeroko nad wystawieniem „Księcia Niezłomnego“ w Teatrze Polskim — uczyniłem tak ze względu na szacunek, który się każdej pracy serjo i artystycznym dążeniom należy. A chociaż wytoczyłem tu wiele zarzutów, nie zamykam oczu i na szereg pięknych „wrażeń scenicznych“, o które z artystyczną zabiegliwością dyrekcja i reżyserja się starały. Uznanie dla zamiarów i dążeń kierownictwa, idących ku trudnym celom wielkiej sztuki, mam też pełne i wysokie; a tem bardziej przyklasnąć tej pracy i tym dążeniom należy, że w chwili ciężkiej i w atmosferze nieprzyjaznej i na bardzo zaniedbanej artystycznie glebie teatrów warszawskich przedsięwzięła je p. Szyfman i jego współpracownicy. Oby „ad astra“ szedł dalej Teatr Polski i przezwyciężając wszelkie trudności osiągnął to, co zamierza, ku chwale własnej, a pożytkowi sztuki polskiej.

Niezależnie od przedstawienia sobotniego o jednej jeszcze rzeczy wspomnieć uważam za konieczne. W programie, sprzedawanym na przedstawieniu, w programie zmienionym bardzo szczęśliwie na pismo, poświęcone roztrząsaniu spraw sztuki teatralnej, znajduje się między innymi interesujący artykuł znanego pracownika na niwie teatralnej p. L. Schillera o „Przeszłości i przyszłości Teatru Polskiego“. W artykule tym autor, omawiając stan teatrów i sztuki teatralnej w Polsce, stwierdza,

że przed Teatrem Polskim i jego inicjatorami nie było w Polsce nikogo, kto by sztukę teatralną na właściwej umiał stawiać wyżynie. Takie twierdzenie, wychodzące zwłaszcza z pod pióra p. Schillera, musi zadziwić. Jaki? Niczem był dla teatru i sztuki teatralnej w Polsce taki człowiek, jak ś. p. Pawlikowski, którego zasługą jest wprowadzenie naszej całej „młodej Polski“ dramatycznej i wielu znakomitych, a nieznanych dawniej u nas pisarzy zagranicznych. Pawlikowski pierwszy inscenizował u nas nowocześnie Szekspira. Z Pawlikowskiego szkoły wyszedł szereg świetnych dziś artystów scenicznych polskich, Pawlikowskiemu zawdzięcza Teatr Polski jakże wiele inowacyj nowoczesnych reform w grze i inscenizacji!

A dalej czyż można wykreślić z historii teatru naszego imię Ludwika Solskiego? Któż to dźwignął wspaniale i „W Noc Listopadową“ i „Legjon“ Wyspiańskiego i tyle innych dzieł wielkiego dramaturga; kto Słowackiego w całości prawie wystawił na scenie polskiej? I nie dalej sięgnąć trzeba, jak właśnie do „Księcia Niezłomnego“, którego 10 lat temu grał Solski w Krakowie w pięknej inscenizacji, a w interpretacji niezapomnianej Tarasiewicz; uzyskał dla dzieła tego wspaniałe powodzenie. A już w pamięci p. Schillera winno być przynajmniej zachowane, że w tym samym Teatrze Polskim w zeszłym roku, w najcięższych warunkach nie kto inny, jak Solski, wystawił „Sułkowskiego“ Żeromskiego, a „Kali-guli“ i „Judaszewi“ Rostworowskiego, wysokiej wartości utworom rodzimej twórczości dał świetną oprawę, reżyserję i zdobył dla nich powodzenie u publiczności.

Tych parę słów nie dla chęci polemicznej, nie dla

osłabienia wartości i zasług obecnego kierownictwa pi-
szę, lecz dyktuje mi je właśnie szacunek nietylko dla
jednych, ale dla wszystkich, którzy w dziedzinie sztuki
teatralnej w Polsce trud swój kładli i zasługi mają dobrze
zapracowane.

„CYRULIK SEWILSKI“,
komedia w 4-ch aktach T. Beaumarcháis.

(Teatr Polski, dn. 28 września 1918 r.)

BEAUMARCHAIS to przedewszystkiem doskonały typ „człowieka teatru“. Z jego obu przedmów do „Cyrulika“ i do „Wesela Figara“ pełnemi garściami do dziś czerpać można prawdy teatralne i uczyć się poczucia teatralnego. Nieocenione są tam wskazówki dla autora, krytyka, reżysera i aktora. Jak rzadko kto z piszących świadomy jest swojej sztuki i bezwzględnie zmierza do osiągnięcia skutku swoich zamierzeń. Z jakąż przedziwną otwartością powiada: „Nie mogąc się utrzymać na scenie w pięciu aktach, skurczyłem się do czterech, aby przywabić zpowrotem publiczność“.

Nie stawia swej sztuki na pretensjonalnym piedestale nietykalności. Jemu idzie o efekt ostateczny, o sukces teatralny. Śmiech i wesołość na widowni, ruch i życie na scenie — to są cele przewodnie dla jego komedji. „Miałem zamiar — powiada — zbudować sztukę zabawną i lekką, rodzaj imbrigiolo“. „Celem moim było zabawić widzów.... i o ile śmiali się ze szczerego serca, cel został osiągnięty“.

To też przy przeróbce daleki był od oczyszczenia sztuki z kalamburów, gier słów etc. „A przed wszystkiemi ewentualnemi zarzutami co do celów i charakteru

sztuki swojej broni się stanowczo: „Ej moi bracia, czy tutaj chodzi o pensum! literatura jest wytchnieniem i słodką reakcją! Co się mnie tyczy przynajmniej, nie spodziewajcie się, aby mój umysł w igraszkach swoich, poddał się kiedy pod jarzmo reguły.“

Oto artystyczne credo Beaumarchais'ego. Wyznania szczerze i głębsze niż się je zwykło czytać w słowach, bo wyznania poparte prawdą czynną jego życia. Zaiste i w życiu poddawał się pod jarzmo reguły ten homili loco natus kochanek wykwintnych dam, ten artysta zarazem i aferzysta, ten „bojownik praw człowieka“ i handlarz niewolnikami, ten racjonalista i paradoksista. Nie teorie i zasady, ale temperament dyktował mu wybór dróg życia. Teatralny umysł intrygi towarzyszył mu wiernie i jego życiowych perypetjach. Tak, niezaprzeczenie tak. Beaumarchais był do szpiku kości człowiekiem teatru. Cała jego karjera życiowa jest jakąś sztuką teatralną, nieprawdopodobną a prawdziwą. Cała jego psychologia przesiąknięta jest teatrem. Drażliwy i ambitny, jak aktor, chorobliwie żądny oklasków i powodzenia, fantastyczny i romansowy a sprytny przytem, reklamiarz i wyga na cztery nogi kuty. Arena życia była dla niego dziwnym, pełnym wszelkich możliwości teatrem — teatr groteskową podobizną życia. Nie istniało dla niego nieprawdopodobieństwo sytuacji, bo nie istnieje ono i dla życia, — istniało tylko prawdopodobieństwo charakterów, bo one formują wszystko. Charakterów jednak, jak sam powiada — nie portretował, lecz dawał tylko „obrazki“ — pełne humoru, werwy, doskonale jaskrawe i wypukłe. A mieszając stale życie ze sceną, czynił najwłaściwiej, bo kochał i nienawidził, cieszył się

i szydził. Jego osobisty stosunek do postaci swoich dzieł jest bardzo istotny i bardzo żywotny. Komedja jego („Cyrulik Sewilski“) pozbawiona jest mimo wszystko, co się będzie mówić o niej, cech głębszych, ale choć błaha, żywa jest wybornie, bo autor daje tu z swego życia tętno i postaci Figara i Almawiwy. To jakby dwie różne strony tego samego medalu. Figaro rezonuje i ma rozum za Almawiwę. Almawiwa jest kochankiem za Figara. Daje też Beaumarchais Rozynie ten poblask erotycznego sentymentu, który miał dla kobiet. A w postaci Bartola kpi i wyszydza ten typ życiowy, z którego kpił i szydził w życiu, bawi się Bazylim, bawi żywcem i Młokosem. Jednem słowem jest ze wszystkimi postaciami swej sztuki równocześnie na scenie, jak duch niewidzialny. Tu sufluje Figarowi kalambury, tam da psztyczka Bartolowi, tu znów sprzyja kochankom, gdzieindziej pokpiwa z nich i z kobiet i z hrabiów i z doktorów. Takim jest dzieło Beaumarchais'ego.

O teatralną wypukłość, o żywość i humor troszczył się jego autor. Wdzięcznym też niezawodnie byłby p. Zelwerowiczowi, jako reżyserowi pomysłowemu i śmiałemu, za to, że krzywdy jego dziełu i teatralności tego dzieła nie uczynił. Owszem, przyszedł mu ze szczera pomocą. Wdzięcznym też byłby aktorom i całemu kierownictwu Teatru Polskiego, że tak zatroszczyło się słusznie losem jego „Cyrulika Sewilskiego“ i przypomniało publiczności jego istnienie, wydobywszy ze skarbca bibliotecznego i przywiódłszy przed widownię po nową nagrodę oklasków.

I istotnie oklasków tych nie brakło. Świadczyły one, że i Beaumarchais i Teatr Polski wygrał sprawę.

Niewdzięczna jednak rola krytyka zmusza mnie do kilku zarzutów — wbrew sercu, gdyż chciałbym by Teatr Polski, jedyna dziś w Warszawie siedziba wielkiego repertuaru i rzetelnej sztuki nie spotykał się z żadnymi zastrzeżeniami, by zwyciężał na całej linii i zwyciężał zawsze.

I te kilka uwag, które tu uczynię mają na celu tylko pomaganie instytucji na drodze do pełnej doskonałości.

Więc naprzód chcę skonstatować, że kontakt z publicznością w przedstawieniu Figara utrudniony był przez zbyt daleki dystans sceny i aktora od widza. W dramacie dystans ten jest korzystny, natomiast komedia jest sztuką bardziej intymną, musi się więc dziać bliżej widza, w jaśniejszym świetle „kinkietów“. W „Pourceaugnac“ p. Zelwerowicz to światło i tę bliskość lepiej osiągnął. Tu i przyciemniający system wieżowy i cofnięcie gry na dalszy plan sceny nie było trafne. Ładny zasadniczo pomysł przebicia niejako domów Sevilli, by uzyskać widok na dom Bartola i jego mieszkanie w ramach tych murów praktycznie rzecz biorąc nie dodał przedstawieniu efektu pożądanego. Z zachowaniem tej (nieobojętnej) dekoracji ramowej wynika i pewna nie logiczność terenowa, mianowicie, że mieszkanie Bartola z zewnątrz i z wewnątrz na tę samą sytuację. Jeśli już jesteśmy w dziedzinie drobiazgów, to jeszcze jedno zapytanie: czy można otworzyć żaluzję zamkniętą od wewnątrz nie otwierając okna, jak to uczynił Figaro w IV akcie. Ale to już drobiazgi, główna rzecz, że za mało było światła i trochę za daleko działa się komedia. Poza tem pewna niekonsekwencja: akt I w dekoracjach uproszczonych i stylizowanych, akty następne bez tej

stylizacji; za dużo w nich było mebli. Jednakże i to szczególnie podstępny.

Co do obsady — choć składała się z wyborowych artystów możnaby również poczynić pewne zastrzeżenia lub — ściślej wyrazić pewne przypuszczenia. Możeby p. Leszczyński lepiej nadawał się do roli Figara, a do roli Almawiwy p. Osterwa czy Węgierko. Zespół w sposobie gry także miał pewne uchybienia. Stosowanie groteskowości nie zawsze było równe.

Przechodząc do poszczególnych artystów, p. Zelwewicz świetny w tempie, ruchliwy, dowcipny, pomysły w „kawałach“ i wymowny zanadto tylko podkreślał rezonerską stronę Figara. P. Leszczyński rozegrał się dopiero od aktu drugiego a wogóle lepszym był figlarzem niż kochankiem. P. Jaracz istotnie wyborny w charakterystyczności swej gry, grał jednak trochę nazbyt komedjowo, charakterowo postać Bartola, zatracając nieraz śmieszność, którą figura ta od początku do końca powinna nas bawić. Był trochę za ponury. P. Maszyński, groteskowy w charakteryzacji, lubujący się w groteskowym geście był bardzo dobrym Bazylim, trochę tylko za sztywnym i nie wybrednym w pomyśle czkawki, — „aol“ nie wynikającej bynajmniej tak naturalnie i koniecznie z typu postaci, jak np. u Solskiego w jego Chudogębie. P. Majdrowiczówna, jako Rozyna, dowiodła, że ma warunki istotnie niepospolite, nadzwyczajną urodę, wdzięk, urok młodości, zgrabną postawę i głos miły. O jej talencie aktorskim trudno jednak z tego występu wnioskować. W tych ustępach roli, które grała, miała istotnie wyrazistość choć nie zawsze właściwą, ale w większej części zachowała się biernie, szczczędząc ruchu

i mimiki gestu. Naogół była raczej pełnym wdzięku zjawiskiem niż osobą biorącą udział w akcji.

Przechodząc teraz od usterek do zalet, skonstatować muszę z przyjemnością, że zalety przedstawienia ogromnie przeważały.

P. Zelwerowicz, jako reżyser potrafił doskonale postarać się o wypukłość teatralną widowiska i wybornie je urozmaicić. Poszczególne sceny były wręcz znamienne. A więc pantomina końcowa ze śpiewem p. Maszyńskiego, pantomina pod balkonem, wyrzucenie Bazylego w akcie trzecim, zespołowa scena tegoż aktu ze śpiewem Bartola to są perły reżyserji, idące w pierwszym rzędzie na karb p. Zelwerowicza. A artyści poszczególni wzajem się prześcigali. P. Leszczyński wyborny był i w serenadzie i jako kawalerzysta i jako Don Alonzo. Pp. Zbyszewski i Bukowski doskonale szarżowali. Ilustracja muzyczna ze smakiem dobrana przez p. Schillera udatnie dopełniała całości.

„Cyrulik“ winien mieć zapewnione powodzenie.

„WIELE HAŁASU O NIC“,

komedja w 5 aktach Wiliama Szekspira.

(Premjera w Teatrze Polskim, 12 marca 1920 r.)

WZNOWIENIE jakiejkolwiek sztuki wysuwa zawsze na pierwszy plan dyskusji *dłaczego* sztukę tę wznowiono i *jak* ją wznowiono. Od tego pytania nie uwalnia dzieła nawet genialność jego twórcy, tak niewątpliwa jak szekspirowska. Genialność poczwórna: gdyż w indywidualności Szekspira przejawiał się genjusz rasy i genjusz epoki narówni z genjuszem teatru i genjuszem słowa poetyckiego. Ten przedziwny a potężny stop ostał się po dziś dzień czasowi wszystkoniszczącemu. Nie we wszystkich wszakże dziełach i nie we wszystkim. Tragizm wielu postaci przestał być tragicznym, lub co gorsza zubożył nam docna; dowcip niektórych powiedzeń zwietrzał, a niegdyś świeże i urocze skojarzenia słów, nadużywane przez niepoliticzonej pamięci plagjatorów wyświechtaly się, zbanalniały, zszarzały. Ale i ta reszta, która pozostała jest jeszcze tak ogromna, tak zasobna w różnego rodzaju walory, że możnaby niemi hojnie obdzielić wszystkich tych autorów dzisiejszych, co, widząc w teatrze przedewszystkiem źródło tantjem, traktują Szekspira jak konkurenta-„kolegę“ i szukają na

widowni nagwałt twarzy znudzonych komedią czy tragedją Szekspirowską.

A potem z goryczą mówią: „Panie, gdybym ja napisał taką sztukę, toby mnie schlastali bez miłosierdzia, jeśliby ją wogóle wystawiono“.

Niemą obawy. Takiej sztuki pan nie napisze.

Ale do sprawy.

Otóż podpis Wiliam Szekspir pod jakimś utworem jest zapewne dla tego utworu dużą protekcją, jednakże i największa protekcja nie ożywi umarłych. Wiemy to. I z tego powodu nie chcę wspominać nawet o pobudce pietyzmu, „należnego wielkim pisarzom“. Brr. Zostawmy co profesorskie profesorom, a co mogli mogli. Teatr jest dla żywych. W tem jego siła i znaczenie. Więc pytanie zasadnicze: *dlaczego* wznowiono „Wiele hałasu o nic“ w Teatrze Polskim? rozwinąć przede wszystkim należy w tej formie: czy ta komedia szekspirowska ma odpowiednie dane, by po 321 latach, które nas dzielą od jej narodzin, mogła nas jeszcze interesować, wzruszać, bawić. Bądźmy szczerzy. Więcej niż połowa publiczności chodzi na Szekspira jak na premjerę. Fabuła „Wiele hałasu o nic“ jest dla niej nowością. Nie mniej wszakże sposób prowadzenia intrygi w tej sztuce dość wyraźnie daje przejrzeć nawet mniej bystremu słuchaczowi-widzowi zamiary autora. Czyli *zainteresowanie* tą komedią u współczesnego, przeciętnego uczestnika przedstawienia określić możemy, jako *połowiczne*. Idźmy dalej. Co nas tu wzruszy? Czy będziemy się oburzać podłością czarnego charakteru? Czy zadrżymy przez sekundę o los spotwarzonej Hery? Czy „rozkleją“ nas miłosne zwierzenia Klaudja, lub jego ckli-

wę biadania nad rzekomym grobowcem zabitej zniewagą narzeczonej? Dla nas ten Klaudjo to patetyk banalny, a w gruncie brutal, bo wolno uwierzyć nawet najgłupszemu oszczerstwu, ale niewolno człowiekowi subtelniejszych uczuć tak brutalnie inscenizować zerwania, jak to on uczynił. Tu sedno. Para ta jest wstrętem konwencjonalnym epoki, jest w modzie czasu Szekspirowskiego pogłębieniem i podmalowaniem sentymentalnego pierwiastka komedji. To właśnie zwietrzało. I dlatego — prócz najnaiwniejszych — nie jesteśmy zdolni przeżywać uczuciowo tej sztuki. O ile jednak *przecząco* wypada odpowiedź na *kwestję wzruszeń*, o tyle bez zastrzeżeń *twierdząco* odpowiedzieć trzeba w *sprawie zabawy*. Bawić nas tu może wszystko. Nawet ta tradycyjnie oklepana intryga czarnego charakteru, odpowiednio w marjonetkowym typie podana. A cóż dopiero para dziecinnych kłótników, mysogyniczny Benedykt i mysoandryczna Beatrix, tak łatwo, błahym podstępem doprowadzeni do miłości wzajemnej. Wreszcie zaś genialna błazenada na temat wiecznie aktualny policji, zmieniającej w pochodzie wieków tylko nazwiska Ciarków, Kwasków, Owsików i Węgielków na inne. I element widowiskowy daje też pole popisowi twórczego inscenizatora i dekoratora.

Tym sposobem załatwilibyśmy się z *teoretyczną* stroną pytania dlaczego wznowiono „Wiele hałasu o nic“. Pozostaje strona *praktyczna*. Czy właśnie Teatr Polski miał dane do wznowienia należytego tej komedji? Jeśli idzie o szczodrość dyrekcji w dziedzinie zewnętrznego upiększenia sztuki, jeśli idzie o inscenizatora zabiegliwego, pracowitego, zamięłwanego w teatralnictwie

i szekspirologii, jeśli idzie o dekoratora pomysłowego i utalentowanego — to tak. Z pewnemi zastrzeżeniami, o których później. Ale nie zapominajmy, że w teatrze te wszystkie zalety i przymioty nie potrafią zastąpić najgłówniejszej od strony sceny działającej siły, t. j. aktora. On jest bogiem teatru. Na to stanowisko powołał go tłum; jemu losy swoje oddał w ręce autor. Proszę mi wybaczyć przesadę. Wiem dobrze, że bogowie stają się i bożkami, a nawet bałwanami, ale ta przesada prowadzi do prawdy. Podkreśla ona tylko jaskrawo fakt niedość doceniany, że postaci dramatycznej, dialogowi, akcji w teatrze życie daje nie *mise en scene*, lecz przede wszystkim aktor. Spójrzmy tedy na tych aktorów, którzy mieli w Teatrze Polskim komedji Szekspira przywrócić rumieniec życia. Idzie nam o obsadę ról już powyżej wymienionych, jako najważniejsze Klaudjusza, Beatryczy, Ciarki, a potem innych. Powierzono te postacie pp.: Leszczyńskiemu, Przybyłko-Potockiej i Jaraczowi. Benedykt Leszczyńskiego był naprawdę Benedyktem z szekspirowskiego zdarzenia i zamierzenia. Może za mało była wycieniovana ta rola, za powierzchownie uwydatniony typ dworaka-dowcipniasia, a zarazem unoszonego krewką popędliwością młodzieńca. Ale była w nim młodość, był temperament, była wesołość — i postać Klaudja nie napotkała w jego indywidualności aktorskiej na żadną niezwalczoną przeszkodę. Aktorzy instynktem wyczuwają nieraz te przeszkody i dlatego zazwyczaj z trudnością dają się nakłonić do grania „starych migdałków“. Bo istotnie odpowiedzialność tu ogromna. Albo trzeba zagrać fenomenalnie, albo schodzi się z pół-brawem, co aktora więcej

gniewa niż cokolwiek innego. Jeśli p. Leszczyński miał prawie pełne brawo — to pani Przybyłko natrafiła w swej kreacji na niepokonaną trudność. Jedna to z najświetniejszych artystek naszych, artystka twórcza, rozporządzająca przytem nielada umiejętnością gry scenicznej, ale w wielkiej skali jej talentu brak tonu naiwności dziewczęcej. Gra jej sama za wyrazista jest na to, za dokładnie przemyślana, by dopuszczała ów ton w takim brzmieniu, jakiego koniecznie wymaga rola Beatryczy. W kreacji p. Przybyłko lśniły brylanty, ale nie krople rosy, wdzięczyl się uśmiech mistrzowski, ale nie dziewczęcy. Za zimna, za wystudjowana była ta rola. A Jaracz, którym się tak powszechnie zachwycają, jako Ciarką? Jaracz jest za wyrazistym artystą, by mógł popsuć tę rolę, ale żywiołem Jaracza nie jest żywioł śmiechu. Jaracz jest posępny, smutny, karykaturalnie złośliwy, choć i śmiesznie nieporadnym być potrafi — jednakże nie będzie nigdy śmiesznym bez domieszki, a tem bardziej dobrodusznie śmiesznym. Kto nie widział Ciarki - Solskiego, ten nie może nigdy mieć naocznej miary tej różnicy komizmu. Solski bajeczny transformista — uzupełniany Solskim, rzadkim wynalazcą właściwego a zasadniczego tonu dla danej roli i nieporównanym w darze groteskowej charakteryzacji — stworzył z Ciarki postać stojącą na antypodach do swego niezapomnianego Chudogęby z „Wieczoru trzech króli“, a równie kapitalną. Dla samego Solskiego — Ciarki wartoby było wznowić „Wiele hałsu o nic“. Pawlikowski Tadeusz, najwybitniejszy z kierowników teatru w Polsce, zdawał też sobie sprawę, że w „Wiele hałsu o nic“ postać Ciarki i jego towarzyszy jest naj-

żywszą plamą kolorystyczną w całym dziele i dlatego u niego grali w tych scenach Solski, Feldman i Roman, zacierając swemi kreacjami wspomnienia innych aktorów, wśród których niepoślednie nazwiska możnaby wymienić. Ciarka musi być śmiesznym, karykaturalnie śmiesznym i grubym do granic możliwego nieprawdopodobieństwa, i cały w kontrastach. Bez tych środków zewnętrznych nie wiem czy może Ciarkę grać nawet aktor o tak kolosalnej *vis comica* jak Fertner. Jaracz mniej przyniósł roli niż rola jemu. Odegrał ją starannie, czyli uczynił za mało. P. Neubelta Kwasek był zaś tylko nudnym i przykrym niedołęgą-starcem; śmiechu nie budził. Z innych grających wymienić dodatnio należy p. Brylińskiego za bardzo dobre potraktowanie złowrogiego Don Juana w szablonie czarnocharakterowym z szopki. Reszta artystów spełniała swoje funkcje pomocnicze — pomocniczo. Szczególny wysiłek reżysera na tem nie ciążył. Inscenizator zaś prócz współpracy w skomponowaniu dekoracji ograniczył widocznie swoją czynność do „urozmaicenia“ widowiska zapomocą tańców i muzyki. Wiernie po szekspirowsku. Ale Szekspira naśladować, najczęściej nie jest się Szekspirem i nie trafia się w jego nutę. Szekspir nie skąpił tańca, muzyczek i przyśpiewów, bo takim był gust ówczesny, bo szło też o pokrycie braków sceny, jednym słowem o wzmocnienie widowiskowej i rozgrywkowej strony przedstawienia. Dla nas także miłe będzie takie urozmaicenie, ba, wzbogaci ono koloryt epoki — ale pod jednym warunkiem pragnąć tego będziemy, by unikało rozwlekłości i bezbarwności. To są grzechy śmiertelne w teatralnictwie.

A niestety muzyczki w „Wiele hałasu o nic“ a po części nawet tańce były bardzo bliskie rozwlekłości i bezbarwności. Często zupełnie bliskie. O dekoracji jedynie mogę mówić z swobodnym poklaskiem. Drabik zwłaszcza w głównym obrazie ulicy bardzo trafnie i ładnie podrobił włoską scenę renesansową z jej upięciami, architektoniką, podziałem samej sceny i perspektywą. Było to zadośćuczynieniem naszemu zmysłowi historycznemu w stosunku do sztuki granej i spojrzeniem na nią oczyma przeszłości. Później jednak trochę się Drabik wykołoił, nazbyt bergeretowo dając tło w odsłonie drugiej, gdzie mieliśmy zresztą ładne wrażenie, że patrzymy na coś spokrewnionego z Watteau, i dalej w kubistycznej cokolwiek ornamentyce naddrzwi i traktowaniu krajobrazu. Ale to są usterki, których trzeba szukać. Reasumując wywody dotychczasowe, skonstatować należy, że jakkolwiek bezpośredniego bodźca w posiadaniu wyjątkowo-odpowiednich aktorów do wskrzeszenia szekspirowskiej komedji Teatr Polski nie miał i że jakkolwiek przy zbyt małych skrótach i przy niedostatecznem podkreślaniu zabawnej strony widowiska nie przywrócił w całości rumieńca dziełu wznowionemu, a tu i owdzie skutkiem małego wysiłku reżyserji a zbytniej gorliwości inscenizatora naraził sztukę na rozwlekłość — jednakże wystawieniem jej osiągnął sukces estymy, a nawet realny sukces u publiczności. Lepiejby było, żeby był ten sukces większy, mniej zewnętrznymi okolicznościami spowodowany, ale dobrze, że jest wogóle, bo nie dla Szekspira i nie dla ambicji inscenizatora wystawia się „Wiele hałasu o nic“, a dla publiczności.

Krytykę jaką stosuję do Teatru Polskiego, stosuję naturalnie z bezwzględnego punktu oceny, bo względnie, porównawczo oceniając, trzebaby Teatrowi Polskiemu wyrazić większe uznanie.

**Z powodu wznowień w Teatrze Rozmaitości
„Wielkiego człowieka do małych interesów“
Fredry i „Cyganerii Warszawskiej“ Nowaczyńskiego.**

NA wstępie zaznaczyć muszę, że oba wymienione wznowienia były do tego stopnia nieprzygotowane, że aktorzy po większej części nawet pamięciowo nie opanowali ról.

Stąd rozważania nasze z natury rzeczy będą raczej teoretyczne. Będę bowiem mówić o tem, co mogłoby być — i o domniemanych przyczynach, dla których tak nie jest jak być powinno. Idzie mi tu oczywiście o Fredrę.

Wszakże przedstawienia Fredrowskie to jedno z tych, które nam mają torować drogę do rodzimego stylu teatralnego. A w każdym razie — gdyby się ktoś nawet nie chciał zgodzić na możliwość stworzenia u nas narodowego stylu gry — przyznać musi, że polski teatr ma i mieć będzie zawsze wyjątkowe obowiązki wobec tak rasowo-polskiego komedjopisarza i tak świetnego twórcy scenicznego, jak Fredro. Tem mocniej zaś obowiązki takie ciążyą na teatrze, który rości sobie prawo do nazwy: „pierwsza scena polska“. Ale wznowienia fredrowskie nie są rzeczą tak prostą, jak odgrzanie smacznej jeszcze wczoraj potrawy. Wymagają one przede-

wszystkiem odwagi. Odwagi zerwania z t. zw. tradycją, czyli zachowywaniem tego co było.

Taka tradycja bowiem prowadziłaby w praktyce do zmużyzowania. Wznowienie teatralne musi być na-przód *nowem przestudjowaniem* dzieła. Zbadaniem czy są w nim i jakie są możliwości *żywego* działania na publiczność. Dopiero potem nastąpić może nowe wcielenie sceniczne dzieła, kierowane zasadą, że to co najwyższe staje się *dominantą* wykonania. Z tego literacko-reżyserskiego uświadczenia — wychodzą dalsze reżyserko-techniczne wskazują dla *mise en scene* i gry zespołu.

Równorzędnie z tem idzie *wyбір* indywidualności artystycznych, na których oprzeć się ma nadzieja nowego dla dzieła sukcesu. Gdy się dopełniło tych zasadniczych warunków, można wierzyć w powodzenie i z tą wiarą prowadzić gromadę aktorską do zwycięstwa premierowego, wlewając w nią bezustannie na wszystkich próbach zrozumienie dla swoich intencji, biorąc od artystów i dając im impulsy do twórczości. Twórczości. W tem słowie mieści się dla aktora główne przykazanie. Tylko ta twórczość, lub choćby dążenie do niej, może dać postaci kreowanej i dziełu wznawianemu nowe życie. Inaczej będzie to ekshumacja zwłok. Tak jest. Fredrowskich dzieł dotykać się trzeba żywymi rękami, z żywą i nieobłudną miłością — z wszelkim zaś ceremonjałem klasyczno-pietystycznym należy zerwać. Tak samo i artyści nie mogą sobie mówić: ach, już nikt tak tego nie zagra, jak Żółkowski albo Rychter, albo Modrzejewska czy Popielka. Być może, że *tak, ani lepiej* od nich nie zagra, ale niech zagra *inaczej*, tak jak może, z siebie poprostu. W przeciwnym bowiem razie bę-

dzie tylko bladą kopją Żółkowskich i Rychterów. Bładą a częstokroć fałszywą, bo z błędnej tradycji przekazaną — a co więcej, kto wie nawet czy po myśli tych wielkich poprzedników. Któż bowiem zaręczy, czy oni żyjąc dziś graliby tak samo swe role — jak wówczas przed 50 laty?

Otóż niestety na „pierwszej scenie polskiej“ wznowienia bynajmniej nie mają charakteru rewelacji. Gdybyż jednak miały chociaż piętno nowego, twórczego wysiłku? Gdzież tam. Reżyserowie wznowień poczytują je za najwłaściwszą sposobność przypomnienia publiczności, że ci lub owi aktorzy są także w zespole Rozmaitości, i że kiedyś grywali te właśnie role. To też wznowienia te robią wrażenia, jakby nas wprowadzono do dawno opuszczonego i nieprzewietrzanego pokoju i na nasze przyjęcie odkurżono stare meble, wydobyto z kufrów stare kostjумы, uprano nieużywane już od lat rękawiczki.

Wszystko to pachnie artystyczną naftaliną i benzyną. Nie ma w tem bodaj tkliwości dla antyków a tylko kult dla starzyzny. W takiej atmosferze nawet tak wyjątkowy artysta jak Mieczysław Frenkiel nie może dokonać cudu przywrócenia życia dziełu, w którym gra; nie ma żadnych impulsów od otoczenia, nie ma żadnego bodźca współzawodniczego. Porusza się w nudnej i martwej próżni, w której także przypadkowo znalazła się młodość panny Gromnickiej i Szylinzanki. Trzepocze się ona tam — jak w grube warstwy pajęczyny zaplątany motyl wiosenny. Bez celu i pożytku. I w tem jest obraz zarazem całej organizacji teatru Rozmaitości. Nie dlatego, że jest to teatr emerytów — jak ktoś twier-

dzi — i czasu przeszłego. Nie zgodzę się na takie określenie. Owszem jest to teatr pod pewnym względem idealny. Mianowicie zasobny jak żaden inny w Polsce w aktorów doskonałych i środki. Ale prawdą jest, że dominuje w tym teatrze *duch emerytalny*. Bo tak najśluszniej nazwać należy pasożytowanie na przeszłości i niemożność rozstania się z psychologią uprzywilejowanego rządowego teatru.

Stąd też najmłodszy dziś adept sztuki scenicznej, gdy tylko zostanie zaangażowany do Rozmaitości, wyobraża sobie, że jest dziedzicem w prostej linii Królikowskiego czy Leszczyńskiego i ma prawo pieczętować się ich herbem. Cóż dopiero ci, co stanowią zdawna trupe Rozmaitości. Niema zaś nic zgubniejszego od honorów odziedziczonych i od przywilejów. A jeszcze gorzej, gdy ktoś się uważa za strażnika tych „skarbów“.

Tymczasem nie należy zapominać ile gorzkich słów niezapomniany Bogusławski już 40 lat temu pisał pod adresem Rozmaitości — to znaczy w tych czasach, na które z dumą powołują się dzisiejsi artyści teatru, budując na nich rutynę reżyserską, szablon gry, koncepcję ról i setki różnych nałogów. O te przywary, o te opory organicznie zakorzenione w teatrze Rozmaitości rozbić się będzie każde kierownictwo, jeśli radykalnie nie zerwie z pustą powagą i nadętą nicością chwalców tego, co było, nie z ich zasługi.

Przykro jest o tem wszystkim mówić i pisać, ale trzeba, trzeba koniecznie, bo to nie od dziś stałem jest zjawiskiem w Rozmaitościach, że dzieła wielkiego repertuaru padają właśnie przez fałszywą tradycję, powiedzmy wyraźnie przez starzyznę w sposobie ich trak-

towania — a sokiem i siłą talentów aktorskich żyją i zdobywają nieprawdopodobne powodzenie byle współczesne ramoty sceniczne, dlatego tylko, iż autorzy bodaj dbają o obsadę i że w tych rzeczach nie mógł jeszcze urość grzyb przywileju w rozdziale ról.

Tak. Przykro jest pisać, ale trzeba, trzeba koniecznie, by nie powtórzyły się z ujmą właśnie dla tak poważnego teatru takie wznowienia jak np. „Cyganerji warszawskiej“, gdzie dosłownie potykania się aktorów o trudny język Nowaczyńskiego i epoki, którym wprawnie władać nie można jeśli wszystko ma się czerpać bez przygotowania z budki suflerskiej. To są grzechy kardynalne przeciw prostej przyzwoitości artystycznej. A cóż tu mówić dopiero o dziedzictwie wielkiej tradycji.

„EPIDICUS“ PLAUTA.

(Premjera w Teatrze Rozmaitości, 16.IV.1920 r.)

URZĄDZONY w dniu 16 kwietnia w teatrze Rozmaitości wieczór klasyczny był nieporozumieniem. Publiczność przybyła na przedstawienie teatralne, a dała jej pokaz z dziedziny teatrologii. „Epidicus“ bowiem był ożywioną ilustracją z historii teatru, ale nie był utworem, przywróconym życiu teatralnemu. Znakomity klasycysta i świetny uczony prof. Przychocki, rozmiłowany w Plaucie i doskonały jego tłumacz, popełnił ten błąd, że wybrał z dzieł plautowskich najbardziej typowe, lecz nie najbardziej żywotne.

W słowie wstępnem podkreślił prof. Przychocki, że Plaut najwięcej z swych komedyj kochał „Epidicusa“. Cycero powiada nam, że i „Pseudolusem“ i „Truculentum“ cieszył się Plaut niezmiernie w sędziwym jeszcze wieku. Niewątpliwie ta sympatja miała swoje powody, jednakże nie przesądza ona palmy pierwszeństwa żadnemu z trzech wymienionych konkurentów. Czy wśród tych powodów nie znajdowały się jako najgłówniejsze: gust epoki i poklask ówczesnej publiczności, zawsze tak miły autorom?... Przypuszczam, że tak. W każdym razie postać szczerzanego wygi służącego, który całą intrygę mota, była istotnie ulubionem zjawiskiem dla teatralnej publiczności i ulubionym pionkiem w ręku auto-

rów komedjowych i nie tylko komedjowych. W tym względzie „Epidicus“ w braku zaginionego swego przodka z którejś komedji Menandrowych jest sam protoplastą bardzo rozgałęzionej i wpływowej w teatrze familji. Wszakże to i krewny wspomnianego już „Pseudolusa“ i Gety z „Formiona“ Terencjuszowego i praojciec „Szelmowskich sztuczek Skapena“ i Figara i naszych Pustaków i Świstaków. Więc słuszną przyczyną dla historyków teatru, a nawet dla naszych sprawozdawców teatralnych (bo trochę wiedzy nie zawadzi) zapoznać się z tą postacią i z Plautem; jednakże wątpię, czy terenem tego rendez-vous powinien być teatr, czy też raczej książka.

Spodziewam się zarzutu: przecież to nie było dzieło słowa czytanego, ale właśnie słowa mówionego i miejsce jego jest w teatrze. A powtóre: czyż to nie doskonała sposobność zapoznania nas z teatrem rzymskim, jego sposobami, jego grą. A po trzecie: trzeba szerzyć wśród publiczności, zwłaszcza publiczności dzisiejszej, wyrosłej w *tempi pascati*, kult dla sztuki i prawzoru tej sztuki, t. j. sztuki klasycznej. Zgoda. Tylko pewne drobne zastrzeżenie. W grobowcach faraonów, oprócz mumji, znajdowano i ziarna pszenicy z przed trzech i czterech tysięcy lat. Ziarna te zachowały mimo to taką siłę rozrodczą, że zasadzone kiełkowały i dawały kłos piękny i bujny. Nie wszystkie. Niektóre. Toż samo jest i z dziełami minionej literatury teatralnej. Niejedne z nich i dziś jeszcze wznowione zakwitną, ale nie wszystkie. Te jedynie, które przechowały w sobie moc życia nieuszczerploną, lub te, które wypadkowo czy koniecznie natrafią i dziś na plenną w duszach ludzkich glebę.

Tak przedstawiam sobie drogę do kultu klasycznej sztuki w teatrze. Przez dzieła jeszcze żywe. Przez sposoby i aktorów, mogących je do życia przywołać. Wszystko inne będzie wykładem, nauką, muzealnictwem. Czy Plaut jest twórcą z grona już nieżyjących, ale jeszcze żywych? Widziałem „Strachy“ (Mastellaria) i „Bliźniaków“ (Menaechmi) i przypuszczam, że tak. Poza tem mamy wobec Plauta obowiązki. Wszak to on, ten rubaszny dzierżawca spuścizny Menandrowej, w zastępstwie właściciela, jest naprawdę ojcem komedji światowej, a nie — chociaż genialniejszy od niego — Arystofanes, jak to niektórzy „krytycy“ nieświadomie mniemają. Jedno jest tylko pewne: nie szukajmy do wznowienia tych sztuk Plauta, które najbardziej były w guście Rzymian i epoki, a dalej nie bierzmy się do wskrzeszania ich z aparatem wierności i dokładności historycznej pod względem reżysterstwa i aktorstwa. Co do pierwszego, to oczywiście jest sto procent prawdopodobieństwa, że co było najbardziej w guście epoki i charakteru danego narodu, będzie dla nas też najbardziej... ale egzotyczne, obce.

Tak samo z historycznością gry. Wówczas najlepiej grajmy rzecz po łacinie i bawmy się tylko czysto dźwiękowym i wzrokowym elementem, jak na przedstawieniach Sady Yako i Hanako. Nie znaczy to, by reżyser i aktor wolni byli od studjum historycznego wyglądu gry. Jest ono potrzebne, konieczne, jako punkt wyjścia twórczej stylizacji i uświadomienia granic, w których poruszać się może swoboda pomysłowości aktorskiej.

Na tem jednak koniec. Nie chcąc rozwodzić się, a chcąc znaleźć dosadniejszy wyraz dla swej myśli, uży-

ję ryzykownego przypuszczenia — argumentu. Wyobraźmy sobie, że Plaut zmartwychwstał. Oczywiście przy jednym cudzie i drugi cud. Że więc władza naszym językiem i pojmuje ducha naszej kultury, oraz orjentuje się w guście naszej publiczności (To najtrudniejsze!). Cóżby wtedy zrobił, gdyby go wzięła chętka spróbować szczęścia na scenie, a znalazł się dyrektor dość przystępny. Naprzód — wprowadzie z bólem serca — odrzuciłby znaczną część swoich utworów. Przedewszystkiem jednak nie pozwoliłby na taką reżyserję i wykonanie, jakie widzieliśmy w Rozmaitościach. Chciałby być grany z pewnością mniej historycznie i mniej cyrkowo, bo nie u Rzymian szukałby brawa i zrozumienia, ale u naszych współczesnych widzów i słuchaczy.

O to mi idzie i dlatego mimo całe uznanie, jakie wyrazić muszę dla sumienności pana Maszyńskiego, dla jego dużego talentu groteskowego i „zmysłu historycznego“, wreszcie dla jego temperamentu aktorskiego — nie mogę wyznać — wbrew prawdzie wewnętrznej — bym był wzięty jego Epidicusem. Pozostały mi w oczach jego skoki, rzuty i niesłychana ruchliwość, a w uszach krzyk wzniesany przy słusznych zresztą ku temu okazjach, pozostała mi w pamięci i sympatja, która udziela się widzowi p. Maszyńskiego, ale to wszystko. Stylizacja przemieniła się w jego temperamentowej grze w naturalizm cyrkowo-rzymski, a ta jaskrawość zagłuszyła w samym aktorze zmysł stopniowania.

Prawda, że zmagał się tu artysta z trudnem i niewdzięcznem zadaniem, w zmaganiu się tem jednak była też i ochybna metoda. Z reszty grających na wyróżnienie zasługuje jedynie p. Skarzyński za staranność gry,

i p. Strycharski za doskonały, i w danym wypadku, trafnie ultra-groteskowy epizod lichwiarza.

Na początek wieczoru klasycznego wybrał prof. Przychocki przepiękny fragment z „Agamemnona” Eschyłowego — monolog Kassandry, dwa utwory Safony, dwa Catulla i opis bitwy trazymeńskiej Liwjusza. Przekłady wspomnianych rzeczy były Kasprowicza, Makuszyńskiego, Tuwima i samego prof. Przychockiego i zalecały się pięknnością słowa. Co do wykonawców zaś mieliśmy do czynienia z p. Osterwą, Zahorską i Rychterówną. P. Zahorska deklamowała dwa wiersze Safony. Głos ładny, ale jej kunszt deklamatorski wysoko nie stoi. Opiera się na pewnej melodyjnej monotonji, skandowaniu i afektacji, kładącej nieraz akcent na zupełnie obojętnem słowie. Inna rzecz z p. Rychterówną. Bez względu na zastrzeżenia, jakie mieć można i należy, co do jej sposobu pojmowania deklamacji, podkreślić trzeba, że sztukę słowa traktuje ona z ogromnem zamiłowaniem, wielkim nakładem pracy i wybitną inteligencją. Jak wnioskuję z tego co słyszałem na tym wieczorze i na koncertach p. Rychterówny, wychodzi ona z założeń, na które nie mogę się zgodzić. W słowie podciąga ją jego dźwiękowa zawartość i tę dźwiękową zawartość *każdego* słowa stara się z całą wirtuozerką wydobyć. Podkreśliłem *każdego* słowa. Powiada już Lessing, że są aktorzy, którzy przez zbytek gestów tracą ich znaczenie, bo z natury rzeczy przy nadmiarze gestów, zaciera się wyraz. To samo da się zastosować i do sztuki mówienia, a w danym wypadku p. Rychterówny do — że się tak wyrażę — dźwiękowania przez nią słów poszczególnych. Uwodzi ją ku temu ładny,

brzmiący dźwięcznie i świeżo o bardzo rozległej skali i fenomenalnej wytrzymałości głos. Ale cóż? W rezultacie otrzymujemy naśladowanie dźwięków, głosów, intonacji i t. d. — jakąś polifonię bardzo charakterystyczną i naturalistyczną, która wypacza doskonale nieraz pojęcie zasadnicze mówionego utworu i rozsądza zakreślony mu styl. Tak np. było z bitwą trazymeńską; rozłamala się ona w naszych uszach na impresjonistyczne momenty marszu wojsk, rozkazów dowodzącego konsula, okrzyków jego dumy, gniewu, rozpaczy, lamentów ginących, szczęku broni i wśród tej zabawy dźwiękowej zaginęła całość obrazu, oraz powaga i groza dziejowa zdarzenia. Temu dźwiękowemu rozproszeniu towarzyszyła i profuzja gestu, bardzo w szczegółach pomysłowego i pięknego, ale nie skojarzonego stylem. Ta piękność gestu natomiast wystąpiła dodatkowo w Kassandrze, gdzie był on bardziej wewnętrznie, psychologicznie motywowany. P. Rychterówna jest jednak interesującym zjawiskiem na zaniedbanym ugorze pięknego u nas mówienia, a zapał jej artystyczny i inteligencja w połączeniu z niewątpliwym temperamentem aktorskim powinny zapewnić jej drogę rozwoju artystycznego na scenach naszych i pozwolą jej też przezwyciężyć to, co jeszcze w jej dotychczasowej pracy nie zostało zwycięsko zdobyte.



SKOROWIDZ NAZWISK.

- Ajschylos 299,
 Arystofanes 12, 254, 297,
 Arystoteles 9,
 Antreigues 208, 209, 211, 212,
 214,
 Antoine 104, 162,
 Anczyc 89,
 Bethowen 115,
 Brumer 173, 177,
 Boy 113,
 Bonecki 230, 260,
 Benda 228, 232, 236,
 Biegański 229, 250, 260,
 Brahms 115,
 Bolesławski 119, 120, 121,
 Bukowski 236, 237, 281,
 Bończa 120,
 Buszyński 122, 272,
 Bryliński 123, 287,
 Białkowski 138,
 Bogusławski 1, 174, 293,
 Baumarchais 20, 89, 276, 277,
 278,
 Bończa Rafaela 232,
 Bliziński 89, 100, 106,
 Brahm 104, 117, 182,
 Bałucki 89,
 Cycero 295,
 Huntley-Carter 28,
 Catullus 299,
 Chopin 115,
 Copeau 162,
 Craigha 22, 23, 59,
 Diderot 131,
 Dąbrowski 230,
 Danielewski 230, 236, 237,
 Dulembianka 251,
 Drabik 118, 119, 193, 288,
 Dostojewski 135,
 Dunin 90,
 Dessaix 208,
 Ericson 35, 36,
 Forzegez 54,
 Fertner 287,
 Feldman 146, 149, 287,
 Frederic 131,
 Fuchs 22, 23, 40,
 Fredro 88, 91, 100, 110, 205,
 252, 253, 254, 255, 256, 257,
 258, 259, 260, 290, 291,
 Florian 252,
 Frycz 193, 230, 247,
 Frenkel 110, 111, 292,
 Gonzaga 208, 210, 211, 212,
 Gasiński 229, 236, 237, 250,
 260,
 Gromnicka 125, 292,
 Goethe 20, 36, 89,
 Gorkij 94,
 Heller 102, 143,
 Hebbel 20, 89,
 Hugo Victor 20,
 Hanako 297,
 Hoenigsfeld 26, 27, 47, 65,
 Ibsen 44, 89, 92, 100, 148, 157,
 Junosza Stępowski 112,
 Jaracz 122, 280, 285, 286, 287,
 Jankowski 212, 214, 215,
 Janiczówna 260,
 Janusz 206, 264,
 Jessner 203,
 Konczyński 111, 112,
 Królikowski 105, 293,
 Kozłowski 103, 262, 263,
 Kochanowski 91, 254, 255,
 Kozłowska 236,
 Korzeniowski 89,
 Karłowicz 1,
 Kiedrzyński 103,
 Kasproicz 103, 299,
 Kiesler 26, 41, 47, 48, 49, 50,
 51, 52, 53, 56, 57,
 Kochanowicz 214, 237, 250,
 Krasieński 91, 97,
 Kleist 20, 89,
 Kotarbiński 141, 142, 143, 264.

- Krasicki 91,
 Kamiński Kazimierz 102, 146,
 148, 149,
 Kamiński J. N. 89,
 Korczakowa 214, 230, 236,
 250,
 Kainz 170,
 Leszczyński 107, 123, 206,
 272, 280, 281, 285, 286,
 Luede 112,
 Lubicz 148,
 Lorentowicz 141, 142,
 Lessing 150, 151, 153, 154,
 299,
 Limanowski 93,
 Linde 1, 30,
 Leszczyński Bolesław 293,
 Liwjusz 299,
 Lisicki El 26, 57, 58, 59, 60,
 Lunaczarski 28,
 Maszyński 140, 260, 261, 280,
 281, 298,
 Mickiewicz 1, 69, 91, 143, 184,
 186,
 Mereżkowski 224,
 Micińska 206,
 Mielewski 143,
 Menander 296, 297,
 Modrzewska 236, 261,
 Mierzejewski 229, 237, 251,
 Marinetti 54,
 Mehoffer 193, 247,
 Majdrowicz 280,
 Michalski 250,
 Gryficz Mielewska 112,
 Maszyński 251,
 Martini Albert 41,
 Matiuszyn 58,
 Musset 20,
 Modrzewska 291,
 Makuszyński 299,
 Molier 18, 19, 89, 196, 254,
 256, 258, 259,
 Moreau 208,
 Meierhold 28, 29, 30, 54,
 Nowacki 147, 148,
 Nowakowski 272,
 Nowacki Janusz 272,
 Neubelt 287,
 Nowaczyński 293, 290,
 Napoleon 19, 208,
 Nietzsche 169,
 Osterwa 93, 96, 124, 130, 138,
 139, 145, 269, 270, 280, 299,
 Ordyński 100, 102,
 Orzeszkowa 91,
 Offenbach 188,
 Osterwina 272,
 Oranowski 230,
 Potocki 91, 254, 255,
 Przybylski 89,
 Prampolini 26, 60, 61, 62,
 Pichor 206, 264,
 Przybyszewski 180,
 Plaut 12, 13, 18, 183, 295,
 296, 297, 298,
 Przychocki 295, 299,
 Przybyłko-Potocka 285, 286,
 Pawlikowski 36, 104, 117, 136,
 141, 143, 144, 145, 146, 147,
 148, 149, 150, 151, 152, 153,
 154, 162, 193, 274, 286,
 Potocki Artur 257,
 Poë 162,
 Pomian 214,
 Prus 91,
 Popławski 214, 229, 237, 251,
 260,
 Panczykowski 105,
 Palliat 12,
 Polos 131,
 Popielka 291,
 Günter Hirschel-Prottsch 26,
 27, 47, 50, 53, 54, 56, 57,
 Ruszkowski 89,
 Rzewuski 91,
 Rej 91, 254, 255,
 Rapacki 159, 174, 206,
 Reinhardt 23, 24, 41, 104, 158,
 162, 237,
 Rolan Franciszek 63,
 Rychter 291, 292,
 Rychter 105,
 Rostand 111, 149

Renard 230,
 Racine 18, 89,
 Rostworowski 100, 102, 103,
 216, 217, 222, 223, 224, 225,
 227, 239, 240, 241, 245, 246,
 247, 248, 274,
 Rabski 177, 178,
 Rezenbaum 25, 42, 45, 47, 48,
 Roman 145, 149, 287,
 Rychterówna 293, 300,
 Staszkowski 90, 264,
 Solski 102, 104, 117, 133, 146,
 148, 149, 186, 213, 227, 228,
 231, 234, 235, 244, 248, 249,
 250, 258, 259, 260, 274, 280,
 286, 287,
 Schwitters 27, 63, 64,
 Staff 100, 103, 110,
 Szylinzanka 107, 112,
 Słowacki 70, 88, 90, 91, 97,
 100, 101, 109, 143, 265, 266,
 271, 274,
 Strindberg 89, 169,
 Szarzyński 91,
 Schiller 20, 21, 89, 153,
 Stanisławski Stanisław 123,
 231,
 Schiller Leon 198, 252, 261,
 273, 274, 281,
 Śliwicki 90,
 Stanisławski 23, 28, 29, 31,
 104, 117, 120, 134, 136, 149,
 162,
 Sienkiewicz 91,
 Strachocki 123,
 Safona 299,
 Szyfman 202, 273,
 Siedlecki Fr. 193,
 Skarbek 196,
 Schwitters Kurt 63,
 Szyling 292,
 Sachs Hans 15,
 Skarzyński 298,
 Strycharski 299,
 Sada Jako 297,
 Shaw 101, 157,

Szekspir 16, 17, 19, 21, 89, 92,
 97, 101, 106, 121, 149, 183,
 186, 196, 233, 234, 235, 274,
 282, 287, 288,
 Śliwiński 247,
 Sułkowski 207, 208, 209, 210,
 211, 212, 213, 214,
 Siemaszkowa 124, 148,
 Stępowski Junosza 112,
 Strnad 24, 25, 27, 33, 36, 37,
 Sol ska 149,
 Sheridon 149,
 Szymański 126,
 Tersytes 4,
 Talma 19,
 Tatarkiewicz 214, 236, 237,
 250, 261,
 Trembecki 91,
 Tairow 28, 29,
 Tatarkiewiczówna 237,
 Terencjusz 296,
 Tuwim 299,
 Tarasiewicz 143, 2724,
 Treichlinger 25, 27, 42, 45,
 47, 48,
 Tatarkiewicz 214, 261,
 Leonardo da Vinci 15,
 Węgrzyn 107, 112,
 Wagner 101,
 Walden Herwarth 64,
 Węgierko 272, 280,
 Wypiański 17, 67, 68, 70, 71,
 74, 75, 76, 78, 79, 81, 82,
 83, 84, 88, 91, 97, 103, 106,
 143, 157, 180, 186, 192, 209,
 Żytecki 260,
 Żółkowski 105,
 Żeromski 99, 125, 207, 208,
 210, 211, 212, 213, 274,
 Żółkowski 291, 292,
 Ziemiński 260,
 Zelwerowicz 96, 138, 278, 279,
 280, 281,
 Zbyszewski 281,
 Zawadzki 148, 264,
 Zachorska 112, 299,
 Zabłocki 183.

ERRATA

str. 123 zamiast *komunizmu* — ma być: *komizmu*

str. 148 zamiast *nalepszy* — ma być: *najlepszy*

str. 231 zamiast *Wyspiańskiego* — ma być: *Stanisław-
skiego*

Zł.

Fredro Aleksander. „Śluby Panieńskie”. Tekst uzupełniony według manuskryptu z r. 1833, odnalezionego w Bibliotece Warszawskich Teatrów Miejskich, wydał i opracował Jan Lorentowicz. Wyd. wytw. z 13 rotogr. w tekście . . .	10.—
Grubiński W. „Księżniczka żydowska”. Traged. w 3 akt. . .	4.—
— „Niewinna grzesznica”. Komed. współczesna . . .	4.—
Hertz A. „Młody las”. Sztuka w 4-ch aktach . . .	4.—
— „Ks. Józef Poniatowski”. Sztuka w 4-ch aktach . . .	6.—
Kiedrzyński S. „Teatr” . . .	11.—
Krzywoszewski S. „Teatr” tom I . . .	9.—
— „Teatr” tom II . . .	10.—
— „Walka”. Dramat w 7-miu aktach . . .	4.50
— „Panienka z dancingu”. Komedja . . .	5.—
Miłaszewski S. „Don Kiszot”. Fantazja sceniczna . . .	6.—
Nowaczyński A. „Wojna wojnie”. Komedja arystofanesowska . . .	9.—
— „Wiosna narodów”. Komedja historyczna . . .	10.—
Perzyński W. „Dziękuję za służbę”. Komed. w 3-ch akt. . .	4.—
Rittner T. „Dzieła” tom II . . .	7.—
— „Dzieła” tom III . . .	10.—
Słonimski A. „Wieża Babel”. Dramat w 3-ch akt, wiersz . . .	4.—
Zweig S. „Jeremiasz”. Poemat dramat. w 9-ciu obrazach . . .	7.50
Boy-Żeleński. „Flirt z Melpomeną”. Wieczór czwarty . . .	5.—
— „Flirt z Melpomeną”. Wieczór szósty . . .	5.—
— „Flirt z Melpomeną”. Wieczór ósmy . . .	10.—
Brumer W. „Służba narodowa W. Bogusławskiego” . . .	7.50
Frenkiel Mieczysław. „1878 — 1928”, Księga Jubileuszowa, pod redakcją E. Świerczewskiego z 40 ilustracjami . . .	3.50
Grubiński W. „W moim konfesjonale” . . .	9.—
Hagemann Karol. „Aktor i sztuka aktorska” . . .	4.—
Kotarbińska Ł. „Wokoło teatru” . . .	12.—
Kotarbiński J. „W służbie stuki i poezji”, 38 ilustr. . .	10.—
Kawalski Henryk. „Zasady gry scenicznej dla śpiewaka operowego” . . .	4.—
Lorentowicz J. „Dwadzieścia lat teatru”. Tom I-szy . . .	12.—
Tom II-gi . . .	14.—
Siedlecki F. „Helena Modrzejewska”. Monogr. 40 ilustr. . .	5.—
Świerczewski E. „Wojciech Bogusławski i jego scena” . . .	6.—
Zagórski A. „Walka o teatr” . . .	—