

Jan Mikulski.

Khaw
Sztuka

AKTORSKA.



Z księgozbioru
Bolesława Kamieńskiego

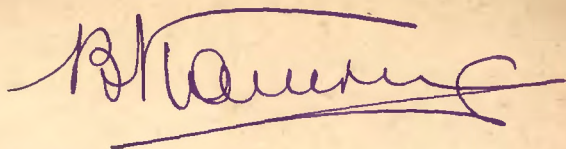
WARSZAWA.

Skład główny w księgarni G. Centnerszvera

143 Marszałkowska 143.

1898.

1125



SZTUKA

AKTORSKA

PRZEZ

Józefa Mikulskiego



Z księgozbioru
Bolesława Kamieńskiego

WARSZAWA.

Skład główny w księgarni G. Centnerszvera

143 Marszałkowska 143

1898.

52561

Дозволено Цензурою.
Варшава, 23 Сентября 1897 года.

428980
I

K-79/M368

4.10.

120,-



P A M I Ę C I

Wojciecha Bogusławskiego,

W D O W Ó D

*najgłębszej czci dla niespożytych zasług
twórcy teatru polskiego,*

tę skromną pracę poświęca

AUTOR.

„Sztuki piękne wywołała z łona
ludzkiego naturalna tęsknota za Bó-
stwem, jako przeczuwanym, choć
nieznany idealnem.“

ROZDZIAŁ I.

Słowo wstępne.

Zwykłe koleje społeczeństwa i sztuki. — Krytyczna chwila choroby. — Budzące się życie. — Takiż los sztuki. — Zachęta do podniesienia sztuki. — Wzór Wojciecha Bogusławskiego.

Doświadczenie przeżytej przeszłości, zanotowane na kartach historii, wskazuje, że ludzkość cała po drodze ku swym zagadkowym celom zaznacza swoją żywotność w tych mnogich ewolucjach, któreby można nazwać słonecznemi jej dniami, lub ponurej ciemności nocami; jednakże to samo doświadczenie wieków pozwala nam mocno wierzyć, że te ciemne dnie miną, a jasne słońce znowu zbudzi do życia całe stworzenie i rozraduje dusze ludzkie cieplejszemi, niż wczoraj, promieniami.

To też i sztuka, zwłaszcza dramatyczna, „której przeznaczeniem, jak dawniej, tak i teraz, było i jest, służyć niejako za zwierciadło naturze“ ¹⁾, — sztuka, wyrosła na łonie społeczeństwa, z którym dzie-

¹⁾ Hamlet, dający uwagi aktorom.

liła dobre i złe chwile, podlegała tym samym, co ludzkość cała, niedomaganiom

Biedny wielki pacjent—społeczeństwo, tyle się nałykało rozlicznych lekarstw z przepisów niedoświadczonych doktorów: ekonomistów i socjologów, że ani się spostrzegło, jak krew jego, zakażona materjalizmem, wyrzuciła na wątłe ciało wielki, bolący wrzód, z gwałtownym wylewem zepsutej materji: fałszu, obłudy, egoistycznych celów, panam, panamin, krachów, nadużycia publicznego grosza i zaufania. Zaduch chorobliwej materji odurzył na chwilę ludzkość całą, a choć krew czysta jeszcze się z dna wrzodu nie dobyła, omdlały pacjent już oczy otworzył i cichym szeptem wykrztusił ze zbolącej piersi pierwszą skargę i prośbę zarazem, jakoby słowami naszego tatrzańskiego Sabaty: „zdałoby się trochę prawdy na świecie!”

Budząca się powoli świadomość chorego zaczęła szukać powodów niemocy, a biadając nad istotnym „Rozkładem w życiu i literaturze“ ¹⁾, powstałym z materjalistycznych prądów, miasto potępienia tych prądów, ogłosiła nieopatrzenie „Bankructwo umysłowe“ ²⁾, nie mające nic wspólnego z niepokonanym dotąd czystym rozumem.

Same te odezwania się uczciwych głosów przeczyły bankructwu i były pierwszemi, mocniejszymi uderzeniami pulsu, budzącego się do życia samo-

¹⁾ T. J. Choiński.

²⁾ Ks. Dębicki.

poznania, które jeszcze wyraźniej się objawiło, kiedy w 1894 roku, najlepsza część narodu niemieckiego nie chciała przyjąć udziału w wyrażeniu hołdu wdzięczności 80-cio letniemu jubilatowi, co ośmielił się zainaugurować panowanie „siły nad prawem.“

Pocieszający objaw rekonwalescencji!

Naturalnie że i sztuka, czerpiąca swoje natchnienia z korzenia pnia społecznego, odczuła działanie niezdrowych soków, a błyszczące jej listki, z wierzchołka pnia społecznego, teraz pożółkłe i wynędzniałe, poczęły padać i mąć czyste źródło sztuki, o której możnaby powiedzieć słowami jakiegoś przenikliwego dziejopisa kościoła: „że gdy się rozwinię na szeroką rzekę, nabierze barwy od rozmaitych gruntów, przez które przepływa.“

Któż zaprzeczy, że męty tej rzeki to nabytek powszechnego chaosu, tego oczekiwania z dnia na dzień tych przewrotów, co rozwijały w ludziach zwierzęce instynkty, zrodzone z fałszywej moralności, opartej na gruncie egoizmu i czci dla siły fizycznej, bynajmniej nie sprzyjającej rozwojowi uczuć społecznych i wyrastającej na gruncie tych uczuć sztuki.

Nie lekceważmy budzących się dodatnich objawów, nie żałujmy pracy i trudu, by dopomóc do zwalczenia zgnilizny i podtrzymania na tronie sztuki nigdy nie gasnącej dynastii ideału.

Jeżeli pragniemy poprawy zdrowia społecznego, porzucajmy od czasu do czasu duszne powietrze

szpitalnych murów, by odetchnąć świeżem powietrzem czystych ideałów, wygrzać się przy słonecznych ich blaskach, stracić jaknajprędzej wygląd bezkrwistych i znękanych biedaków, a zaczerpnąć z tego ożywczego źródła rumieńców życia i zdrowia, jąć się z zapalem pracy dla podniesienia naszej sztuki i sceny.

Do wytrwania na tej drodze doda nam sił prawdziwe umiłowanie sztuki i jej podnioslejszych celów i obowiązek obywatelski.

Niezapomnianym przykładem tej obywatelskiej pracy nad rozwojem sceny naszej był ten, którego pamięci poświęcam moją pracę: ś. p. Wojciech Bogusławski, apostoł teatru naszego, który, zwalczając, jak się zdawało, nieprzezwyciężone przeszkody, wyrwał sztukę dramatyczną z rąk zfrancuziałych dyletantów i tego cudzoziemskiego kopciuszka wprowadził na drogę *sawodową*, poważną, swojską, jednym słowem—stworzył teatr polski.

Dzisiaj mało kto zrozumie, jakie to, sto lat temu, ten niestrudzony pracownik przechodził koleje, jaka to trudna droga prowadziła do celu, o którym powiada skromny a zasłużony napis, wyryty na mogilnym kamieniu ¹⁾, kryjącym zwłoki wielkiego dla nas wzoru, że:

„Krzywdzące głos ojczysty mniemanie umorzył:

„Pisał, grał i grających na czas późny stworzył.“

¹⁾ Pochowany na cmentarzu Powązkowskim.

On nam utorował drogę nieskończenie prostszą i wygodniejszą od tej, jaką sam przebywał. Dzięki tej sukcesyi, jaką nam ciężką pracą pozostawił, my rozbijamy się, można powiedzieć, powozami, lecz wśród dostatków zapominamy o moralnym obowiązku, jakiego przykład ojciec nam pozostawił.

Kończę to „wstępne słowo“ życzeniem wnuka założyciela sceny polskiej, żyjącego i cenionego krytyka Władysława Bogusławskiego, który, widocznie pielęgnując drogocenny spadek po swym dziadzie, jako obrońca idealnego pierwiastku w sztuce, przemawia: 1) „Podnieść skromny przytułek swojskiej mowy do godności nietykalnej świątyni — jakież to wzniosłe, jakie obywatelskie posłannictwo, a jaka za niespełnienie tego posłannictwa ciężka przed potomnością odpowiedzialność, jaka za wytrwanie nagroda!“

ROZDZIAŁ II.

Wątpliwości.

Obawa debiutanta.—Chęć służenia dobrej sprawie.—
Brak podręcznika w naszej literaturze — Potrzeba
sporów estetycznych. — Rozmaitość pojęć jest pod-
stawą ewolucyi w sztuce.— Świadomość trudności.

Starym obyczajem, każdy aktor przed wejściem
na scenę, żegnał się za kulisami, jakby przeczuwa-

1) „Siły i środki naszej sceny.“

jąc, że pomimo chęci zwycięstwa, powrócić może z tamtąd, jak z placu boju, ciężko rannym; dziś jeszcze czasami ten piękny zwyczaj bywa praktykowanym, ale tylko w sekrecie, jakby na pół wierząc w pomoc boską i na pół wierząc w znaczenie sztuki.

Wyznaję, że przed tym moim występem doświadczam dreszczu debiutanta; przepełniony bojażnią, żegnam się szczerze, przeczuwając możliwe niebezpieczeństwo pierwszego kroku na obcej mi drodze arenie.

Zdawałoby się, że jako aktor powinienbym mieć prawo wypowiedzenia zdania o stosunkach świata aktorskiego, wśród którego obracam się ćwierć wieku; być jednak może, że samo nazwisko aktora, imającego się pióra, posłuży za powód do surowszego sądu u szukającego tylko błędów krytyka.

Dobry zamiar, jak miemam, powinien być moim obrońcą.

Gdyby nawet praca moja nie sprostą chęciom, być może, pobudzi zdolniejszych odemnie kolegów do podobnych usiłowań i utoruje drogę do dokładniejszych prac, w celu stworzenia pewnej systematycznej całości, wypełniającej w literaturze polskiej brak podręcznika, tyającego się sztuki aktorskiej.

Gdyby mój głos znalazł spodziewany oddźwięk, byłbym wspaniale wynagrodzonym.

Nim dojdziemy do celu, łatwo możemy pobrać, lecz przysłowie powiada: „kto nie zaczął źle,

ten nigdy nie zacznie dobrze“; nawet nasz uczony Niemcewicz powiada:

„Nieraz ten co bajki plecie,
„Trefunkiem i prawdę powie“¹⁾.

Że zaś zamiarem moim jest poszukiwanie prawdy i chęć służenia jej w miarę sił, gotówbym zatem, zwyczajem starej daty aktorów, jak w „Hamlecie“, skłoniwszy się grzecznie przed publicznością, powiedzieć:

„Dla was to, przeświatne damy.
„Pracę swą składamy
„I łask waszych żądamy...”

Kiedy wkraczamy w dziedzinę myśli i wrażeń, znajdujących w sztukach pięknych zewnętrzny wyraz całej głębi duszy ludzkiej, przekonywamy się, że, jak dusza ludzka pełna jest zagadek, tak i dla jej objawów zewnętrznych nie wynaleziono dotąd niezłomnego prawidła, którem nieomylnie możnaby się posiłkować.

Najlepszym tego dowodem jest sprzeczność poglądów na sztukę, tak zwane estetyczne spory, wielość szkół, zależnych w zupełności od smaku indywidualnego, gustu danej epoki i kraju, jak również mody, będącej mocnym wyrazem opinii przeciętnej. I niema w tem nic niezwykłego.

¹⁾ Bajka: „Gmach podupadły.“

Dziwnie trafne w tej mierze spostrzeżenie wy-
czytałem w notatkach pewnego malarza, młodego
i zdolnego, który, od kilku lat cierpiąc pomieszanie
zmysłów, rozrywa swój szpitalny smutek zapisywa-
niem lada znalezionej kartki papieru. W plątaninie
słów oto odbłysek jaśniejszej myśli: „Tylko matema-
tyka i pacierz powinny być niewzruszone w swoich
zasadach, ale sztuka za to musi ciągle *podróżować*,
aby z coraz nowem bawidełkiem powracać i pię-
knem odrywać oczy od zbytniej pracy i miarkować
żarłocstwo i niezdrowy, niesmaczny zbytek “

Podobną myśl znajdujemy i u estetyka, Edmun-
da Cattier’a w jego kursie „O naturalizmie w literatu-
rze“: „Panowanie szkoły jest *przejściowem*. Wal-
czą one między sobą o pierwszeństwo z tem więk-
szą zajadłością, im są bliższe siebie; „każda z nich
ma pretensyę—mówi Zola—być obrazem literatury
narodowej.“ Szkoła wczorajsza wydaje się więcej
przestarzałą, niż jakakolwiek z przeszłego wieku.
Nowości zdają się przedwczesnemi i są wyśmiewa-
ne, nim zostaną utrwalonemi. Zresztą, gdyby arty-
sta nie był przekonany o swojej wyższości nad po-
przednikami, gdyby mu się nie zdawało, że znalazł
wyraz sztuki doskonalszy, nie tworzyłby wcale. Ta
walka szkół jest koniecznością, ona jest podstawą
ewolucyi sztuk.“

Dla tego sędzę, że mój skromny głos, wyrażony
w formie pogawędki, nie powinien być źle przyję-
tym, tembardziej, że my, aktorzy, częstokroć spo-

tykamy się z zarzutem lenistwa myśli i chęci do czytania.

Spróbujmy zatem puścić się w drogę w zamiarze poszukiwania ideału i prawdy.

A nie jest to zadaniem łatwym szukanie prawdy w sferach teatralnych, bo, chociaż teatr powinien być świątynią prawdy, jest niewątpliwie także schroniskiem fałszu i obłudy; to też pomijając osobistości—nomina sunt odiosa — gdyż nie mam zamiaru dotykać osób, lub ostrzyć sobie na nich zęby, zajmiemy się aktorem—w ogólności.

Mówić o aktorze, a nie wspomnieć o teatrze — niepodobna; teatr bez aktora byłby niemożliwym; aktor bez publiki musiałby być chyba waryatem, gdyż sztuka aktorska zdawałaby się najmniej odpowiednią do zastosowania estetycznej zasady: „sztuka dla sztuki.“

Aktor zaś i publiczność i gmach teatralny, razem z jego urzędnikami i dekoracyami, byłby nonsensem bez autorów i literatury, której nierozdzieloną część stanowi.

Górą zatem autorzy! Pod warunkiem, jeżeli będziecie pisać sztuki wyborne, żeby teatr odpowiedział swemu zadaniu, lub słabsze, żeby teatr wegetował, albo bezwartościowe, żeby teatr stracił charakter dodatniej cywilizacyjnej instytucji, lub, co się dzisiaj zdarza, bezwstydne, żeby się stał przybytkiem nie szlachetnej rozrywki, lecz café-chantanem,

cyrkiem, budą jarmarczną, domem wesołej zabawy, od którego porządne towarzystwo odwróci oczy!...

Otóż i smutne przeczucia; coś w rodzaju farysowego: „Czuje krakał zapach trupi ..“

A! to coś traci krytyką! Bez krytyki, zwłaszcza rozumnej, ciężko byłoby teatrowi wieść swój żywot na drodze postępu; ona to jest regulatorem smaku i miary między autorami, aktorami i publicznością, a przynajmniej taką być powinna, bo krytyka... lecz przecie jeden z głównych jej przedstawicieli zupełnie poważnie zapytuje: „czy krytyka jest potrzebną wobec rozpanoszenia się płytkiej reklamy?“

Istotnie, dotknąwszy się teatru, niepodobna nie mieć na uwadze wszystkich tych kółek skomplikowanej maszyny, które dopiero przy wspólnej, wzajemnej pracy dają pojęcie teatru, mającego służyć ku zadowoleniu publiczności.

Nakoniec doszliśmy do najgłówniejszego celu... publiczności, a z nią rodzi się pytanie, czy teatr powinien służyć ku zadowoleniu publiczności, czy też ku jej zbudowaniu, boć przecie i w tej mierze zgodzić się zdania nie mogą: czy teatr jest szkołą, czy miejscem zabawy?

Widzimy zatem, jakie mnóstwo pytań nastrocza się do zawilej pogawędki, a w miarę wchodzenia w szczegóły, pytania podobne rosnać będą do nieskończoności.

Przystąpmy przedewszystkiem do spraw ogólniejszego znaczenia, najwięcej rzucających się w oczy,

jak gdybyśmy chcieli nowicyusza z prowincyi zapoznać z tajemnicami teatru. Niechaj z grubszego obznajmi się z przedmiotem i terenem, na którym aktorowi działać wypadnie, później dopiero zapoznamy go z kulisami, abyśmy mogli zdać sobie sprawę, czem jest teatr i czem być powinien.

Przyznaję, że głównym przedmiotem mego zajęcia jest osoba aktora, bolączki, niedostatki teatralne, fałszywe nieraz poglądy na teatr i aktora, mając na uwadze, że ujawnienie tych desideratów przyczyni się do podniesienia jego godności i zachęci do gorliwej pracy na niwie naszej pięknej sztuki dramatycznej.

ROZDZIAŁ III.

Teatromania.

Przesada łaski dla aktora. — Obojętność dla prac praktycznych. — Zawrót głowy u artystów. — Zarozumiałość — Wina prasy.

Dziwnem może się wydawać, by aktor wywodził swe żale publicznie, wówczas, kiedy został ulubieńcem, pieścioszkiem chwili, z krzywdą dla pozostałych szeregów ludzi poważnej pracy i gruntownej nauki.

Istotnie, zdawałoby się, że wszystkie ścieżyny szczytłego terenu społecznej działalności, którymi

kroczyć powinna poważna praca, zarosły trawą; że wymarli ci, co po tych drogach stapać byli powinni, pozostawiając dobrowolnie naokoło siebie przerażające pustką jałowe pola; że jedynie tylko sztuka dramatyczna, a raczej jej pacholki, w bezmyślnem upojeniu, pędzą po szerokim gościńcu życia warszawskiego, spychając zarozumiale do błotnistych rowów poważnych pracowników myśli, którzy jakoby byli obowiązani z miną pokorną i z czapką w ręku stać na uboczu, kłaniać się i podziwiać hardego dni dzisiejszych dorobkiewicza.

I oto pierwsza z bolączek teatralnych, tak powszechna, tak chroniczna, że zwróciła na siebie uwagę poważniejszych głosów, a przesadą swą raziła nawet artystów, szanujących sztukę i swój zawód, a mimo to nie tracących jasnego spojrzenia na życie i mocno odczuwających, że po za ich sztuką drgają jeszcze inne tętna podstawowych potrzeb, że zawód, któremu się poświęcają, pomimo jego piękna, nie jest ani koroną, ani fundamentem, z usunięciem którego gmach społeczny zagrażałby ruiną.

Owszem, tylko na pięknym i mocnym gmachu może się korzystnie wydać złota kopuła sztuki.

Niestety! większość do liczby tak myślących nie należy.

Dymy kadzideł, palonych przed ołtarzem sztuki, zawróciły głowy biednym szczurom, grzejącym się przy cieple owego ołtarza, do tego stopnia, że nie

uważają się za narzędzia, przez które objawiają się głośno pewne idee, lecz za samą ideę, za bóstwa, będące celem sztuki, za olbrzymów nieocenionej wartości, którzy może myślą, że po ich zejściu, jak Słowacki się wyraża:

„Że but ich prawy powieszą w Sybilli,
„A o znikomy drugi będą skargi...”

Nie od dzisiaj datuje się zarozumiałość aktorska.

Garat, co prawda śpiewak, cieszący się sympatyą na dworze Maryi Antoniny, pomimo brzydkiej twarzy, przypominającej, jak się ówczesnie wyrażano, małpie rysy, uważał się za najznakomitszą prawie osobę w całym państwie, a miłośkami swemi chciał sięgnąć do stóp tronu. Baron, uczeń Moliera, przez pochwały, jakich mu nie szczędzono, tak był rozdęty próżnością, że zwykł był mawiać o sobie: „Co sto lat można ujrzeć Cezara, lecz tysiąc potrzeba, aby natura wydała drugiego Barona.” Wielkiemu Kean’owi powodzenie tak przewróciło w głowie, że były skromny prowincjonalny aktor najmuje w Londynie wspaniałe apartamenty, każe się czwórką obwozić po ulicach miasta, usiłuje najszałemśmi dziwactwami przewyższyć młodzież arystokratyczną. Podobnie, jak głośna dzisiejsza Sara Bernhard, miał lwa oswojonego, jacht na Tamizie, nie dbał o opinię, a zakładami miłosnemi i pijackiemu zjednywał sobie nędzną sławę, która mu pochlebiała, aż towarzysze zniecierpliwieni jego głupią zarozumiałością

opuścili go, a krytyka zaczęła drwić sobie z jego nieograniczonej pychy.

Ze wspomnień angielskiego aktora, Colley Cibber'a, zmarłego w 1757 r., widać, że on uważa świat jako podległy teatrowi, aktora zaś za coś większego od wszystkich wielkości.

Ta aktorska choroba wielkości jest powszechną tych sfer właściwością i dziś bynajmniej jej objawy nie znikły ze świata zakulisowego; zarozumiałość i pyszałkowstwo panują wśród artystów z całą mocą, a z największą u tych, co najmniej nie powinni rościć pretensyi; zarozumiałość, gardząca życziwą radą, gubiąca i powstrzymująca rozwój prawdziwego nawet talentu. Śmiesznymi są nieraz i godnymi litości ci liczni kandydaci trudnego zawodu, przy ich imponującej częstokroć płytkości umysłowej.

A jednak ludzi stojących zdala od teatru, a zwłaszcza pracujących po za obrębem Warszawy, zadziwia i gorszy ten nienaturalny kult teatralny, jakiemu hołdują organy stołecznej prasy, będącej odbiciem bieżącego życia warszawskiego.

Interpelowany nawet w tej sprawie przez pewnego obywatela ziemskiego, pomimo wielkiej *miłości* dla sztuki, zmuszony byłem oddać mu sprawiedliwość, rumieniąc się za niezasłużone zajmowanie poczesnego miejsca w objawach życia społecznego, wówczas kiedy istotne potrzeby tego społeczeństwa są pomijane, lub zbyt oszczędnie traktowane. W obronie

swego domu, zdaje mi się słusznie, zmuszony byłem część niemałą winy złożyć na barki naszej prasy.

ROZDZIAŁ IV.

Hymny pochwalne.

Usprawiedliwiona nadszłość aktora.— Bez steru.—
Reklama handlarska.— Obniżenie wartości teatru.—
Przesadne pochwały.— Głos karcący ten objaw.—
Trzeba kształcić opinię.— Upadek godności osobistej.

Nie powinno nikogo dziwić, że aktor, żyjący sławą dnia dzisiejszego, nie mający prawa do nieśmiertelności, jak inni artyści, a zaledwie w zanotowaniu swego nazwiska w rocznikach teatralnych słabo był swój zaznaczający, na grobie którego, z całą słuszością możnaby wyryć słowa lirowskiego błazna:

„Konik zdechł,
„Więc go w miech“

nic dziwnego, powiadam, że człowiek, przemieszkujący trzy czwarte swego życia w sztucznych pałacach, oddychający wonią płóciennych lasów, które przypominają bardziej klej introligatorski, niż zdrowe żywiczne powietrze, że w tych sferach fałszu i udania, podczas kilku godzin wieczornych samemu aktorowi się zdaje, że prawdziwie żyje; nic dziwnego, że ten człowiek, po zejściu ze sceny, zapomina czę-

stokroć, że w biały dzień należałoby zdjąć z głowy koronę tekturową, która tylko w sztucznem oświetleniu tak pasowała mu do twarzy.

Wrażliwa natura aktora, pełna nadczułości, wytwarza z niego niezwykle osobnik, niby Nitzschowskiego „nadczłowieka“, czy niedoczłowieka, łakomie pochłaniającego wszelkie pochwały, bez względu, zasłużone czy nie zasłużone, boć przecie miłości własnej nikt w sobie nie zabił.

A jeżeli aktor—jak mówią—ma dwa żołądki, jeden: do trawienia pożywienia, drugi: do trawienia intryg, to musiałby mieć jeszcze trzeci i to największy: do trawienia miłości własnej, która u niego tak jest sztucznie wybujała, że na sprzęt podobnej objętości nie stałoby miejsca w ludzkim ciele.

Gotówbym zatem wiele win mu darować, bo u ludzi, u których nerwy najdawniej były wynalezione i najdawniej nadwyreżane, przez częste ich nadużywanie, brak jest trzeźwości, zwykłej u przeciętnego śmiertelnika.

Ale... dlaczego ci, których obowiązkiem jest prowadzenie opinii publicznej i urabianie w niej zdrowych zasad, którzy powinni być luminarzami społeczeństwa, nie uznają za potrzebne powstrzymać nie-naturalnych wybryków i przesadzonych pretensyj artystów; dlaczego jak w teatralnych, tak i w innych działach ruchu społecznego, sami, bez planu, bez myśli płyną z wodą bieżących zachcianek: dzisiaj chwalą np. brudy i niemoralność tak zwanego reali-

zmu, a jutro z lekkim sercem godzą się z prądem idealizmu, mówiąc, że trudno jest płynąć pod wodę.

Zapewne, że trudno. Z wodą byle wiór popłynie.

Być może, w obronie czystości prasy kto odpowie, że to czyni reklama, że parszywe owce wszędzie się trafiają. Prawda! Lecz tych owiec trochę za dużo.

Gdzie są sternicy tych łodzi, pływających po olbrzymiej dziennikarskiej rzece, co dziś rozlała się już w szerokie morze; dlaczego obciążyli powierzone ich pieczy łodzie balastem, który należałoby raczej spuścić na dno morza, niż siać niepokój wśród osady, pragnącej spokojnie dopłynąć do portu?

•Nie mam na myśli w tej chwili samego teatru.

We wszystkich kierunkach reklama poluje tylko na sensacyjność, na dykteryjki, kokietuje i psuje publiczność niesmacznymi komplementami niewybrednych jej upodobań, starając się zdobyć marną i tandetną popularność.

Smutny objaw tego kierunku zbyt niestety jest wkorzenionym i popieranym przez żadną wrażeń publiczność, żeby moja słaba opozycja mogła powstrzymać ten zgubny prąd powierzchownego traktowania przedmiotu, gonienia za skandalem aktualnym i wyciągania stalowym reporterskim haczykiem najgorszych łachmanów ze śmietnika życia powszedniego.

Na wszystkich polach reporterya działa i ugania się za zdawkowym towarem, a w teatrze rozpostarła wszechwładne swe panowanie.

Na prawdę zdobyć się nie umie, pochlebstwami ubliża powadze prasy, ubliża sztuce, a nakoniec i publiczności, która wychodzi po trochu z pieluch i zaczyna poznawać się na drwinach, a nawet lekceważyć sobie słowo drukowane.

To też tę reklamę handlarską stanowczo potępić należy, nie poważną krytykę, co sprawiedliwą a umiarkowaną pochwałą, lub rozsądną naganą wspiera inteligentną pracę aktora, wskazując mu drogę, po której przez pracę ma podążać ku ideałowi.

Jeżeli interes handlowy, dużo krzycząc, wtyka lichy towar w rękę, jakoś łatwiej daje się to przełknąć, chociaż godzić się na podobne postępowanie niepodobna, ale przykre nad wyraz robi wrażenie, kiedy artysta posiłkuje się reklamą dla nędznych produkcji swego ducha, lub kiedy instytucja wmawia w publiczność, że marna ramota jest arcydziełem.

O ile punkt ciężkości poważnej instytucji oprzemy wyłącznie na rezultatach pozornego kasowego powodzenia, o tyle sztuka stanie się służebnicą interesu, straci wartość wyższych pożądań, co ostatecznie prędzej czy później odbije się na dochodach teatru i moralności publicznej. Z tych powodów wszystkie teatry prywatne zagraniczne blizkie są bankructwa.

Mogę się powołać w tym względzie na zdanie Goncourt'a, który, przepowiadając upadek sztuki dramatycznej, mówi: „że wkrótce teatr stanie się czemś zasługującym na zajęcie miejsca między wystawą uczonych psów i gadających maryonetek“, do czego już doszły niektóre zagraniczne Edeny.

Dużo jest spełnionej prawdy w tej przepowiedni, widzimy bowiem, że wymagania publiczności tak się obniżyły przez krzykliwą reklamę, że trzeba tylko wynaleźć genialne głupstwo, aby pozyskać miliony.

Podążając za tą tendencją, reklama niezmordowanie, stereotypowo, naiwnie i aż do znudzenia powtarza wzmianki, na podobieństwo wiecznie od tych samych słów zaczynającej się piosenki: „Edward i Kunegunda — Kunegunda i Edward!“ o sztukach setny raz granych, o jubileuszach, o będących w pisaniu, o ich powodzeniu na scenach zagranicznych (przed napisaniem jeszcze), o będących w przygotowaniu, na stole (więcej jest pod stołem) reżysera, o katarach artystek, ich buduarach, o wyjazdach, przyjazdach, a nawet przejazdach.

Co kogo obchodzi naprzykład, że aktor jedzie studyować szpitalne stosunki, potrzebne mu do roli, którą ma przedstawiać, lub wyjeżdża za granicę, aby zobaczyć cudzoziemskiego kolegę, jak gdyby się na własny pomysł zdobyć nie umiał. Dobrze jest coś widzieć, ale to nie stanowi, żeby po przyjeździe z zagranicy *taki* artysta musiał grać lepiej od Żółtkowskiego, co nigdy nie wyjeżdżał, a bogaty w silną in-

tuicyę, znakomite charaktery stwarzał. Bądź co bądź, podobna reklama bałamuci opinię i narzuca sąd uprzedzony.

Mało kto bowiem zastanawia się, że obowiązkiem aktora czynić studia i spostrzeżenia, jak obowiązkiem adwokata zrozumieć sprawę, której się podjął bronić, i poszukać odpowiednich artykułów w ustawie, jeżeli ich nie pamięta, jak obowiązkiem ucznia nauczyć się dobrze lekcyi, bo może dostać po skórze za niespełnienie swego obowiązku. Czyż aktor jest tylko takim dziwołagiem, żeby praca stanowiła u niego rarytas — nie obowiązek?

Czy na tem skorzysta co Warszawa, lub sztuka, że artystka *A* lub *B* podczas swego urlopu przejeżdżała przez nasze miasto, że pan *C* skaleczył się w palec, a wyssawszy trzy krople (szkoda że nie drogocennej) krwi, bohatersko dokończył roli. Takie bagatelki dostępują zaszczytu druku w tekście i bywają powtarzane przez inne dzienniki, gdy tymczasem do groźniejszych wypadków nieteatralnego pochodzenia takeśmy się przyzwyczaili, że zaledwie słabiuchnem echem obija się o nasze uszy, gdy czytamy: „nastąpił wybuch w kopalni, lub pęknięcie kotła, wypadek nie przybrał groźnych rozmiarów, śmierć poniosło *zaledwie* piętnaście osób?” To takie zwyczajne!

Pochlebne słówka, nawet w mdławej salonowej zabawie, nie zawsze są dobrze widziane; darzy się komplementem zwykle osoby, których się nie ceni,

lub lekceważy; trzeba być płytkim, żeby nie móż ocenić wartości pochlebstwa, i trzeba być czemś więcej niż figlarzem, żeby kogo kogo niemi obdarzać.

W poważnej pracy nieszczerza pochwała zawsze dowodzi tylko lenistwa umysłu u chwającego.

Korespondent „Kraju“ — „Urbanus“, pisze: „Reklamiarstwo, ani sztuczne śrubowanie jednostek bez talentu i pracy istniećby nie mogło, gdyby nie dopomagała mu czynnie instytucja, rozdająca podrabiane laury i tworząca jarmarczną reklamę. Aby przytłumić tę epidemię, wyrządzającą nieobliczone szkody nietylko teatrowi, ale w ogóle sztuce i literaturze (nie mówiąc już o innych sferach życia publicznego), przedewszystkiem poddać trzeba dezynfekcyi prasę.“

Czyż nie byliśmy częstokroć świadkami, jak usługna reklama młodych adeptów sztuki podnosiła na skrzydłach pochwał pod niebiosą, pokazując narodowi zjawisko gwiazdy pierwszorzędnej, gdy tymczasem wkrótce przekonaliśmy się, że to był słaby kaganek, zaledwie tyle widny, żeby ciągle przypominał, jak nieraz lekkomyślnie podnosimy człowieka pod obłoki, aby, wypuściwszy go potem z dłoni, narazić nieszczęśliwego na nieuleczalne kalectwo zarozumiałości.

Kokieterya tak bezmyślnie się zagalopowała, że zaczęto się bawić w prorokowanie z kształtów pewnych części ciała. Niezrozumianym naprzykład sposobem wywróżono pewnemu młodemu aktorowi

świetną przyszłość z formy nosa; co prawda świetne nadzieje się nie ziściły, chociaż metoda nosologii nie straciła uznania u pewnych znawców kryjówek talentów aktorskich, bo oto zdawałoby się, że istotny talent pewnego komika siedział w nosie, z kąd został wydobyły przez sprawozdawcę, który z owego nosa zbudował studyum. Dotąd zapewne komik ten, przeglądając się w lustrze, dziwi się wielkiej przenikliwości sprawozdawcy i, żeby nie ubliżyć ostatniemu (bo słyszałem, że nos pragnąłby mieć mniej genialny), zafundował dla swego nosa—chustkę jedwabną.

Gdzieindziej znowu zachwyceni Zoile posyłają doktorów na studia do włoskiego aktora, żeby się nauczyl, jak należy konać. Istotnie, można skonać, ale ze śmiechu!

Wprawdzie należy się uznanie dla artysty nie lekceważącego swego zadania, ale żeby aktora z tytułu tylko jego aktorstwa i świetnej mimiki rekomendować prawie na profesora nauki ścisłej, to doprawdy chyba ścisłością myśli pochwalić się nie można.

Przesadzone pochwały głoszą czasem nieomyślność aktorską, z warunkiem, aby aktor nie wątpił o nieomyślności tego sądu, bo, gdyby się odważył na ten heroizm... oho! jak zając przed naganką nie uniknąłby śmierci... chyba zdecydowałby się, dla miłego spokoju i chleba, posypać głowę popiołem i z przynależną pokorą przeprosić uroczyście zagniewanego Jowisza. Nietylko między aktorami znajdują się za-

rozumiali! A trafiają się takie zagniewania, boć przecie przyjaźń wiecznie trwać nie może, zwłaszcza tam, gdzie oparta jest na nieszczerości.

Jestem przekonany, że przesadzone kadzidła, choćby pochodziły z życzliwej ręki, mogą tylko zniechęcić do teatru.

Ileż to okrzyczanych gwiazd zagranicznych, poprzedzonych wstępnym rozgłosem, padło na warszawskim bruku, dzięki przesadzonej reklamie, która sobie samej takież los gotuje.

Zachęcić może tylko wyrobienie gustu w czytającej publiczności i rzeczywistego zamiłowania do sztuki, opartego na umiejętnem ocenieniu wartości sztuki i gry aktorskiej, przyczyniającej się do wykazania zalet utworu.

Dla tego należałoby odwołać się do poważnej krytyki, żeby ta, nie zważając na krzykliwą reklamę, nie opuszczała rąk, żeby wierzyła w swoją siłę, kiedy idzie o obronę prawdy, bo niegodziwość często-kroć dlatego odnosi zwycięstwo, że ma więcej odwagi atakującej, niż poważna krytyka siły odpornej.

Niezasłużona pochwała stwarza epidemię zarozumiałości u artystów wszelkiego rodzaju, powstrzymuje dążność do postępu, gdyż takim panom nadętym zdaje się, że są sanctuarium, przeznaczonem na chowanie iskry bożej.

A jeżeli te pochwały artysta musi zdobywać płaszczaniem się, lizaniem, przez co powoli stacza się do zatracenia swej godności, to co sądzić o moralnej

wartości starających się i rozdających patentą wątpliwej wielkości?

ROZDZIAŁ V.

Niby krytyka.

Niełaska dla aktorów.—Kierownicy opinii.— Skargi na zły wpływ prasy.— Zdanie Sarcey'a.— Zepsuta idea.—Przepis „Figara“ pisania wzmianek teatralnych.— Sprzecznosc sądów.— Obawa aktorów przed wpływem prasy.—Próba złośliwości.— Potrzeba dodatniej przeciwwagi.—Niepowołane jednostki.

Te same organy prasy, które wyśrubowały na niebyswale wyniosłe stanowisko kult aktorski, zapelniając swoje szpalty trawą zakulisowych dykteryjek, skoro się spostrzegły, że ta jednostajna karm zaczyna zniechęcać czytelnika, gotowe bić na alarm i gasić pożar, który same wznieciły, składając całkowicie winę na przekrzyczane wielkości aktorskie, na zbytek laurów, kwiatów, aplauzów, i stroić sobie z tego powodu dowcipne żarty, traktować stan aktorski z wysoka, lekceważąco, tak dalece, że nieraz zdawałoby się kompromitującym należenie do tego cechu.

Kapryśna łaska zawsze gotową jest do ostateczności!

Dziwnym zbiegiem okoliczności przybywa mi na pomoc korespondent „Gazety Warszawskiej“, który (w Nr. 284 z dnia 26 Października 1895 r.) w „Łistach z Galicyi“ zawodzi następującą skargę: „Krytyka nasza, która z zapałem i werwą chwali za butelkę wina przyjaciół, których forytuje na znakomości, pochlebców żon i przyjaciółek, która z miejsca, przeznaczonego na krytykę, robi sklepik dla własnego użytku—ona nie ma nigdy odwagi stanąć na uczciwym stanowisku społecznem i bronić literatury od najazdu spekulantów i spekulantek. Dziś doszliśmy nareszcie do tego, że każdy kawałek bibuły zadrukowanej posiada u publiczności jednaką miarę, spotyka się z jednakim lekceważeniem; uczciwego i pożytecznego nie odróżniamy od tandeciarza chałaciarskiego. Odwaga cywilna, jeden z najszlachetniejszych bodźców życia, tylko się wówczas w literaturze i krytyce naszej spotyka, gdy osobiste podrażnienie popycha tegoż do skandalu; z odwagą uczciwego zdania rzadko się spotkać. Niema sądu u nas—jest tylko przesadna i wstrętne reklama z grzeczności lub dla interesu, albo równie szkodliwe milczenie.“

Jeżeli ten rozpaczliwy stosunek nie da się w całej rozciągłości zastosować do warszawskiej prasy, musimy jednak przyznać, że ten importowany towar gwałtownie do niej się ciśnie przez nie dość ściśle pilnowane granice państwa dziennikarskiego.

Złośliwość dziennikarska doszła do stanu takiego zacietrzewienia zawistnego, że częstokroć samo nazwisko autora dostateczny daje powód przeciwnikowi do potępienia go, a jeżeli wartość dzieła nie daje prawa do wyraźnego potępienia, znajdują się jakieś zmyłki, korektorskie chociażby, jakieś ortograficzne lub stylowe bagatelki, lub wygrzebie się niekorzystny prywatny stosunek, aby tylko bądź co bądź poniżyć przeciwnika.

Szczera a życzliwa prawda stokroć więcej warta od bezmyślnej pochwały, lecz złośliwe docinki, przekręcanie faktów, wprost fałszywe przedstawianie tychże, budzą mimowolne podejrzenie zdrażnionej osobistości, chęci szkodenia jednym na korzyść drugich, co już wprost dąży do interesu handlowo-reklamarskiego, noszącego w świecie dziennikarskim specyjalne, a wcale niezaszczytne miano.

Jak wszędzie, tak i w teatrze, podobne nadużycia bywają na porządku dziennym. Między innemi Mascagni się skarży: „Drobne na pozór wzmianki bieżące wywierają wpływ niemały na powodzenie, które, stosownie do intencji dziennika lub reportera, mogą się zmienić na zatrute strzały i odwrotnie. Zdarza się, iż dla powodzenia utworu mniej zacięży rozprawa estetyka doktrynera, aniżeli reporterska wiadomość, zmniejszająca *klamliwie* liczbę wywoływań...”

Doświadczony Sarcey opowiada: „jak wielki wpływ na opinię publiczną wywierają dzienniki in-

formujące, a szczególnie najpotężniejszy z nich, „Figaro.“ Dyrektorowie mają strach paniczny przed owym dziennikiem i gotowi są na wszystko, ażeby tylko nie wypaść z ich łaski. Autorowie tych, na gorąco podanych wiadomości z wieczoru, nie zadawalniają się podaniem treści sztuki w kilku słowach i relacją wrażenia, jakie na widzach sprawiła, lecz dorzucają do tego szczegóły, dotyczące napisania sztuki i jej wystawienia, podnoszą ważniejsze epizody w grze artystów i t. p. Jeżeli dodamy do tego, że w rubryce tej, jakiś *Monsieur de l'Orchestre* lub „*Pani z sakulisów*“ może pisać o sztuce nie raz tylko, lecz co wieczór prawie, zrozumiemy łatwo, jak wielką potęgą są ci sprawozdawcy i dzienniki, które reprezentują. Mogą lichotę nawet rozstawić i zapewnić jej niemal powodzenie, a mogą najlepszą rzecz wygwizdać i zabić milczeniem... W ten sposób wytworzył się pewien sojusz, wywierający jednak wpływ nader szkodliwy na rozwój teatru i utrudniający przystęp do niego siłom młodym i talentom niezależnym.

„Latwo zrozumieć — powiada Sarcey — że dyrektorowie drżą przed taką potęgą, ci zaś, co ją dzierżą w swych rękach, umieją jej używać i nadużywać.“

Jak każda najpiękniejsza idea w rękach ludzkich może być zepsuta, jak dziennikarstwo po części zapomniało, że samo wyrosło na gruncie rozwijającego się postępu, w obronie którego mężnie walczyło,



wydobywając na jaw światło, dla powszechnego użytku, jak w tej zwycięskiej walce z ciemnym obskurantyzmem zdobyło sobie cześć i poważanie, kiedy dzisiaj, objąwszy szerokie przestrzenie i zdobywszy potężny tron wpływów, obniża swoje znaczenie, dobrowolnie schodzi z wysokości i w pogoni za groszem frymarczy uczciwością, popierając zgubne dla społeczeństwa przedsiębiorstwa, czego liczne dowody przedstawiła nam w ostatnich czasach prasa zagraniczna, lub choćby taki—jak Sarcey wspomina— „Figaro.“

I ktoby się spodziewał, żeby to samo pismo protegowało dziś podobne postępowanie, kiedy jeszcze przed pół wiekiem piętnowało ten kierunek.

Miedzy innemi „Figaro“ przed pół wiekiem po dało żartobliwy sposób pisania recenzyj teatralnych podług modły, do dziś dnia używanej.

„Figaro“ pisze: „Mamy już dzieła nauczające buchalteryi, sposobów zostania bogatym, czemu nie mamy posiadać dzieła, któreby wskazywało, jak można w krótkim czasie zostać recenzentem?“ Ogólne przepisy—podług „Figara“—do pisania recenzyi są: *zbyteczne* lub *konieczne*.

Do *zbytecznych* należą; 1) Samemu widzieć sztukę, o której się pisze. 2) Zbyteczną jest znajomość doskonała rodzinnego języka. 3) Zbytecznem posiadanie ducha smaku i zamiłowania sztuki. 4) Zbyteczną znajomość literatury dramatycznej krajowej i zagranicznej.

Do *koniecznych* należą: 1) Wolny wstęp do teatru. 2) Afisz. 3) Zbiór starych recenzyj do użytku przy sposobności i 4) wyraz „artysta.“

Kandydaci krytyki, mogący się wylegitymować świadectwem ukończonych trzech klas, choć z mierzonymi stopniami, mają, *caeteris paribus*, pierwszeństwo.

Wymaganą jest znajomość kilku wyrażen francuzkich, które całemu sprawozdaniu dają pozór zagraniczny.

Kwestya, czy recenzent ma się tytułować *ja* lub *my*, dotychczas nie została rozstrzygnięta. Nowicyuszom radzi używać wyrazu *my*. (Teraz więcej w używaniu jest *ja*).

Następnie „Figaro“ określa: jakich można wyrażen używać, mówiąc o *treści* sztuki, o *charakterze* osób i *dykcji* aktorskiej.

Wyliczywszy cały słownik wyrażen o zapełnieniu sali, o publiczności, o brawach i t. p., poleca uczniom na posadę recenzentów wyuczyć się tych wyrażen na pamięć, a kto je raz pojmie, może niemi wystarczyć na wszystkie recenzye, jakie w swoim życiu zechce pisać.

Mówi, że o artyście można pisać trojako: *chwaląc*, *ganiąc*, lub *nie chwaląc* i *nie ganiąc*, i wylicza sposoby tych sposobów, a mianowicie.

Chwaląc:

1) Pan A. dał znakomite, wyśmienite lub mistrzowskie przedstawienie. 2) Pani B. rozwinęła

rzecz swoją z dawno uznaną lub doświadczoną dzielnością. 3) Tryumf wieczoru należy się pannie C. 4) Pan D. wykształcił roztropnie swój charakter i nadał swojej roli koloryt. 5) Pani E. okazała się artystką myślącą. 6) Pan F. przeszedł samego siebie. 7) Panna G. nie zostawiła nic do życzenia.

Ganiąc:

1) Nie zgadzamy się z wykonaniem roli przez panią H. (w czym, tego nie trzeba dodawać). 2. Pan K. mylnie pojął charakter, jaki miał przedstawić (jaki jest właściwy, nie potrzeba wymieniać). 3) Rola pana L. nie udała się (dla czego—zbytecznie jest powiedzieć). 4) O panu M. zupełnie się pominie. 5) Panna N. nie miała wyobrażenia o tem, co deklamowała. 6) Pan O. nie zasługuje nawet na krytykę.

Można także chwalić artystę, którego chce się ganić, a w końcu dodać znak zapytania, lub wykrzyknik, albo oba razem, to nawet efektownie wygląda.“

Zdawałoby się, że wymagania dzisiejsze ani na krok po pięćdziesięciu latach nie postąpiły, tak blizkie zachodzi pokrewieństwo między dawnym a obecnym sposobem pisania dorywczych wzmianek o teatrze, przy takim samym braku znajomości przedmiotu i takiej samej apodyktycznej pewności sądu o rzeczy zupełnie dla siebie obcej.

Taka bezwzględna pewność sądu najwięcej razi czytelnika, jeżeli porówna kilka sprawozdań o jednym przedmiocie, mówiących zupełnie contra so-

bie, w miarę sympatyj lub niełaski dla autora lub aktora.

Nie przeczę, że pretensye aktorów do prasy są częstokroć przesadzone, drażliwość ich zbyt wielka, kiedy idzie o wysłuchanie cierpkiego, choć sprawiedliwego słowa, niepodobna bowiem, żeby sprawozdawca wszystkim dogodził, jeżeli zechce posłuchać Wł. Bogusławskiego, że dogmatem krytyka powinna być: sumienność, trzeźwość, bezstronność sądu i miłość prawdy.

Nie można znowu zgodzić się z krytykami krytyków, że krytycy powinni wyrażać bezwzględną zgodność w zapatrywaniu na sztukę, gdyż cyrkla do mierzenia utworów ducha dotąd jeszcze nie wynaleziono, zastępując go dotychczas tylko wykształceniem i poczuciem estetycznem. Zabawny jest także zarzut, że żaden krytyk nie zagra sam na scenie, choć drugich chce uczyć. Nie przeczę, że przedstawienie złożone z aktorów-krytyków byłoby nadzwyczaj pociesznem (choć i między nimi talenty znaleźć się mogą) dla aktorów zawodowych, ale choćbym pękał ze śmiechu, nie ośmieliłbym się utrzymywać, że przedstawienie najnieudatniejsze nawet pozbawiło ich prawa głosu w rzeczach sztuki, lub że ich opinię, jako krytyków, na zawsze zdyskredytowało. Ale... o poważnej krytyce zastrzegam sobie głos na później, jak zwykle, po skończonej sztuce.

Teraz leżą mi na sercu wzmianki teatralne, pozujące na krytykę, które nietylko w szczegółach, ale

w głównych zasadach, w rzeczach uderzających swą prostotą, wykazują niepojętą sprzeczność, dowodzącą zamierzonej z góry niesumienności.

Trudno bowiem przypuścić, żeby obie strony miały słuszność, jeżeli tak dalece odskakują w sądach od siebie.

Weźmy pierwszy lepszy przykład sądu o tej samej rzeczy:

I Pismo: Pan D., śpiewający u nas pierwszy raz partyę E., *zachwycił* słuchacza potęgą głosu i artystycznym wykonaniem.

II Pismo: Pan D., pomimo zwykłej staranności, nie może wydobyć się na pierwszy plan. Głos jego nie posiada tego rodzimego bogactwa, które w najprostszych frazach mówiłoby samo za siebie. Również i pod względem deklamacyi śpiewak nie może się wydobyć po nad zwykły szablon.

Albo:

I Pismo: „Taniec...” tym razem pozostawiał wiele do życzenia, niektóre bowiem tancerki tańczyły niedbale.

II Pismo: Jak zwykle „Taniec...” stanowił okrasę całego przedstawienia.

Albo:

I Pismo: Pan I. z warunkami nader niekorzystnymi podjął się roli, wymagającej wszystkich czynników, z których *śadnego* nie posiada. Głos suchy, postawa sztywna, twarz nieruchoma, gestykulacya

niezręczna, *dykcja pełna wad*, słowem *cała suma* ujemnych kwalifikacyj scenicznych.

II Pismo: Pan I. posiada twarz dość wyrazistą, wyglądał wcale dobrze, całe zachowanie się artysty na scenie nosi cechy dobrej szkoły, przytem *bardzo dobra dykcja* i umiejętność mówienia podnosiły zalety wczorajszego występu.

III Pismo: Pan I. zaprezentował postawę *piękną, głos dźwięczny* i spory zasób uczucia, tak rzadkiego w dzisiejszych czasach.

Przypuszczając, że dwa ostatnie pisma przesadzają w pochwałach, to za to nagany pierwszego tak są zjadliwe, jak gdyby sprawozdawca ciężko był przez aktora pokrzywdzonym.

I wiele podobnych znęcań artysta znieść jest zmuszonym, gwoli popularności sprawozdawcy, utrzymującego: „jak nie będę rznął, nie stanę się głośnym.“ Ot, swojego rodzaju baszybuzuk!

Słuchając nieraz żalów i skarg artystów na podobnie lekceważące ich traktowanie, zaczepianie prywatnych ich stosunków na kartach dzienników, rzadziłem, by głośno, publicznie zaprotestowali w przyzwoity sposób przeciw niestosownym wybrykom.

Odpowiedziano mi: „spróbój sam, bo my nie chcemy się narażać.“

Czy podobna, żeby prasa, świadoma swej siły, gniotła usprawiedliwione żądania, żeby kogokolwiek pozbawiała środka obrony i zmuszała drzeć ze strachu przed wszechpotężnym swym wpływem?

A jednak... wobec poważnej oceny przez Sarcey'a tego ujemnego wpływu, możnaby się zawahać.

Może to i prawda—może ja się łudzę, bo oto, kiedym się zwierzył przed pewnym dziennikarzem z zamiarem wydrukowania niniejszej pogawędki, tenże radził odstąpić od tej myśli i obiecywał, że mnie zetną, i nawet żartobliwie wyrecytował mi w jaki sposób, chociaż nie czytał mojej pracy: „Jakiś pan Mikulski, o ile z tytułu tego dzieła domyślać się można, pewnie „aktor“ i zarazem autor tego wiekopomnego dzieła, przypomniat nam zdrową zasadę, że dobrą jest wymowa, lecz lepszem milczenie. Moglibyśmy nad jego dziełem przejść do porządku dziennego, skoro jednak przysłał nam swą książkę, z obowiązku sprawozdawczego zmuszeni jesteśmy coś o tej elukubracyi napisać. Autor, widocznie zapoznany przez krytykę i reklamę, nie umiejącą ocenić jego talentu, dał w tem dziele ujście swej zadraśniętej ambicyi i wystąpił z aktem oskarżenia przeciwko prasie, która nie chce laurem uwieńczyć jego skroni.“

— Bardzo to być może — odpowiedziałem — ale już się nie cofnę, a nawet pomieszczę twoją doraźną, przed odczytaniem, krytykę, bo ona ożywi nieco moje kazanie.

— Dobrze! — odpowiedział—i na to znajdziemy sposób i napiszemy tak: „Autor, jak się pokazuje z rozdziału V-go, przedstawił się jako bardzo przewidujący, bo istotnie poddał nam myśl, jak należy na

jego pracę się zapatrywać. Aprobując wstęp autor-skiej samokrytyki, nie wiele będziemy mieli do dorzucenia i t. p.“

Gdyby jednak wypadek podobny nastąpił, jestem przekonany, że wielu, nie czytając nawet książki, pociągnęłoby za sarkazmem i humorem ni-by-krytyka, nie wiele się troszcząc o autora.

Myślący jednak czytelnik musi mi przyznać, że podobna ni-by-krytyka może zniechęcić do pracy.

Poważna krytyka bez wątpienia dużo miałaby do powiedzenia i powinna być dla dobra sztuki szanowaną i słuchaną, aby tylko częściej głos zabierała; ale reporterya, złośliwie lub zbyt pochlebnie sądząca cudze myśli, a nie umiejąca pokazać swoich, nie jest nigdy krytyką.

Owszem, potrzeba, aby jak kropla wody, co zawsze w jedno miejsce padając, żłobi ślady w kamieniu nawet, poważna krytyka wytrwale szerzyła masy zdrowych i wzniosłych pojęć, które niewątpliwie zostaną odczute i na wartość samych utworów i artystów wpłyną dodatnio.

Popierając w poważny sposób sztukę dramatyczną i jej pracowników, możnaby ze względu słusznej czy niesłusznej popularności wyzyskać ją ku użyteczności powszechnej.

Byłbym niesprawiedliwym, potępiając wszystkich pracowników prasy; i między tą ruchliwą rzeszą znajdują się ludzie liczący się z wagą litery rzuconej na szpalty dziennika.

Cześć takim tem większa, im z większym uporem bronią dobra społecznego.

Lecz niepodobna zamilczeć o takich, którzy, dostawszy się bocznemi drzwiami do przybytku prasy, z trójnoga autorytetu ciskają w tłum kamieniami, żądając jeszcze podziękii ze strony obdarowanego siniakiem.

Prasa, ta silna armia, bogata tradycją wielkich zwycięstw na polu ogólnoludzkiego postępu, nie powinna pozwolić, by niepowołane jednostki plamiły jej zasłużony sztandar.

Może narażę się na zarzut zbytniego rozgoryczenia w sprawie nie wartęj tak mocnego rozmachu.

Gdyby tylko teatr podsunął mi tę chwilę gorączkowego rozdrażnienia, przyznałbym się do winy, lecz niestety nietylko artysta boleje nad wpływem złego we wszystkich kierunkach.

Wszyscy uczciwi ludzie powinni zgodnym chórem powtarzać za naszą poetką:

„Niech prawdy czcicie
„Dostojnie zwyciężają!
„Niech wszystko, co żywe,
„Rozwija się śmieie!
„Niech wszystko, co wielkie,
„Zostanie odczutem!..

Nie dosyć jest życzeń, trzeba wytrwałej walki z trzebieniem zarazy, bo gdy idzie o dobrą sprawę, stosownie do słów szlachetnego Herdera: „Każdy

powinien ją wspierać, gdzie może i jak może, zachęcać, ocalać, poprawiać, choćby był tylko... gęsią kapitołińską!“

ROZDZIAŁ VI.

Publiczność.

Jej zagadkowość.—Popęd ku sztuce.—Inteligencya. Publiczność teatralna.— Jej siła i słabość.— Zdanie Macchiavela —Prostoduszność publiki.—Panowanie reklamy.—Zniechęcenie poważnej krytyki.— Potrzeba kierunku. — Reklama. — Owacye. — Wartość okłasku. — Potrzeba odwagi sądu.—Obowiązek sztuki.

Kiedy rozważamy wszystkie zalety i wady zbiorowej masy, jej zapędy gorączkowe, pragnienia, opinie, obawy, trwogi i cierpienia, znajdujemy się w trudnem położeniu, chcąc dać sobie zadawalającą odpowiedź na pytanie: co to jest publiczność?

Wiemy, że to jest siła—ale bądź co bądź, siła zagadkowa.

Trudno w popularnej pogawędce zapuszczać się w filozoficzne badania, chociaż jeszcze trudniej odpędzić od siebie myśl, kiedy zagadka ciągle powraca i ciągle staje przed nami bez odpowiedzi.

Publiczność to pan stworzenia, dla którego świat umyślnie postawiono i na niebie gwiazdy usiano; to władca, w służbę którego bogi na ziemię schodzili—

vox populi był vox dei, chociaż to nie przeszkadzało, że jak drapieżne zwierzę pożerał swoich braci; to pyszny anioł strącony z niebios, aby w ciężkiej wędrówce na ziemi nauczył się pokory, a uznawszy swą małość, zateśknił za utraconem dobrem i w małym promyku ocalonego nieba, duszy swojej, jak w nikłym lusterku odbił Boga wielkiego obraz.

Wszystkie szlachetniejsze drgnienia duszy ludzkiej wystąpiły na zewnątrz, ukazując swoje boskie oblicze w zjawiskach sztuki pięknej.

Kto rozumie i słyszy tętno bijące w łonie ludzkości, kto uczuwa łączność z przeszłością i wybiega tęskną myślą w świat przyszły, ten tylko nazywa się człowiekiem myślącym — z takich składa się publiczność poważna, inteligentna. Ci, co żyją dniem dzisiejszym, łudzą się chwilową racją, lecz głębokości w nich nie szukaj — są to bezmyślne bryły, dla których brzuch pełny, samolubstwo i zwierzęce instynkty w zupełności wystarczają. Ci, pomimo największych dóbr, pozostają na miejscu jak martwe głazy, zdolne tylko pokryć się pleśnią cuchnącą, która powoli ich zgubę przyspiesza, a sami nie odczuwają nawet jej zgniłego zapachu.

Z tych samych warstw składa się publiczność teatralna.

Ona jest naszą (aktora) kochanką i jak kochanka bywa kapryśną, wymagającą, bezlitośną, to znowu szalenie zakochaną, entuzyastyczną do przesady. Ona nas darzy niewypowiedzianymi rozkoszami łask

swoich, lub gniecie zimną obojętnością, o niej to aktor może powiedzieć słowami poety:

„... dość na tem!

„Tyś mojem niebem i katem“

Artysta stający przed nią doznaje uczucia trwogi i poszanowania: trwogi przed jej zagadkowością, poszanowania, być może, przed siłą.

Ta kolosalna potęga „masy“, ta ostatnia instancja bieżącego gustu, stworzyła pozorny pewnik, że publiczność tworzy sobie teatr.

Co do mnie, nie mogę pozbyć się wątpliwości co do znaczenia tej osławionej siły, tembardziej wtedy, kiedy przychodzą mi do głowy zdania popierające moją wątpliwość:

Ktoś powiedział: że jeden sprytny oszust wystarczy, żeby kupkę ludzi rozsądnych, zebranych razem, pociągnąć ku sobie, jak gdyby potwierdzając starożytne: „mundus vult decipi, ergo decipiatur“ ¹⁾ lub „publiczność lubi być oszukiwaną“ ²⁾.

Dziwna rzecz, że publiczność, będąca pod wrażeniem chwili, zatracą wiele z własnej indywidualności, zarażając się natomiast myślą zbiorową; zdaje się, że wtedy nie rozumuje, lecz wrażliwie czuje, dla tego jest łatwiejszą do prowadzenia, niż to na pozór się wydaje.

¹⁾ „Świat chce, żeby go oszukiwać,—więc go oszukujmy.“

²⁾ „Le public aime à être trompé“ (J. J. Rousseau).

Z tego powodu, sędzę, instytucja taka, jak teatr, powinna wytknąć sobie jakiś plan, wziąć na siebie pewien kierunek, bo, chociaż instynktowny popęd masy rządzi jako siła, niemniej jednak i usiłowania nawet jednostek, działających z wyteżoną energią, nie giną bez śladu, bo tylko ci gorący entuzyaści, co wierzą w potęgę wiedzy i prawdy, pchają ludzkość naprzód, szczerbiąc wiekami całymi mury drugiej potęgi: głupoty.

Niestety, więcej jest takich, co, wyzyskując słabe strony publiczności, z łatwością prowadzi tę osławioną siłę na manowce.

Macchiavelli ¹⁾ już, mówiąc o publiczności, powiada: „że pomiędzy ludźmi istnieją trzy stopnie zdolności: jeden pojmuje rzeczy za pomocą swoich władz przyrodzonych, drugi pojmuje wtedy, gdy mu je wytłómaczą, trzeci nie pojmuje wcale. Mając do czynienia z temi rozmaitemi klasami, należy używać rozmaitych metod. Ostatnia klasa, najbardziej liczna, jest tak prostoduszną i słabą, że wcale łatwo przychodzi *oszukiwać* tych, co do niej należą.“

Czy uczciwy człowiek odważy się prostodusznych oszukiwać? Żadną miarą — nie.

Każdy z widzów licznie napęlniających salę teatralną nosi w głębi swego łona indywidualny pogląd na przedstawianą sztukę i grę aktora i każdy według swego temperamentu i wykształcenia este-

¹⁾ Ur. 1469 r. we Florencji, † 1527 r. tamże.

tycznego innemi oczyma spogląda na scenę podczas przedstawienia i sąd swój wygłasza.

Ta prostoduszna, uczciwa publiczność najwięcej z dobrą wiarą śledzi za przebiegiem sztuki, najwięcej poddaje się wrażeniu, bez żadnego z góry po-wziętego zamiaru; zdaje się, że nie myśli ona ani o autorze, ani o aktorze, lecz współczuje z bohaterami sztuki, lub nabiera do nich odrazy. Ona wszystkimi porami duszy wsiąka w siebie idee głoszone przez usta aktora, przejmuje się, zapomina nawet o aktorze i to tem więcej, im on lepiej wcielił się w przedstawiony charakter. Sam byłem świadkiem, jak jakaś młoda panienka, uwierzywszy widocznie w skrucę Franciszka Moora, kiedy zbójcy dobijają się do okien jego pałacu, zawołała do strwożonego: „schowaj się za firankę, za firankę!“ W innej sztuce, nieszczęsna matka staje przed umówionym tajemniczym mostem, gdzie na dane hasło ma odzyskać utracone dziecko; z rozpacz i niepewności nie może sobie przypomnieć w decydującej chwili umówionych słów hasła; na widok bolesnych usiłowań matki, pocziwy widz, śledzący za biegiem sztuki, z całego gardła wykrzykuje: „człowiek, łódka i wiosło!“

Naturalnie w jednej chwili z dramatu robi się komedya i śmiech ogólny, ale to dowodzi, jak publiczność bywa wrażliwą, jak przejmuje się sztuką.

Częstokroć dopiero spuszcza ją się zasłona przyprowadza ją do przytomności, wyprowadza z krainy złudzeń.

Za te chwile przepędzone w innym świecie dziękuje przede wszystkim gorącym oklaskiem najbliższemu sprawcy tych wzruszeń, aktorowi, dla którego ta oznaka uznania stanowi najwyższą nagrodę.

Jak widzimy, jest to materiał bardzo podatny do sugestyi w kierunku dodatnim, trzeba tylko chcieć i umieć z tego korzystać.

Ale jak się z tego korzysta? Najczęściej idąc za łatwą radą Macchiavella.

Spółczesny wiek, szukający wszędzie doraźnej korzyści, wyzyskał samolubnie dla własnego interesu słabe strony łatwowierności publiki, osłabiając stopniowo te piękne rysy gorących uczuć.

Opierająca powodzenie swoje na prostoduszności i łatwowierności reklama stała się nową potęgą.

Wynaleziono nawet receptę na wyzyskiwanie publiczności. De Laville pisze: ¹⁾

„Dla powodzenia trzeba wyzyskać reklamę, zmusić do mówienia o sobie bez przestanku, nigdy nie pozostawić publiczności w spokoju.“

Któż zaprzeczy, że przepis ten jest najdokładniej wykonywanym przez ludzi powierzchownych, płytkich, idących na oślep tą fałszywą drogą do tego stopnia, że poważna krytyka, zwątpiwszy o swoim

¹⁾ „Pour réussir il faut exploiter la réclame,
Fair parler de soi, sans cesse, à tout propos,
Et jamais au public ne laisser de repos.“

wpływie na masy, cofa się przed majestatem „króla głupców.“¹⁾

Władysław Bogusławski kończy swój artykuł „Na co zda się krytyka“ temi słowy: „Trzeba tylko wyperswadować sobie wielkie wpływy na masy, wszelką pretensyę do kierowania krytycznemi sądami ogółu i do zaprowadzenia porządku w pojęciach estetycznych. Nie będzie to zbyt trudnem, bo, nawiasem mówiąc, te wpływy nigdy, w najlepszych nawet czasach, zbyt daleko nie sięgały i były częściej przyjemnem złudzeniem, aniżeli czemś faktycznie istniejącem.

Przyznaje to Sarcey, kiedy mówi że: „jeżeli łatwo jest mieć za sobą publiczność, ganiąc, to trzeba sobie dużo pracy zadać, żeby ją przekonać, chwalać.“

Wpływ zatem krytyki *był i jest* ograniczonym, ale to właśnie ograniczenie stanowi zdaniem mojem rzeczywistą jej powagę. Żyjemy w czasach, kiedy *mniejszości* tylko reprezentują prawdziwą siłę umysłową, być zatem w związku duchowym z inteligentną mniejszością, wśród której nie przebrzmi bez echa najartystyczniejsza dodatnia krytyka—to jest stosunek, za który można oddać nawet „rząd nad duszami“ spragnionemi wiadomości w rodzaju „wzmianki“, że panna H. zapadła ciężko na zdrowiu.“

¹⁾ Szyller lubiał powtarzać w rozmowie: „Król głupców jest najpotężniejszym.“

Pomimo prawdy powyższego, kreślonej pod wpływem przykrego zniechęcenia, pozwolę sobie zwrócić uwagę, o czym p. Bogusławski wie doskonale, że zawsze inteligencja była w *mniejszości*, wątpić jednakże nie należy o dobroczynnym wpływie uczciwych usiłowań, które, jak wspominałem, przy energicznej pracy, pchają ludzkość naprzód. „Les optimistes ont le seul le don de persuader et conduire les hommes“ ¹⁾.

Gdybyśmy zwątpili o sile inteligencji, musieliśmy zamknąć nie tylko teatr, ale i muzea i szkoły i kazalnice, które choć są w mniejszości, szerzą jednak nieustannie swój wpływ dodatni.

Wprawdzie doświadczenie uczy, że niegodziwość często odnosi zwycięstwo nad uczciwością, ale to może właśnie dla tego, że pierwsza ma więcej siły atakującej, niż druga odpornej.

Zwykle umysły płytsze bywają dla ogółu sympatyczniejszymi, bo więcej z ogółem harmonizują, często nawet wysuwają się na czoło społeczeństwa, idą przodem, ścieląc tłumom drogę kwiatami pochlęstw, po których tłum wesoło przebiega, nie pomny, że jutro już te kwiaty zwiędną. Umysły zaś głębsze pchają ludzkość po ciężkiej drodze pracy i prawdy, prowadzą ją po ugorach i zmuszają sadzić drzewa, które dopiero po ich przejściu wyrastają.

¹⁾ Optymiści tylko posiadają dar przekonywania i prowadzenia ogółu.“ (Melchior de Vogué).

Trudniej im przeto być sympatycznymi, bo oni pracują dla przyszłości.

Publiczność jako gromada, ma zawsze w sobie coś młodzieńczego, zapalnego, prawie dziecinnie poczciwe serce i rycerską brawurę, odnośnie do myśli przewodniczącej jej w danej chwili.

Kto ją prowadzi mniejsza o to, aby dobrze. Że sztuki piękne, zwłaszcza teatr, korzystny wpływ wywrzeć mogą na wychowanie człowieka, o tem pomówimy w osobnym rozdziale.

W obecnym rozwoju dziennikarstwa stanęło ono do groźnej konkurencyi z teatrem i być może w wielkiej mierze usuwa potrzebę teatru na dalszy plan. Nie myślę płakać nad tem, owszem życzę powodzenia.

Powinno ono przyjąć na siebie rolę mentora, którego doskonałość nie koniecznie leży jedynie w pojęciu dobrej bieżącej informacyi, szybkim zawiadomianiu o wypadkach, pochlebianiu gustom ogólnym, wiernem odbijaniu w sobie, jak w zwierciadle ruchu światowego, zwłaszcza aktualnego, czem się dziennikarstwo chlubi.

Nie jest ono posłańcem, ani uprzejmym kupczykiem, który pochlebia nawet złym gustom, żeby towar w kurs puścić; publiczność lubi pochlebstwo, ale pochlebców lekceważy.

Gdyby dziecku zasmakował kieliszek, niedorzecznością byłoby zachęcać je do drugiego, dolewając jeszcze kropli pobudzających. Nieludzkością byłoby

leżącego w rynsztoku ciągnąć za nogę w głębszą jeszcze kałużę.

Nietylko ze względu nieludzkości należałoby tej operacji zaniechać, ale nawet ze względu na interes prasy, bo, choć do dziś dnia publiczność daje sobą powodować, łatwo już dopatrzeć wskazówek, po których można dostrzedz coś w rodzaju protestu, jakoby pogrożki, zwróconej w stronę prasy słowami: „i nie wódź nas na pokuszenie...” bo odwrócimy się od ciebie i poszukamy rady w własnym sądzie.

Czy słyszał kto dawniej powątpiewanie o sądzie drukowanym, a dzisiaj bardzo często publiczność głośno się wyraża po przeczytaniu np. artykułu o powodzeniu kwiatowem artysty lub artystki: „a wiele ich te kwiaty kosztowały?” lub: „a dużo on zarobił za ten artykuł?”

Kiedy rozślawiona przez dzienniki wielkość okaże się przed publicznością tylko miernością, kiedy ta sama publiczność jest świadkiem owacyj kwiatowych dla artystów zasługujących zaledwie na nazwisko użyteczności scenicznych, a czasem nie zasługujących wcale na ten tytuł, nic dziwnego, że czuje się słusznie obrażoną, a artysta istotnie dobry do głębi poruszonym robieniem podobnego rodzaju szopki ze sceny, którą ukochał i której znaczenie poważniej chciałby traktować.

Kto zna dobrze publiczność teatralną, może zaręczyć, że tylko wyjątkowe tryumfy artysty dostępują zaszczytu kwiatowej nagrody, ale na codzienne

tego rodzaju owacye publiczność się nie zdobędzie, choćby kwiaty były tak tanie, jak sałata letnią porą na targu. Czyni to tylko pewna cząstka bliżej sympatyzująca z artystą.

Wierzę w szczerość porywu publicznego, kiedy nagradza gorącym oklaskiem; wierzę nawet wtedy kiedy w zapamiętałym entuzjazmie rzuca w niezwykłego Padarewskiego odpiętym kwiatkiem od gorsu, wachlarzem, broszką, bransoletką, ale bukiety, wieńce i t. p....?

Są to tylko skutki reklamy prasowanej tak mocno, że wciśnięta po za kurtynę wraca ztamtąd powrotną falą do publiczności.

Każda przesada przynosi sama dla siebie karę w zniechęceniu.

Niewątpliwie ten polip teatralny zniechęcił artystów i autorów nie umiejących umizgnąć się do reklamy, splątał ich fantazyę, zniechęcił do uczciwej pracy i może odwrócić sympatyę publiczności od teatru, bo wyziębł salę teatralną z uczuć podniosłych, a ideały skryły się jak pies do budy, przed kijem niemoralnej przemocy niskich wpływów.

Publiczność, jak zwykle wrażliwa, głośno zaczęła wyrażać powątpiewanie o urzędowych kierownikach opinii, widocznie nie daje się już tak łatwo popychać to w lewo, to w prawo, pod naciskiem konwoju prasowego, jeżdżącego wśród tłumów na rozbrykanych rumakach.

Biedny przeciętny czytelnik, sięgający po gazetę dla oświadczenia się o prawdziwości swego sądu, często w nielada znajduje się kłopotcie i miasto rozjaśnienia pograża się w większej jeszcze nieświadomości. Jeden mówi biało, drugi czarno, powstają między piszącymi spory, kłótnie, zarzuty, jedno pismo nazywa drugie prawie głupiem, i przeciwnie. A kiedy dwóch mówi sobie „głupi jesteś“, budzi się przypuszczenie, że obaj mają rację.

Czasem doznaje się wrażenia zjadłej konkurencyjnej walki między sąsiadującymi sklepikarzami, lub teatru z czasów Szekspirowskich, kiedy to: ¹⁾ „Przez jakiś czas nie można było grosza na żadnej sztuce zarobić, jeżeli autorzy i aktorzy za łby się w niej nie powiedli.“

A publiczność czyta to z interesem ciekawości, czyta potem z przyzwyczajenia, czyta niechętnie, czyta z niewiarą, z obrzydzeniem, nakoniec śmieje się i nie wierzy nikomu i cofa się do własnego rozumu—sama krytykuje.

Jeżeli tej drogi potrzeba było do zdobycia prawa samomyślenia, ha! to może nie należy narzekać, że choć tą drogą doszła publiczność do pożądanego celu.

Nigdy ona nie przestanie się mylić, bo któż się nie myli, ale niech zacznie sądzić, niech ma odwagę

¹⁾ Rozenkranc w „Hamlecie“ akt II, scena 2.

wypowiedzenia swego zdania, bo „samoistne myślenie jest najwyższą odwagą“ ¹⁾).

Pomimo licznych zarzutów, stawianych naszej publiczności, ja nie uważam jej za tak złą, jak ją o to posądzają. W wielu razach zachowanie się jej, czy to w zakładach jadłodajnych, czy na koncertach, na ulicy, w teatrze, lub w kościele, o wiele jest przyzwoitszem i spokojniejszym, niż za granicą.

Największym jej niedostatkim jest właśnie brak własnego sądu, który dałby się wyrobić, gdyby umiejętnie nim kierowano.

Publiczność nasza jest wrażliwą, gorącą, łatwo zapalną; byle co jej zaimponuje, a czasem tak niewymagającą, że spadająca zasłona dostatecznym jest powodem, by uderzyła w dłonie, bez względu na wartość sztuki i gry aktorskiej. To też na bruku warszawskim „la réputation est souvent une erreur publique“ ²⁾).

Oklask, ta jedyna moralna nagroda artysty, sprawiedliwie ofiarowany, artystę podnosi, zachęca do pracy—budzi w nim przekonanie, że jego usiłowania zostały zrozumiane, i pod wpływem tego niepojętego czaru, sympatyj publicznej, rośnie duchowo.

Natomiast oklask kupiony, wyproszony, sztucznie wywołany, pochwała choćby nawet życzliwo-

¹⁾ Bettina, autorka niemiecka.

²⁾ „Patent uznania często jest błędem publicznym.“ (Mass.).

ścią kierowana, jeżeli jest przesadzoną, przede wszystkim krzywdzi prawdziwie zasłużonych, a słabe zdolności wbija w zarozumiałość, rodzi fałszywe wielkości, co zawsze wychodzi na niekorzyść sztuki.

Nie tak to łatwo być sprawiedliwym i utrzymać miarę przy sądzeniu sztuki—każdy bowiem ma swoją własną; żeby zaś tę miarę wydoskonalić, należy krytycznie oceniać sądy wypróbowanych znawców sztuki, a jeżeli ma się pewne wątpliwości, zaufać więcej własnemu przekonaniu.

Jeżeli tylko nie zatraciliście w sobie szlachetnych instynktów, bądźcie pewni, że, czy to na wesołej, czy na poważnej sztuce, one wam drogę właściwą wskażą; nie lękajcie się tylko im zaufać, wypowiadając swoje zadowolenie lub oburzenie.

Jeżeli zadrga w duszy waszej współczucie, jeżeli was za gardło coś zdusi i łąz okło zwilży, nie żenujcie się tych pięknych objawów, musi to być coś wzniosłego, kiedy sięgnęło do głębi serc waszych i zatargało. Nie lękajcie się wyrazić niesmaku i oburzenia, kiedy obcemi brudami kalają wasze usposobienia. Każda myśl pocziwa instynktownie dąży do ogarnięcia większych obszarów; kto broni małych cnót, ten tworzy moralną potęgę. Powierzchowne, zmysłowe, wyuzdane cele zwykły wszystko lekceważyć, kurczą się od rzeczy ogólnych ku własnej osobie, ku egoistycznym celom, tracą łączność ze

społeczeństwem, prowadzą do osłabienia, upadku i upodlenia tegoż.

Dla tego uważam konieczność kierunku tej instytucji, bo, jakkolwiek gustu publiki nie należy w zupełności lekceważyć, można go jednak z ręcznie kształcić. Ulegając mu bezwzględnie, zeszlibyśmy bardzo nisko, narażając instytucję na moralne i materialne niedomaganie. Obowiązkiem sztuki jest świecić z wysoka, wskazywać piękne wzory, a jeżeli jej promień padnie nawet na śmietnik życia ludzkiego, to nie dla tego, żeby się brudem rozkoszować, lecz żeby go usunąć i zaprowadzić ład, porządek, piękno!

ROZDZIAŁ VII.

Realizm i idealizm.

Niejasne rozróżnienie.— Idealny realizm.— Potrzeba równowagi.— Realizm i naturalizm.— Szkołą natury.— Naśladownictwo ścisłe.— Prawda w brudzie.— Człowiek twórcą sztuki. — Sztuka jest skupionym obrazem naszych poglądów na naturę.— Ideał fałszywy i prawdziwy.— Zgoda z rzeczywistością.— Umiarowanie.— Trwałość piękna.

W zwykłym rozumieniu rzeczy tak dziwnie pomieszane są pojęcia o realizmie i idealizmie, że do-

prawdy trudno dać stanowcze określenie, któreby mogło zadowolić wszystkich.

Oto np. pewien krytyk ¹⁾ wyraża się: „Być poetą, a jednocześnie nie być głębokim, przeświadczonym realistą—to stanowczo niemożliwe. Kto nie jest realistą, ten nie jest poetą, lecz utalentowanym szarlatanem albo samolubem.“

Zdaje się, że krytyk chciał powiedzieć, iż poeta winien odczuwać tylko niedole wszechludzkie, a kto tego nie potrafi, nie jest poetą lecz samolubem. Czyli że krytyk mianujący się realistą, pragnie ulżyć cierpiącym ciężkiego brzemienia, dążąc w ten sposób do idealizmu. Z umysłu uważałem za stosowne mówić jednocześnie o dwu tych stanach duszy, bo powinny one być ściśle związane, nie wyprzedzając jeden drugiego; zwycięstwo bowiem jednego odbija się niekorzystnie na ludzkich stosunkach, wymagających równowagi.

Realizm dzisiejszy ²⁾ „grzeszy tem, że zwraca uwagę na *bezpośredni* wpływ na czyny ludzkie, a zapomina o nieskończonej ważniejszym wpływie na fizyczny i duchowy ustrój *przyszłych* pokoleń.“

Idealizm krańcowy grzeszy tem, że jest nieurzeczywistnionym, zatem bałamutnym, co w rezultacie prowadzi do reakcyi materjalizmu. Podług szkoły,

¹⁾ D. I. Pisarew, w artykule „Realisci“

²⁾ Spencer „Wstęp do socyologii.“

nazwanej realistyczną lub naturalistyczną, *wierne naśladowanie natury jest celem sztuki*.

Logicznie rzeczy biorąc, jest to prostem niepodobieństwem, a prawda powyżej wyrażona ma tylko pozorną powagę. Nie przeczę, że naśladowanie natury jest pewnym wyrazem rozkoszy artystycznej, ale artysta musi odkryć w naturze te piękności, wydobyć je na wierzch, w skutek czego przedmiot, w naturze obojętny, w przedstawieniu artystycznym może się nam podobać.

Artysta, jak pszczoła, z najśłodszych kwiatów wysysa słodycz piękna i karmi nią publikę, zachęcając i zmuszając prawie do patrzenia na sztukę jego, artysty, okiem.

Zgodzić się można z tymi, co utrzymują, że natura jest pierwszą szkołą artysty, ale tylko szkołą, w której uczymy się elementarnych zasad; dopiero wyszedłszy ze szkoły, zaczynamy indywidualnie pracować, przerabiać po swojemu nagromadzony materiał. Ten właśnie indywidualizm duszy artysty tworzy sztukę. Sam wyraz „sztuka“ określa coś niezwykłego, nienaturalnego.

Naśladownictwo nie zawsze stanowi warunek konieczny sztuki. Sztuka nie może żadną miarą ogarnąć natury w całości. Dzieła sztuki są martwe wobec natury, trzeba zatem tę ich niższość czemś wynagrodzić, mianowicie wyrazem jakiejś myśli indywidualnej. Im artysta genialniejszy, tem bardziej

naturę przeł ształca, rzucając na nią swoje światło. Sztuka jest tylko tłumaczem natury i jednocześnie objawem duszy ludzkiej, to jest zadaniem sztuki nietylko odtwarzać zewnętrzne formy, ale wydobywać z nich znaczenie, bo—jak ktoś powiedział—tam, gdzie natura stęka tylko, artysta każe jej przemawiać.

Najzawziętsi realiści, pozbawieni pojęć estetycznych, zalecają najściślejsze naśladownictwo natury. Podobnie jednostronne zapatrywanie nie wytrzymuje krytyki.

Rzecz prosta, że ci, którzyby wymagali od dramatu jedności miejsca i czasu, podobni by byli do tych, coby wymagali w malarstwie zawsze postaci naturalnej: góry, domu, człowieka lub konia; którzyby żądali, żeby na scenie rosły prawdziwe drzewa i płynęły prawdziwe rzeki.

Niektórzy są tak naiwni, że podczas dramatu w najrzewniejszych miejscach śmieją się, jak gdyby chcieli sąsiadom dowieść, że poznali się, iż aktorzy tylko udają. Tego rodzaju realiści gotowiby nawet widza, zachwyconego cudnym krajobrazem malarzkim, odwołać na stronę, aby go przekonać, że obraz malowany jest na zwyczajnem płótnie.

W pojęciach przeciętnego ogółu panuje zbakierowane pojęcie natury w sztuce. Jedni żądają absolutnej prawdy, drudzy szukają tej prawdy jedynie w ujemnych objawach życia, jak gdyby epizody cno-

ty i uczciwości zupełnie wycofane zostały z kursu. Zdaje się, że taki realizm z pewnego rodzaju dumą przypisuje sobie pierwszeństwo odkrycia smrodu i zaduchu, utrzymując, iż tam tylko prawda istnieje, a dając pojęcie o brudnych stronach życia, tem samem ostrzega przed niebezpieczeństwem tegoż.

Zdawałoby się, według ich teoryi, że, aby dowieść dobrodziejstw kanalizacyi, należałoby ścieki wypuścić na wierzch ulic.

Mnie się zdaje, że taka metoda nigdy nie zwycięży, jako z gruntu fałszywa, nie odpowiadająca istotnym zadaniom sztuki.

Natura sama z siebie nie jest sztuką. Dopóki człowiek nie wypowiedział swego zdania, nie było sztuki. Dopiero on, łąząc po swojej ziemskiej gospodarce, zaczął się po świecie rozglądać, myśleć o swoich potrzebach realnych, a zyskawszy pewien dobrobyt, pewną siłę i świadomość siebie, zaczął wyrażać myśl swoją w dziełach sztuki, kładąc w nią to, co miał najlepszego.

To też sztuka, jako wyraz ludzkości, podlega różnym zmianom i, odpowiednio do danej epoki, wypowiada myśl swoją.

Wierzę w to, że obecny realny kierunek występuje w tej chwili jako siła przeciwdziałająca nadmiernemu zapanowaniu poprzedzającego idealnego kierunku, nawołując do porządku, do miary.

Sztuka nie odtwarza nigdy natury taką, jaką ona jest, bo przecież żaden liść z obrazu nie opadnie, ani urosnie, żaden aktor nie uczuje na scenie tak mocno, jak w danej chwili czuł Romeo lub Otello, musieliby bowiem kończyć tak jak oni—śmiercią. Na stosunkowo szczupłym terytorium sceny niepodobna byłoby zastosować perspektywy wyobrażającej szerokie przestrzenie.

Sztuka nie jest naturą, lecz wyrobem myśli ludzkiej, idealnego (fantazyjnego) poglądu człowieka na naturę, jaką on sobie wyobraża—jest skoncentrowaną naturą.

Podobnie jak obraz szerokich przestrzeni odbija się na małej powierzchni naszego oka, tak i sztuka jest skupionym obrazem naszych poglądów na naturę.

Dzieło sztuki—mówi Taine—ma za cel uwydatnić jaką cechę główną lub wybitną w sposób daleko pewniejszy i dokładniejszy, niżeli przedmioty rzeczywiste.

Jeżeli ideałem nazwiemy wieczne marzenie, jak to mówią, o niebieskich migdałach, odrywanie się od ziemi, zapominanie o potrzebach życia, jeżeli życie zapełniamy ciąglem westchnieniem, jękiem i skargą, to możemy taki ideał nazwać nierozsądnym, bo on dowodzi tylko niedołęztwa.

Kto wie, czy ci wszyscy pesymiści, szczycący się tytułem naturalistów, nie są to strąceni z nieba aniołowie, którzy i tam za wiele żądali, a tu na zie-

mi niedołęgi stękać tylko umieją, zawodząc bezna-
dziejne treny poprawy doli ludzkiej.

Ideałem jest to, co nam daje największą sumę
zadowolenia. Sądzę, że, odnośnie do ludzkiej natury,
ideały mogą być dla ciała i duszy. Robotnik pragnie,
żeby mu chleba nie brakowało, radby pracować tyl-
ko 13 godzin dziennie, potem 10 lub 8 i tak coraz
mniej. Lepsza jest żona dobra, niż Xantypa; jeszcze
lepszą, gdy dołączymy przymioty: gospodarna, czy-
sta, rozsądna, piękna, bogata, przyjemna, sympaty-
czna i t. p. Ideałem duszy jest sztuka.

Ideał wtedy tylko jest szkodliwym, gdy pragnie
niemożliwego. Szyller utrzymuje, że najwyższym
ideałem, do którego dążymy, jest pozostać w zgo-
dzie ze światem fizycznym, jako stróżem na-
szej szczęśliwości, a przeto nie być zmuszonym zry-
wać ze światem moralnym, który o naszej godności
stanowi. Jednem słowem, ideałem powinno być
umiarkowanie, unikanie krańcowości, miara, cech-
jąca wszystkie dzieła geniuszów.

Arystoteles uważa, że cnota stoi w pośrodku po-
między nadmiarem a brakiem. Bacon „za wiele“ na-
zwał grzechem młodości, „za mało“ grzechem sta-
rości; to ostatnie uznawał za gorsze, bo nadmiar, jak
ptak szybujący w przestrzeni, jest zawsze w pewnem
z wielkością ducha pokrewieństwie, kiedy „za mało“
zawsze jak robak po ziemi pełza.

Taine, zachwycając się rzeźbą grecką, mówi:
„Tylko formy idealne nie pozwalają się pochłonać

czasowi i przekazują nasze dzieła i myśli doskonałe.“

ROZDZIAŁ VIII.

Reakcyja.

Przekroczenie granic.— Nic bez przyczyny.— Utrzymanie równowagi.— Rozwój i upadek sztuki greckiej.— Sztuka rzymska.— Średniowieczne misterya chrześcijańskie.— Ich świętość i upadek.— Postęp sztuki.— Szekspir.— Upadek sztuki w XVI i XVII wieku.— Głosy protestu.— Piękna Helena.— Zanik moralności.— Obojętność prasy.— Teatr „libre“ i jego przedstawienia.— Zezwierżenie.— Reakcyja współczesna.— Tematy niemoralne.— Rodowód arystokratyczny sztuki.— Zdanie Diderota o zwyczajtwie enoty i prawdy.

To, co wychodzi po za granicę umiarkowania, dąży zwykle do krańcowości, czy to w kierunku upadku, czy podniosłości ducha.

Widocznie są pewne stany możliwości, po za które bezkarnie wychodzić nie wolno, a jeżeli sobie na to pozwolimy, zmuszeni jesteśmy do mniej lub więcej gwałtownego odwrotu i przyznania się następnego do winy.

Zdarza się to w życiu pojedynczego człowieka i w dziejach narodów, również i literatura i sztuka podpada tym wahaniom upadku i reakcyi.

Ten bezwyjątkowy objaw zmusza nas do oswojenia się z nim i uznania go za prawo. Już Arystoteles twierdził, że „każdy skutek ma swoją przyczynę“ (causalitas).

Najnowsza nauka socjologii na tej podstawie bada rozwój społeczeństw, uznając reakcyę jako nieuniknione stopnie na drodze, prowadzącej ku rozwojowi ludzkości.

Należałoby więc starać się, aby podtrzymywać istnienie takiego stanu, który daje więcej trwałego zadowolenia. Kierunek chylący się ku upadkowi moralnemu jest zwykle więcej materialnym, egoistycznym, pragnącym wyuzdanej rozkoszy, kosztem łez, krzywdy i krwi innych ludzi, doprowadza do stanu zdziczenia, jest panowaniem jednostronnem zwierzęcej połowy człowieka. Kierunek moralny pragnie nadać człowiekowi znamiona wyższości, dążącej do powszechnej szczęśliwości ludów.

Takie nachylenie się od jednego kierunku ku drugiemu powtarza się nieprzerwanie jako objaw żywotności, dążącej od najdawniejszych czasów do niewątpliwego postępu ludzkości.

W sztuce greckiej wiek V i początek IV-go przed Chrystusem były epoką rozkwitu sztuki; świat dotąd się karmi spuścizną owych wieków.

Upadek tej ery zaczął się od zaniku dobrych obyczajów, poczem zapanowało wszechwładne pragnienie zmysłowej estetycznej lubieżności.

W dramacie grecy byli mistrzami; po Aeschylu i Sofoklesie nastąpił Eurypides, który przekroczył miarę; po nim tragedia upadła, przerodziła się w żartobliwe naśladownictwo codziennego życia.

Rzymianie przejęli krotchwile i płaską komedię od Greków, gdyż u Rzymian odbywały się tragedye w życiu, kiedy na zakończenie tryumfalnego pochodu kat stawał nad ofiarą, która wczoraj ludom rozkazywała. Zapasy gladyatorów, walki zwierząt, przeskadzały rozwojowi dramatu.

Rzymianie dla rozrywki i podniecenia się patrzyli z upodobaniem na rany i śmierć; nic dziwnego, że pośród takich widzów i artystów-katów równowaga się zepsuła, powstały nadzwyczajne potwory: Kaligule, Komody, Nerony, zniszczone następnie przez nową potęgę—chrześcijaństwo.

Podobnie jak w starożytności ze świąt Adonisa i Dyonisosa, tak w średnich wiekach dramat rozwinął się z tajemnic chrześcijańskiego kościoła.

Żądza widowisk zwróciła się do misteryj; tłum, żyjący więcej okiem niż umysłem, lubiał patrzeć i wzruszać się, kiedy Chrystus we krwi szedł na Golgotę.

Kościół i cały naród brał udział w widowisku; gdy był kościół za ciasny, przedstawiano na ulicy, na rynku; setki ludzi uczestniczyły w przedstawieniach, a tłumy patrzyły z okien, ulic i dachów.

Ale płaskiego humoru ludowego nie można było wykorzenić, zawsze byli tacy co dogadzali tym gu-

stom, to też powoli do misteryj wkrada się sprośność, dowcipy i żarty płaskie. Do żywiołu religijnego coraz częściej mieszają się dyabły, handlarze pachnidła i t. p. ¹⁾).

Skłonności raz obudzonych nie mogą zniszczyć zakazy księży, dąży ona ku coraz większemu wyuzdaniu. Brak prawdy i względu na czas i miejsce, bezwstyd trudny do wyobrażenia, zapanowały nad moralnością.

Wprowadzane były do przedstawień jednocześnie takie osoby jak Mahomet, Papież, albo Dziewica Marya w czepku francuskim. Wirgiliusz modlący się do Zbawiciela. Nie dziwiono się, że Mahomet był z początku kardynałem, a został heretykiem ze złości, iż go papieżem nie obrali ²⁾), że od czasu zabrania przez Turków drzewa Krzyża Ś-go dzieci chrześcijańskie mają po 22 zęby zamiast 32, jak dawniej, że mężczyzna ma o jedno żebro mniej od kobiety.

Z początku wpływ tych przedstawień na tłum był tak ceniony, że księża brali udział w przedstawieniach, a Papież nadał tysiąc dni odpustu tym, co uczęszczali na te widowiska.

Ani pojąć możemy dzisiaj, żeby nam przedstawiano Boga w rękawiczkach, żeby Herod zaklinał się na Mahometa, a żona Noego na Matkę Boską, że

¹⁾ L. Osiński.

²⁾ Draper „Rozwój umysłowy Europy.“

nie pójdzie do arki, aż ją Noe zmusza do tego porządnym kułakiem.

Odpowiednie temu musiały być ówczesne pojęcia grube i bezwstydne.

W komedyi „Upadek człowieka“ Adam i Ewa występowali zupełnie nago.

To też powoli spotykamy się z poważnemi zarzutami księży, którzy usuwają widowiska z miejsc świętych, oddając je w ręce handlarzy i pajaców jarmarcznych.

Reformacya odwróciła uwagę ludu od kościelnych misteryj, a wielkie jej zapasy wywalczyły bądź co bądź duchowy postęp czasu.

Po misteryjach nastąpiły sztuki moralne, przedstawiające charaktery, aż Szekspir się zjawił, sięgnął do ballad, wcielił w nie pojęcia ludzkie z nieporównaną prawdą życiową.

Za regencyi ks. Orleańskiego (po 1715 r.) arystokracja zrzuciła maskę modnej wówczas bigoterii i wystąpiła z całą bezczelną rozwiązłością obyczajów, zaprawiając orgie swoje uwłaczaniem Bogu i naigrawaniem się z religii. Życie i sztuka były dla ludzi igraszką, żaden z nich nie pomyślał, że hasa na wulkanie ¹⁾).

Stern i Swift, angielscy komedyopisarze z czasów restauracyi, wiele komedyj im współczesnych, sceny Henryka Mounier kończą się tem, że stają się

¹⁾ Carriere.

odpychającemi; uwielbienie lub pochwała dla autora miesza się ze wstrętem; nieprzyjemnem jest widzieć robactwo nawet wówczas, kiedy się je depcze, i domagamy się, aby nam pokazywano istoty wyższego polotu i wznioślejszego charakteru ¹⁾).

Draper w „Dziejach rozwoju umysłowego Europy“ wspomina, że ku końcowi XVII wieku literatura stała się niesłychanie bezwstydną, a że czytanie upowszechnionem nie było, więc za najszybszy sposób literackiej propagandy służył teatr. Dla tego pisanie komedyj zapewniało najlepsze honorarium.

W układzie komedyi dogadzano zepsutemu smakowi publiczności nieprzyzwoitemi wyrażeniami i dwuznacznikami.

Rozwój literatury angielskiej dostarcza ciekawych wyjaśnień tego niezbędnego przebiegu, jaki musi odbyć postępy umysłowy.

Jeszcze w XVI wieku były to jedyne sposoby oddziaływania duchowego na publiczność, przedstawiające odbicie stanu umysłowego ówczesnej ludności.

W historyi literatury i teatru ciągle widzimy ciche lub głośniejsze walki prądów. Ilekroć po reakcyi nastąpi jaki taki kompromis z moralnością, zwykle powoli zaczyna się obniżać moralność, staczając się ku granicy upadku i obrzydliwości, póki znowu reakcyja nie zmusi do zmiany kierunku.

¹⁾ Taine.

W „Przeglądzie XIX wieku“ z marca 1838 roku czytamy: „Teatr francuzki popchnięty został w kierunku skrzywionym, przeciw któremu publiczność poczęła protestować zawzięcie. Niechże panowie autorzy, dyrektorowie teatrów i aktorzy zapamiętają sobie, że szkoła wolna, szkoła dwuznaczników i wszystkich tych dowcipnych zbytków przestarzała się już. Nie rozumiem, jak można śmiać się otwarcie, publicznie z dowcipów i wypadków scenicznych, których wstydzonoby się w małym kółku przyjaciół i rodziny! Obyczajowość rodzinna znów wraca do panowania. Ojcowie i matki nie chcą widzieć i słyszeć w teatrze tego, czego ich dzieci nie powinny widzieć i słyszeć.“

I w naszych czasach coś podobnego się dzieje.

Nie wglądając w zbyt drobne szczegóły, wystawienie na naszej wielkiej scenie „Pięknej Heleny“ z jej grecką golizną przez pierwszorzędne siły, przy pomocy zdradliwie zręcznej muzyki, było pierwszym etapem prowadzącym do zepsucia gustu. Nigdy ku ideałom tak prędko się nie podnosimy, jak staczamy się po pochyłości ku katastrofie.

Zdaje się, że przez ten rozporek Pięknej Heleny, z początku nader skromny, sztuka zaczęła u nas ten bieg po pochyłości. Ciekawi i żądni zmysłowych wrażeń zaczęli coraz więcej ten rozporek uchylać, a że słabą nitką szwy tego rodzaju są fastrygowane, więc prędko się powiększał, tak, że piękna sztuka stanęła niebawem przed nami prawie naga.

Zaczęliśmy ze sztuką wyprawiać miłostki łobuzów, sprowadzając ją bezmyślnem postępowaniem na stanowisko ulicznej ladacznicy.

Doszliśmy szybko do zepsutego gustu prostego chłopa, któremu najlepiej smakuje potrawa, kiedy jest okraszona cuchnącem sadłem. Zanik dobrego gustu i przyzwoitości przybrał rozmiary powszechne.

Uczciwy człowiek, siedząc w teatrze, rumienił się wobec sąsiadki, młodej panienki, zmuszonej słuchać słów idących ze sceny, i bolał zarazem nad upadkiem moralności.

Co najsmutniejsze, że opinia słabo przeciwdziała temu kierunkowi. Publiczność bez odwagi własnego sądu łatwo poddawała się prądowi zagranicznemu, a zatem niby to miarodajnemu.

Czytałem raz sprawozdanie pewnego kronikarza, człowieka bardzo rozsądnego, który w tej zgniliźnie charakterów ludzkich dopatrywał się tendencji moralnej. I z ekskrementów ludzkich chemia potrafi wyciągnąć pierwiastek pożywny; nie zapominajmy jednak, że nie wszyscy jesteśmy chemikami, i nie nawołujmy, by publiczność zaopatrywała się w żywność u upustu bielańskiego zamiast za Żelazną Bramą.

Nie wzorujmy się na zagranicy. Tam, paryzki teatr „Libre“ upadł tak nisko, że, kiedy w 1895 r. dał w Antwerpii przedstawienie, burżuazya tamtej-

sza, więcej od naszej zepsuta, nie mogła znieść nie-słychanego wyuzdania i bezczelności, doprowadzo-nej do ostatecznych krańców zbydlęcenia, obrzuciła aktorów zgniłemi jankami i różnem śmieciem, do czego przyłożyła rękę nawet młodzież akademicka, zwykle tolerująca swobodne wybryki.

Słusznie Tieck powiedział, że sztuka musi bar-dzo nisko upaść, żeby poczuła potrzebę podźwignię-cia się z upadku; to też coraz częściej słyszymy głosy, wietrzące zapach trupa i żałośnie przepowiadające rychły jego zgon.

Nawet za granicą różne „białe teatry“ dla skro-mnych dziewcząt dają miarę reakcyi ku lepszemu.

U nas Wł. Bogusławski ¹⁾ pisze: „Przesilenie dotknęło scenę w sposób zatrważający. Wszędzie dostrzega się oznaki wyraźnego upadku sceny i ob-niżenia się poziomu artystycznego i moralnego. Wszędzie scena z wyżyn sztuki spada na niziny bezmyślnej rozrywki. Na jednego zdolnego odczuć piękność wiersza, subtelny humor lub wytworność środków, nadających dziełu sztuki harmonię i za-okrąglenie—znajdzie się stu, którym podobne wraże-nia są zupełnie niedostępne, którzy cenią tylko paro-dyę, ostre cięcia, dwuznaczny dowcip, lub frazes obliczony na efekt. Na jednego znawcę, oceniającego grę obmyślaną, przypada tysiąc dyletantów, którzy

¹⁾ „Sily i środki.“

przekładają świetny kostium, piękne plecy i ramiona...“

T. J. Choiński — „Rozkład w życiu“ — mówi: „Dramat uczy płęć słabą buntu przeciw obowiązkom ogniska domowego, komedia przyzwyczajają jej ucho do podstępного flirtu, farsa drażni jej zmysły dwuznacznikami i sytuacjami lubieżnemi, powieść, w końcu, i nowella burzą w sercu niewieściami ołtarz wstydlivosti, wystawiony przez religię i czystość obyczajów.“

I wielu innych uczciwych ludzi trąbi na odwrót, pozyskując coraz większą liczbę dezterów ku linii ideału.

Niepodobna przypuścić, żeby społeczeństwo francuzkie całkowicie było tak dalece zgangrenowane, jak nam je przedstawiają autorowie dramatyczni i powieściopisarze.

Prędzej przypuszczać należy, że owi autorzy studia swoje czerpali w gabinetach restauracyjnych, buduarach kokot i domach zepsucia, i tak im tam dobrze, że radziby społeczeństwo całe karmić smakołykami, które niejednemu z tych panów dały się we znaki i przedwcześnie pociągnęły do mogiły.

Lecz co nas skłania do naśladowania obcych wzorów? Dlaczego nie rozwijamy się życiowo na podstawie naszych serc i obyczajów, dlaczego poczytujemy sobie jakoby za obowiązek iść śladem cudzoziemców, choćby półgłówków.

Są tacy, co radują się, że sztuka, zstąpiwszy z parnasu, zdemokratyzowała się w myśl nowoczesnych haseł.

W czasach, kiedy arystokracja ducha wywalczyła sobie uznanie, musimy tego rodzaju demokratyzację sztuki nazywać upadkiem, zbrutaleniem, prostą drogą do jej śmierci.

Rodowód sztuki jest natury arystokratycznej w znaczeniu duchowym, bo sztuka ma za cel podnosić ku doskonałości i pięknu i moralności, jest odbiciem promyka boskiej natury w człowieku, wskazującym drogę możliwie najbliższą ku ideałowi.

Sztuka właśnie podnosi, arystokratyzuje tłumy.

Ludy barbarzyńskie słabe miały pojęcie o sztuce; nie urodziła się ona wśród wrzawy wojennej i brutalnych zapasów, ani na giełdzie, lecz w spokojnem zażywaniu zdobyczy cywilizacyjnej, dążącej do polepszenia szczęścia społecznego.

Diderot w „Pogadankach o dramacie“ powiada: „W cnocie i prawdzie widzę dwa posągi, które postawione zostały na powierzchni ziemi i stoją nieruchomo wśród zniszczenia i gruzów tego, co je otacza. Te wielkie postacie są czasem obłokami osłonięte, wtedy ludzie chodzą w ciemnościach; są to czasy ciemnoty, zbrodni, fanatyzmu i łupiestw. Ale nadchodzi chwila, gdy obłok się rozsuwa, a wtedy ludzie padają na kolana, uznają prawdę na nowo, a cnocie cześć oddają; wszystko bowiem przepada, lecz nigdy cnota i prawda.“

W tej chwili jesteśmy w stadyum pożądania tej cnoty i prawdy, ufni, że jeszcze będziemy świadkami tryumfalnego ich zwycięstwa!

ROZDZIAŁ IX.

S z t u k a.

Sztuka kwiat życia.—Materyalne potrzeby człowieka, potem sztuka.—Niezwykłość artystów.— Dusze podniosłe.—Wspólność piękna i moralności.—Sztuka pogańska i chrześcijańska.—Sztuka przenika do tłumów, rodzi braterstwo i miłość.—Wyzdanie sztuki.—Sankiulotyzm.—Cnota i moralność sztuką życia.—Grzechy przeciw moralności prowadzają zamieszanie fizyczne.—Sztuka etyką życia.

Prawie wszyscy mają mniej więcej dokładne pojęcie o sztuce, zapatrywanie tylko na nią podlega sporom, zależnie od osobistych upodobań sądzących.

Sztuka—to kwiat życia, wyrosły na najpiękniejszym gruncie ducha ludzkiego. Są jednak tacy, co nie wahają się nazywać sztukę szkodliwem głupstwem.

Niezawodnie, jeżeli głodnemu będziemy rozprawiali o sztuce, nie uwierzy w jej piękno, póki się nie nasyci, i słusznie nie sztukę, ale nas nazwie pół-

główkami, chwytając z wielką racyą pierwaj za kawałek chleba, niż za obraz Rafaela.

Rozumny człowiek tem się nie zgorszy i nigdy w ten sposób wykładu nie rozpocznie.

Pomijając te prymitywne zasady, nie podobna wyobrazić sobie świata dzisiejszego, w jego obecnym postępie, odartego chwilowo ze wszystkich śladów sztuki.

Życie na takim świecie stałoby się nieznośnem, martwem, surowem, bezbarwnem, jak bezbarwnemi są zadymione kominy fabryk z ich hałaśliwym turkotem.

Skonaćby się chciało z tęsknoty za jedynem szczęściem życia.

Bo i ten robotnik, ciężką przygnębiony pracą, dopomina się odpoczynku, przyjemności, rozrywki, dobra, a jeżeli można i... rozkoszy.

Wszystkie te pragnienia, prowadzące do dobra, słodczy, piękna, czyż nie prowadzą prostą drogą do zakosztowania rozkoszy sztuki.

Przedewszystkiem zadowolić należy fizyczne potrzeby człowieka, potem dopiero sztuka przychodzi jako duchowa konieczność natury ludzkiej—dążenia ku ideałowi.

O ideale można mówić tylko sercem, jak powiada Taine.

Zapewne, że sztuka ze swoim bożyszczem, ideałem, w sercu ludzkim się urodziła, matką jej—gorące uczucie.

„Sztukę poniża słabość uczucia“ — mówi wyżej wspomniany Taine.

Ale pamiętajmy, że człowiek to nie samo serce.

Przedewszystkiem, od ziemi poczynając, musi mieć podstawę—nogi, potem żołądek do podtrzymywania bytu, następnie po nad niemi zaczyna się serce, siedlisko uczucia i początek sztuki.

Z serca dopiero poczyną się druga połowa życia, lecz żeby z uczucia wyłoniła się sztuka, potrzeba głowy, która, widząc, słysząc i posiadając rozum, potrafi żar uczucia ująć w formę piękną, tworząc dla duszy—ciało, w widomem zjawisku sztuki.

Żyć każdy musi, czuć większość potrafi, ale uzewewnętrznić uczucie w formach pięknych, nie wielu umie. Jest to udziałem ludzi wybranych, obdarzonych wrodzoną zdolnością wypowiedzenia swej duszy, za co są cenieni i czczeni przez potomność.

Są tacy, co zazdroszczą laurów artystom, gotowi prędzej uczcić pomnikiem cnotę, niż piękno.

Pod pewnym względem zgadzałbym się z tem zdaniem, gdybym mógł oddzielić cnotę od sztuki, które powinny się uzupełniać.

Był sobie w Niemczech pewien Sachs, szewc z powołania, który prócz tego, że dobrze buty robił, podobno wcale niezłe wiersze pisywał.

W 1894 roku rodacy wzniesli mu pomnik.

Łatwo każdy odgadnie, że nie za buty pomnik mu postawiono.

Jakkolwiek praca praktyczna jest cenną i godną szacunku, lecz sztuka dlatego jest wyróżniana, że jest niezwykłą, że jej nabyć nie można nawet przy największej pracy, jeżeli nie jesteśmy obdarzeni tym darem nieba, co się nazywa talentem.

Są i artyści bez talentu, to też ich pomnikami są zwykłe mogiły, które wiatr wkrótce rozwieje i z ziemią zrówna.

Przeczuwam uśmiech przeciwnika, zarzucającego mi, że nie tylko artystom wznoszą pomniki: mają je wojskowi, mówcy, uczeni, dobrodzieje, nawet fabrykanci. Gotów jestem złożyć im wieniec od siebie, bo jedni z nich poświęcili się dla kraju, inni bronili dobra powszechnego, lub poświęcili pracę życia, a nawet życie samo dla swego społeczeństwa, które korzysta z tych prac ludzi poświęcenia, zachwyca się zdobyczami tajemnic natury i zbliża się coraz więcej ku dobru, ku Stwórcy; uczciwi przemysłowcy zaś, zabezpieczając los robotnikowi, dają mu dobrobyt, łagodzący dzikość obyczajów, i pobudzają pragnienie piękna duszy i formy.

Czy może być coś wspanialszego, jak wynalazek pisma, bez którego niemożliwą byłaby cywilizacja.

Druk, czyli przyśpieszone pismo, zmierza ku podniesieniu i upowszechnieniu cywilizacji i zjednoczeniu ludzkości, a przecież wynalazcy nie byli artystami. Kto jednak może przeczyć zasłudze tych nieocenionych ludzi i zazdrościć czci, jaką im świat zasłużenie oddaje.

Oni, powodowani gorącym uczuciem, dopomagali ludzkości do postępu i doskonalenia się, bo mieli duszę wielką, cnotę wielką, jednym słowem—byli pełni piękna.

Szlachetny Diderot liczył na działającą, zcicha lecz nieprzeparcie, potęgę oświaty. W „Siostrzeńcu Rameau“ pisze:

„Prawda, dobro, piękno mają swoje prawa. Przeczy się im, ale ostatecznie uwielbia się je; co nie nosi na sobie piętna tych trzech potęg, to może czas jakiś podobać się, lecz w końcu pobudzi do ziewania.“

Sztuka bez wyraźnie wytkniętego celu dopomaga do umoralnienia, chociaż Lessing utrzymuje, „że zadaniem sztuki nie jest nauczanie, ani umoralnianie, że powinna ona z całą swobodą piękno dla niego samego przedstawiać, kształć przez to serce i uszlachetniając sposób myślenia.“

Już w ostatnich słowach zawiera się dążenie do moralności.

Sztuka pogańska, grecka, uwielbiała ciało, doprowadzając rzeźbę do idealnej piękności. Cywilizacya i chrześcijaństwo skryło nagość pod odzienie; pomimo niezaprzeczanej piękności cielesnej człowieka, ideały kształtu ustąpiły miejsca ideałom ducha.

Kant utrzymuje, że piękno podoba się jako symbol dobroci, jako uzmysłowienie idei moralnych.

Rousseau twierdził: „Pozbawcie nas rozkośzy piękna, a życie utraci swój powab; trupami dusz

są ci, co po nad interes samolubny wznieść się nie potrafią.“

Duch o tyle wziął panowanie nad ciałem, że można twierdzić, iż zadaniem sztuki jest nie tylko cielesna piękność, ale gorąca namiętność, głębokie, świat cały obejmujące uczucie, tak, że pragnienie piękna odbija się w życiu i, wsiąkając w treść naszego postępowania, przeradza się w etykę życia.

Od sfer uprzywilejowanych sztuka przenika teraz do tłumu i arystokratyzuje w nim podniosłość uczuć.

Byron, który w „Don Juanie“ mówi: „Bo czyż ci się mylą, co wszystko w końcu zowią krotoczwilą?“, mówiąc o morderstwach, wyraża się: „że otarcie jednej łzy jest w oczach jego tytułem do szlachetniejszej sławy, niż całego morza krwi wylanie.“

Cywilizacya, postępując w swoim rozwoju, podniosła piękną stronę duszy ludzkiej. Nie zachwyca się tłumami mordami, jak dawni Rzymianie, lecz pragnie dziś łzy ocierać cierpiącym, łaknie powszechnego dobra, opartego na miłości chrześcijańskiej.

Chociaż posłannictwem sztuki (Boirac) jest tworzenie piękna, nie apostołowanie dobra, jednakże nie może ona być sprzeczną z moralnością, która się narzuca sztuce, ponieważ niemoralność obraża sumienie, zapala namiętności i zmienia estetyczną rozkosz.

Piękno nie jest to dobro, ale jest sąsiadem i sprzymierzeńcem dobra.

Najznakomitsze umysły przemawiają za czystością sztuki, bez wszelkiego obnażenia.

Ośmdziesięcioletni Goethe pisze do Zellera o wyuzdanej literaturze:

„Jestto literatura rozpaczy. Chcąc działać doraźnie, natychmiastowo—muszą oni narzucać czytelnikowi rzeczy wręcz przeciwstawiające się temu wszystkiemu, coby mu należało dać od siebie dla pewnego dobra, i czytelnik ten nie może się już z ich szponów wydostać. Brzydotę, okrucieństwo, nikczemność z przykładką zepsucia, doprowadzić do stopnia niemożliwości — oto ich szatański interes.“ Tym panom chodziło o interes pieniężny.

O Eugeniuszu Sue mówi Carriere: „Atoli szczęście widzi tylko w zmysłowym użyciu, tak, iż ostatecznie świetny jego talent ginie, niby błędny ognek na bagnisku, w surowym materyalizmie.

Börne w swych listach pisze:

„W literaturze francuzkiej panuje sankiulotyzm. Nie nauczono się jeszcze łączyć wolności z порядkiem; wszelkie prawidło jest dla nich tyranią. Nie znoszą na niczem żadnego przyodzienia, choćby je sama natura przykroila. Stara sztuka francuzka chodziła w rogówce: było to śmiesznem, niezdrowem i przeciwnem naturze—ale pomiędzy rogówką a skórą mieści się jeszcze niejedno ubranie. Nie trzeba sztuki obnażać do koszuli. Oni chcą mieć ją nagą: niech i tak będzie, można się do tego przyzwyczaić. Lecz obdartą ze skóry?... Tymczasem

nowi dramaturgowie francuzcy obdzierają ze skóry wszystko: miłość, nienawiść, zbrodnie, nieszczęście, boleść i rozkosz.“

Sztuka musi być ładną, musi nosić w sobie zaród porządku, piękna.

Goethe twierdził, razem z Klopstockiem, „że wie-
szcza tworzy pełne, przepelnione uczuciem serce;
lecz po nad wzburzoną falą uczuć unosił się duch
poety, układał je w porządku melodyjnym, a ponie-
waż radość wyzwolonej duszy odbija się w obra-
zach jej wrażeń, więc te obrazy nabierają blasku,
nabierają porywającego serce wdzięku. Shaftesbury
(1671—1713) pojmuje cnotę i moralność jako szko-
łę piękną życia. Diderot, Mendelssohn, Herder z tej
samej wychodzili zasady.

Tę samą myśl Szyller przeprowadził filozoficznie,
a Goethe w „Wilhelmie Majstrze“ rozwijał.

Moralność postawić można na równi z umiarko-
waniem, której natura sama przestrzega; to też
wszelkie grzechy przeciwko moralności muszą się
odbić zamieszaniami w świecie fizycznym.

Carriere pisze: „Drugie cesarstwo przygotowa-
ło grunt pod muzykę Offenbacha, która wyrosła
z wodewilu francuzkiego, trywializowała bogów
i bohaterów Grecyi. Muzyka ta każe tańczyć kan-
kana i chichocze głosem rozpusty. Jest w tem jak
gdyby lekkie pryskanie na wsze strony iskier, roz-
niecających żądze, ale jest zarazem i fosforyczne pale-
nie się zgnilizny. Zarówno organizm życia i sztuki

rozkłada się. Dobrze się stało, że i tym razem przyszła burza i oczyściła powietrze.“

Nie wyobrażam sobie sztuki w ogłupiających usługach Bachusa i Venery, jak się to praktykuje w zepsutych sferach życia lekkomyślnego; to też na każdym kroku spotykamy czcicieli tych bożków, zmarnowanym wyglądem dokumentujących swoją przeszłość.

Sztuka to wszystko, co człowiek zdobył sobie najlepszego, to wypływ jego szlachetnych uniesień i podniosłych uczuć ujawnionych w zjawisku pięknem — to treść najlepszej strony duszy ludzkiej.

Sztukę nietylko podziwiać i kochać trzeba, ale karmić się nią powinniśmy, żeby ona nietylko w muzeach siedlisko swoje miała, nietylko w mieszkaniach i strojach, ale i w duszy naszej świątynie sobie postawiła.

ROZDZIAŁ X.

Sztuka dramatyczna.

Starożytność sztuki dramatycznej. — Słabe początki u nas i w starożytności. — Sztuka dramatyczna jest najmłodsza ze sztuk. — Współudział wszystkich sztuk. — Jasność i wyrazistość. — Szekspir. — Teatr dla różnorodnych inteligencyj. — Algebra teatralna.

Po przydługich być może gadaniach dochodzimy nareszcie do sztuki, na niwie której odkrywa się pole działalności aktorskiej.

Dieu est le poëte, les hommes ne sont que les Acteurs ¹⁾—powiedział Balzac.

Z pewnego rodzaju dumą mógłby się aktor ze swoją sztuką powoływać na starożytność swego rodu; podług mnie niesłusznie, bo jakkolwiek zaczątki sztuki sięgają bardzo odległych czasów, nie możemy tych niedołęжных usiłowań nazywać sztuką.

Starożytne śpiewy i tany na cześć Bachusa i średniowieczne misterya są niemowlęcemi krokami teatru; miały zapewne myśl, ale wyrażoną w formie niedołęжной.

O naszym dawnym teatrze Dmochowski pisze:

„U nas przez długie lata teatr był ubogi,
Miejsce jego trzymały szkolne dyalogi,
Gdzie w niezgrabnym układzie, dla prostej zabawy,
Kiedy pozasiadała liczna szlachta ławy;
Żaki różne czyniły widowiska w niebie,
Udawały co w piekle, co się dzieje w niebie.“

Choćbyśmy poczynali historję teatru od owej bachusowej epoki, to i tak można być pewnym, że cały szereg sztuk pięknych poprzedził sztukę dramatyczną.

Przedewszystkiem powstawały sztuki naśladowe naturę, działając wrażliwemi zmysłami; dopiero na pewnym stopniu rozwoju ludzkości człowiek zaczął wrażenia układać w pewien system, nabierał miary, sądu pewniejszego; nareszcie zwrócił uwagę

¹⁾ Bóg jest autorem. ludzie są aktorami.

na samego siebie, nauczył się samokrytyki, pozwalającej na kombinacje myśli ludzkiej i charakterów.

Można stanowczo twierdzić, że sztuka dramatyczna jest najmłodsza ze sztuk.

Ona w obecnej chwili zaprosiła na ucztę do gmachu teatralnego wszystkie sztuki i przy ich pomocy przemówiła żywym słowem, wywierając potężne wrażenie.

Być może, iż ten wielki urok sztuki dramatycznej w produkcyi scenicznej dlatego tak silnie oddziaływa na widza, że wtedy wszystkie sztuki podają sobie rękę, by stworzyć porywająco piękną całość.

Kiedy w poezyi przeważa uczucie i wyobraźnia, w sztukach plastycznych: malarstwie, rzeźbie i architekturze doświadcza słodczy zmysł wzroku, w muzyce — słuchu, w sztuce scenicznej wszystkie wrażenia działają jednocześnie, rywalizują ze sobą, kraszając zjawisko ruchem prawdziwego życia.

Dramat rozwija się na podstawie ludzkich namiętności w sprzecznej walce ze sobą.

Świat dramatyczny jest osobnym światem; musi być prawdziwym, a nadewszystko zrozumiałym, bo widzowi nikt nie tłumaczy i nie wyjaśnia myśli sztuki—on sam po wysłuchaniu sztuki formuje sobie sąd własny. Wszelkie niejasności nie powinny być cierpiane.

Zaletą sztuki jest przejrzystość, tak żeby widz nie potrzebował natężyć uwagi do samego końca sztuki, nie powinien się zmuszać do uwagi, żeby

uchwycić myśl przewodnią, nie powinien uczuwać znużenia lub, co gorzej, zniechęcenia.

Logiczny związek powinien bić w oczy.

Szekspir mówi: „Trzeba trzymać zwierciadło naturze, wskazywać cnocie jej prawdziwe rysy, występкови jego szczery wizerunek, stuleciu i czasowi kształt i wyraz jego istoty.“

Wielkie wzory stanowią dla następców pewnego rodzaju prawo, chociaż same formułki nie stwarzają artysty, ani autora.

Słyszałem często zdanie, że teatr nie jest dla dzieci, lecz dla ludzi dojrzałych, inteligentnych, choć inni żądają od teatru pustej rozrywki. Teatr nie jest ani katedrą, ani arlekinem.

Zmarły niedawno niepospolity krytyk i estetyk August Vacquerie pisze:

„Teatr pozostaje w wyjątkowych warunkach, z chwilą bowiem, gdy dzieło sztuki potrzebuje około tysiąca osób, odnawiających się kilkadziesiąt razy, dramaturg nie może liczyć wyłącznie na publiczność wykształconą literacko.

„Wszak nie będziesz czytał swoich wierszy—mówią przeciwnicy teatru—twojemu szewcowi, albo twojemu krawcowi; ale niechże ten krawiec i ten szewc zasiądzie pewnego wieczora na galeryi teatralnej razem z tysiącem jemu podobnych, wtenczas będziesz mu recytował swoje wiersze i żądał od niego uznania i sądu.“

Oddzielne inteligencye zlewają się w sali teatralnej w bardzo inteligentnego ducha, który się duchem widowni teatralnej zowie. Jedna dusza zrozumie tę intencję autora, inna znów inną, a w rezultacie to, co nazywamy duchem widowni, odczuje wszystkie intencye.

Błędnem jest mniemanie, że tłum nie rozumie rzeczy idealnych; trzeba tylko umieć dać tłumowi to, co mu się należy, nie zapominając jednocześnie o tem, co się należy sztuce.

Molier rozśmieszał jednocześnie swoją służącą i samego Boileau. Teatr jest jedynem miejscem, gdzie znajdziecie punkt styczny pomiędzy tłumem i inteligencją — powiedział Wiktor Hugo. Nie jest to więc forma drugorzędna, jak chcą niektórzy.

Wziąć tłum u spodu drabiny i prowadzić go na szczyble najwyższe, mnożyć i dzielić chleb myśli, co za zaszczytne zadanie! Sztuka dramatyczna jest udziałem natur męzkich, które się nie boją pojedynków z życiem.

Wysubtelniona analiza i filozofia metafizyczna, które mają tak wielkie znaczenie dla rozwoju duchowego ludzkości, nie zaaklimatyzują się na deskach scenicznych.

Teatr przede wszystkim jest pewnym rodzajem algebry; daje formuły myślom i te formuły ogłasza. Nie opowiada nic, pokazuje wszystko.

Zarzucać teatrowi, że bywa niekiedy brutalnym. Bywa nim niekiedy, ale to tylko dlatego, że nie ma

czasu na czczą gadaninę, na obwijanie słów w ba-
wełnę.

Ze wszystkich wiadomych, danych przez autora, widz sam stara się odnaleźć niewiadomą i to właśnie stanowi główną przyjemność widza, że znajduje sposobność do zajęcia się sztuką.

Suma tego zadawalającego współdziałania wi-
dza ze sceną stanowi o wartości sztuki i jej powo-
dzeniu.

ROZDZIAŁ XI.

A k t o r .

Sztuka sceniczna. — Przymioty, jakie powinien po-
siadać artysta. — Trudność sztuki scenicznej. —
Określenie przez estetyków: F. H. Lewestama i K.
Lemckiego, warunków, wymaganych od aktora. —
Szeroki zakres pracy aktora. — Zamiłowanie swe-
go zawodu.

Głównem zadaniem mojem jest zajęcie się akto-
rem. Niepodobna mi jednak było pominąć wszyst-
kich tych danych, jakie okrażają pole działalności
aktorskiej.

W poprzedzających rozdziałach niejednokrotnie
o nim wspomniałem w rysach ogólnych, teraz zaj-
mę się nim szczegółowo.

Aktor, jak wiadomo, gra w sztuce rolę, jest głów-
ną osią, na której toczy się sztuka dramatyczna, wy-
konawcza.

Od najdawniejszych czasów do dnia dzisiejszego nie zdobył on sobie ustalonego stanowiska w rodzinie sztuk pięknych.

Aktor nie jest malarzem, rzeźbiarzem, architektem, muzykiem, ani poetą. Jest on potrosze wszystkim, bo w sztuce wykonawczej wszystkie sztuki stają do wspólnej pracy, składając swe pełnomocnictwo w ręce aktora. On w ich imieniu przemawia i broni ich godności. W chwili produkcji scenicznej nie jest, co prawda, ani autorem, ani kompozytorem, jestem jednak pewnym, że jest czemś więcej, niż wirtuozem.

Sztuka aktorska zasługuje, mojem zdaniem, aby jej przyznano w dziedzinie sztuk pięknych miano sztuki scenicznej.

Dla lepszego porozumienia się, mówiąc o aktorze, miejmy na uwadze aktorów doskonałych, każda sztuka bowiem posiada kaleków. Co stwarza aktora doskonałego, będziemy usiłowali wyjaśnić w ciągu następującej pogawędki.

Żeby nie posądzono mnie o zbyt wysokie przecenianie swego zawodu, lub stawianie aktora na świeczniku, powołam się na zdania nie-aktorskie.

Zdaje się, poważny rozbiór pracy aktorskiej lepiej się przyczyni do zrozumienia sztuki scenicznej, traktowanej częstokroć po dyletancku.

Znany u nas krytyk literacki i sceniczny, F. H. Lewestam, mówi:

„Sztuka dramatyczna wykonawcza, jedna z najtrudniejszych i najniewdzięczniejszych, albowiem

wrażenie z niej niknie niemal jednocześnie z chwilą, w której artysta utwór swój ukazuje światu, jest przedmiotem głębokich studyów poświęcającego się artysty.

„Obok wybornego zrozumienia i poetycznego poczucia dramatu, mającego być odegranym na scenie, sztuka ta wymaga zgłębiania namietności i serca ludzkiego, wypracowanej fizyonomiki i mimiki, usilnej pracy nad wyrobieniem głosu, w celu naginania go do wszystkich możliwych sytuacji, szlachetnej swobody w ruchach, nadewszystko zaś wykształcenia umysłowego, jakiego w tym stopniu żaden inny podobno nie potrzebuje artysta.“

Estetyk Karol Lemcke tak określa stanowisko artysty, aktora:

„Każdy artysta jest poetą w ogólnem znaczeniu. Zawód jego poczyną się tam, gdzie i praca fantazyi. Trzy przymioty stanowią artystę: zmysł piękna, siła wyobraźni i uzdolnienie techniczne. Sam zmysł piękna wydaje tylko bystrego krytyka, sama fantazyja—tylko marzyciela, sama biegłość—tylko zręcznego technika. Posiadając te trzy przymioty, można wszystkiego dokonać w dziedzinie estetycznej.

„Silnie rozwinięta zmysłowość jest niezbędną dla każdego artysty. Przez nią to wchłania on świat w swą wyobraźnię, która więzi zjawiska i przenika je życiem. Umysł wrażliwy, duch ognisty, miłość namietna — oto piastuny wyższego artysty. Jeżeli zapał jest ojcem, to rozum powinien być matką jego

ducha. Tworzyć, to znaczy rodzić, nie sklejać; życie musi tryskać z utworu; zrodzony z ducha, działać musi na ducha.

„Aktor musi zrozumieć i zewnętrznymi środkami zadosyć uczynić wymaganiom roli; powinien, równie, jak poeta, ogarnąć życie w jego wszystkich objawach brzydkich, płaskich i straszliwych. Ale zarówno, jak tamten, nie powinien zapominać, że kresem dążenia jest piękno. Nie powinien zatracać sztuki w realizmie. Musi on rozumieć poetę, musi posiadać zdolność wyswabadzania się z własnej istoty i wcielania siebie w dany charakter. Ruch, wyraz twarzy, mowa, wszystko musi służyć na jego zawołanie i naginać się do rozporządzeń jego woli. Ale to nie wszystko. Dobry aktor powinien uzupełnić to, czego nie mógł opowiedzieć poeta. Musi on posiadać wytworny talent epicki, żeby słowa objaśnił ruchem, działaniem, grą twarzy.

„Najczęściej objawia się u aktorów taka zdolność w zadaniach małych. Wielkie wymagają wgłębienia się w wielkość i zanurzenia w głębie, aż do pojęcia idei.

„Kto przedstawia potężny charakter, ten musi rozszerzyć tak potężnie własnego ducha, aby rola nie obwisała jak szeroki kaftan dokoła wątku ciała.

„Aktor i rola powinny stanowić duchową jedność. Geniusz powinien rękę podawać geniuszowi. Nie wielu mamy dobrych aktorów, ale winą ich braku

są sami poeci. Aktor przychodzi zawsze w ślad za genialnym poetą.“

Ludwik Osiński w wierszu, ofiarowanym początkującej aktorce, pisze:

„W trudne i niebezpieczne puszczasz się zawody,
Tysiączne na tej drodze zastaniesz przeszkody;
O, iluż się do tego ubiegało celu!
Tysiąc było walczących, zwycięzców niewielu...”

Z powyższych określeń można powziąć pewne pojęcie o szerokim zakresie aktorskiej pracy, jeżeli będziemy mieć na uwadze ludzi, poważnie zawód swój pojmujących i lubiących pracę.

Jakże trudno dać ciekawym odpowiedź na zapytanie: co potrzeba posiadać, aby zostać dobrym aktorem? Recepty na to nie posiadamy, a choćbyśmy ją skreślili, za skutek nigdy ręczyć nie można. Nie mam też zamiaru robienia aktorów, chodzi mi raczej o zapoznanie czytelnika ze sztuką sceniczną i należyte jej ocenienie.

Lepiej, że niepowołani zniechęcą się w połowie drogi, lub też, posiadając odpowiednie dane, rozgorzeją do sztuki prawdziwym zapalem, poświęcą jej poważną pracę, oddając się jej z całym zamiłowaniem i miłością. Tylko miłość zdolna jest do poświęceń i szacunku ukochanej istoty, tacy tylko podnoszą sztukę, czyniąc zaszczyt swemu zawodowi.

Tak jak najuczciwszą kobietę zepsuć możemy nieustannymi dozami niezręcznych żartów i konceptów nieprzyzwoitych, tak i sztukę, tyle podobną do

kobiety, że póki ją kochamy, wydaje się nam bóstwem, lecz skoro ją lekceważymy, nie szanujemy i sympatya dla niej gaśnie, czynimy z niej nałożnicę, za którą sami rumienić się musimy.

Jeżeli sztukę traktować będziemy lekceważąco, nie poznamy się na jej wartości, bo według słów Pascala, odnoszących się do praw moralnych:

„Trzeba ją kochać, aby ją poznać.“

ROZDZIAŁ XII.

Warunki zewnętrzne.

Sztuka sceniczna jest najplastyczniejszą. — Warunki fizyczne. — Ładna figura, twarz, oczy, zęby. — Mowa. — Potęga słowa. — Niedostateczność samych zewnętrznych warunków. — Ozdabiać je trzeba talentem, który i wady pokrywa.

Jak wiemy, sztuce dramatycznej wykonawczej wszystkie sztuki spieszą z pomocą.

Sztuka sceniczna odtwarza świat w żywym, ruchomym obrazie, zatem jest najplastyczniejszą i do wywołania efektu wymaga wielkiej wyrazistości.

Aktor, mający wywołać swoją osobą odpowiednie wrażenie, musi posiadać warunki, z pomocą których, jak z wybornego instrumentu dobywa tony odpowiednie do nastroju kompozycji.

Instrumentem tym są w pierwszym rzędzie warunki fizyczne, zewnętrzne.

Postać fizyczna aktora (lub aktorki, bo co się tyczy aktora i ją obowiązuje) powinna być piękną, sympatyczną, zwłaszcza do ról kochanków i bohaterów.

Ładna twarz, powiadają, to połowa talentu. Jeżeli wyrażenie to jest przesadzonem, nikt nie zaprzeczy, że postawa piękna wielce sprzyja osiągnięciu celu.

Pożądanym jest wzrost dobry, niezbyt wysoki i nie niski, tusza umiarkowana, muskulatura zdrowego mężczyzny, jednym słowem, wszystko to, co zbliża do ideału klasycznego Apolla.

Charakteryzacja, aczkolwiek należy do oznak zewnętrznych, jednakże ściśle jest połączoną z wewnętrznym nastrojem, a następnie wkracza w granice umiejętności nabytych; ograniczymy się w tem miejscu do warunków otrzymanych od natury.

Kiedy nas sympatycznie usposobiła ogólna figura człowieka, spoglądamy mu mimowolnie w twarz, jak gdybyśmy chcieli zajrzeć w głąb jego duszy. Twarz to jeden z najwybitniejszych organów, jakim się aktor posiłkuje.

Sztuka dramatyczna przedstawia ruch, działanie (*δρᾶμα*), opiera się na walce uczuć i namiętności, a wszystkie one znajdują swoje odbicie na twarzach osób działających.

Twarz ludzka to zwierciadło duszy, na twarzy można wyczytać tajemnice wewnętrzne: radość i smutek, rozkosz i przygnębienie.

W rysach twarzy żłobią się ślady długich przeżyć, pozostawiając na niej charakterystyczne piętna.

Żeby twarz aktora mogła oddać te stałe rysy i chwilowe błyski wszystkich burz i namiętności, musi być wyrazistą, ruchliwą, dostatecznie dużą; małe i drobne rysy nikną na dużej przestrzeni sceny.

L. Osiński w wierszu do aktorki pisze:

„Twarz aktora wydaje smutek lub nadzieję,
Zapala się w rozpacz, w bojaźni blednie;
Już przyjemnie pociesza, już trwoży okropnie,
Wyraża wzrastających namiętności stopnie.
Szczęśliwy, kogo nieba tą sztuką obdarzą,
Wie, jak rządzić oczyma i głosem i twarzą,
Wszystko zręcznie i w miejscu swoim przysposobić,
I, nie psując natury, umie ją ozdobić...”

Brylantem zdobiącym klejnot oblicza są oczy, duże, ogniste, jak to dobrze określa wyrażenie— „mówiące.” Oczy mówiące są nieocenionym skarbem aktora.

Nos zamały więcej szpeci twarz, niż cokolwiek przydługie, zęby dodają wdzięku i pomagają do czystej i wyraźnej mowy.

Mowę może należałoby postawić na pierwszym miejscu, ona jest cechą człowieczeństwa, różniącą nas od zwierząt. Lecz ta różnica właśnie stawia ją

na granicy warunków zewnętrznych i wewnętrznych. Chociaż mowa jest uchwytną dla zmysłów, jednakże za jej pomocą wyrażamy z cudowną plastycznością najsubtelniejsze odcienia duszy ludzkiej.

Potęgą słowa najwięcej porywamy słuchacza teatralnego; żadna muzyka, żaden obraz sztuki, czy natury, nie może się porównać z potęgą słowa.

Pomijając pracę nad wymową, trzeba mieć materiały gotowy, dany od natury, za pomocą którego potęgujemy siłę słowa.

Pożądany jest organ głosu silny, dźwięczny, czysty, zdolny się nagiąć do grzmiących wybuchów niepowściągniętej namiętności i do słodkich szeptów miłości.

L. Osiński pisze:

„Nabywaj długą pracą tej silnej wymowy,
Co rzeczom z siebie pięknym wdzięk nadaje nowy.
Umiej myślom pisarza głosem odpowiadać,
Każdemu wyrazowi moc właściwą nadać.
Jakże się mam nad sztuką unosić z zapalem,
Jeśli mało zrozumiał, reszty nie słyszałem?”

Aktor, obdarzony powyższemi warunkami zewnętrznymi, przy pomocy talentu, może wszechwładnie panować nad publicznością, porywać ją, unosić w krainę ideału, a sam zyskać rozkosz, wypływającą z tej siły, i stać się ulubieńcem, doraźnie cenionym po nad wszystkich innych artystów.

Jakkolwiek wielce cennymi są powyżej wyłuszczone dary natury, nie są one jednak dostatecznymi, aby same stanowiły o wartości aktora doskonałego.

To dopiero piękne ciało, a na scenie niedosyć jest być posągiem, choćby cudownym; trzeba koniecznie, aby ten posąg ożył, przemówił, ożywił się gorącej krwi wybuchem i pociągnął ciepłem uczucia.

Nawet przy pewnych niedostatkach zewnętrznych można być dobrym artystą, ale żeby te niedostatki pokryć, trzeba niezwykłego talentu i mozolnej pracy.

Dosyć wskazać na znakomitego Królikowskiego, który, przy niewielkim głosie i niewystarczającej postawie, siłą swego talentu i zachwycająco wygimnastykowanej wymowy wywoływał imponujące wrażenie.

Talent Tatarkiewicza kazał zapominać o wadliwości skośnego oka.

Kean był niezgrabnym; niezmiernie mały, z wielką głową, z szerokimi plecami, z okiem ponurem i pełnem ognia, krępy, przysadzisty, przez swój talent jedynie zmuszał do zapomnienia tylu wad. Na wyspie Guernesey wygwizdano go. W Exeter, kiedy anonsował, że nazajutrz będzie grał rolę Aleksandra Wielkiego, głos z sali odezwał się:

„Bardzo małutki będzie ten Aleksander Wielki.“

„Tak jest — odpowiedział z dumą — ale wielką duszę posiada.“

Talent jego taki wpływ wywierał, że dyrektorzy pod czarem zachwyty darli kontrakty, dobrowolnie podwyższając mu pensję.

Ten wyśmiewany aktor, wystąpiwszy w Shyloku w teatrze „Drury-Lane“, przeraża słuchaczów, zaciera pamięć wielkiego Kembla i zdobywa cześć nieznaną dla wielkiego geniuszu, Szekspira.

ROZDZIAŁ XIII.

Przymioty duszy naturalne.

Uczucie. — Gorączka jest twórczą. — Gra liryczna specjalnością młodych. — Kto nie ma uczucia i zapału, nie ma kwalifikacyi na aktora. — Aktor naczyniem wszelkich uczuć. — Uczucie i moralność. — Twórcza siła fantazyi i wyobraźni. — Nadezłość artystów. — Indywidualność. — Natchnienie. — Artysta musi mieć polot ducha.

Sztukę poniża słabość uczucia — powiedział Taine. Istotnie, nie można sobie wyobrazić artysty bez pewnej wrażliwości, pozwalającej czule odnosić się do wszelkich zewnętrznych objawów świata i czytania ukrytych uczuć człowieka. Zdolność ta powinna być w wysokim stopniu rozwiniętą u aktora,

którego zadaniem jest ujawnianie tej gry uczuć i walk namiętności.

Kto nie posiada tego drogocennego daru, nie powinien się kusić o laury sceniczne.

Zamiłowanie sceny wyraża się zawsze pewną dozą młodzieńczego zapału, gorączki, będącej probierzem decydującym o zdolności scenicznej.

Może kto zarzucić, że gorączka jest niszczącą—ja dodam: ale i twórczą.

W medycynie gorączkę uznano za pomocną do zwalczania choroby.

W zawodzie artystycznym jest upragnioną, jest twórczą. Nic za darmo! Kto pragnie co zbudować, musi niejedno zburzyć lub przerobić

Twórczość gasi na chwilę pragnienie artysty i pobudza go do coraz nowych zdobyczy.

Słusznie Goethe porównywa artystę do świecy, która, udzielając światła, sama się wypala.

Początkującemu aktorowi, wykazującemu dużo zapału, przebaczymy z łatwością niedostatki rutyny, która jest rezultatem dalszej pracy; dlatego to gra liryczna, uczuciowa, jest przywilejem aktorów młodych, nie posiadających doświadczenia, a opierających grę swoją wyłącznie na szczerem uczuciu.

Sławny aktor Previl, który na prośby przyjaciół udzielał lekcyj sztuki dramatycznej pewnej piękności, obdarzonej przytem ładną wymową, kiedy mimo

ciężkich usiłowań nie mógł poruszyć jej zimnej duszy, uniósłszy się gniewem, zawołał:

„Nie myśl pani o graniu tragedyi, niczego nie dokażesz, ja ci to mówię. Zostań modniarką, szwaczką, zgoda wszystkim, czem chcesz. Bądź zdrowa! Żegnam cię!...“

Aktor bez zapału jest tylko zręcznym komedyan-tem, goniącym za zdobyciem feu, tej plagi, powstrzymującej wszelkie szlachetniejsze popędy, dążące do rozwoju sztuki i sceny.

Tenże Previl, Talma i wielu innych znakomitych aktorów utrzymuje, że uczucie wykazuje uzdolnienie do zawodu aktorskiego.

Talma mówi: „Można być artystą rozsądnym, światłym, pełnym zalet, cenionym przez publiczność, a jednakowoż nie mieć tego zapału teatralnego, który upaja, unosi i podbija widza.“

Zapał i uczucie do tego stopnia są żywotnemi i twórczemi, że podług zdania Herdera: nie powściągliwi, lecz opętani, demoniczni, nawpół szaleni tworzą historję, wielkie w świecie zmiany wprowadzają. Czy można co stworzyć bez namiętności? Światło może powstać z przemożonej ciemności, prawda—tylko z pokonanego przesądu; rodzaj ludzki, ogołocony z namiętności, zalegałby dziś jeszcze w jaskinie Troglodytów. Szczerść, z jaką ulegamy namiętności, głębokość, z jaką ją w sobie przetrawiamy, i rozmiary, do jakich ją rozkrzewiamy, ura-

biają nas na płytsze lub głębsze naczynia — bo naczyniami tylko jesteśmy.“

Aktor zwłaszcza, z powołania swego, jest naczyniem, przerabiającem wszelki gatunek uczuć i namietności na potrzeby swego rzemiosła.

Jakkolwiek aktorowi nie powinno być obcem żadne poruszenie duszy, czy to dodatnie, czy ujemne, żeby je mógł wyraźnie uwydatnić, najwięcej mu jest potrzebnem uczucie, ponieważ ono ma łączność z moralnością, ono pobudza do szlachetnych porywów, dąży do szczęścia powszechnego; współczując z niedolą, wyrabia ducha sprawiedliwości, wprowadza do życia sztukę ładu i porządku. Uczucie jest darem pomagającym do odróżnienia złego od dobrego, rodzi poczucie ideału, tego słońca sztuki.

Herder pisał:

„Ludzie o delikatnem uczuciu mają cel swój najwyższy, do którego zmierzają—mają idee, którym się oddają z niewypowiedzianym zapałem, mają ideał, nad urzeczywistnieniem którego pracują z nieprzepartą siłą; jeśli ich tej idei pozbawić, jeśli piękny ten obraz zdruzgotać w ich oczach, to serdeczny liść rośliny pójdzie na marne, a to, co pozostanie, z bezsilnych już tylko, podłych liści składać się będzie.“

Z tego względu, że uczucie w połączeniu z moralnością czynią człowieka podatnym do podnio-

słych czynów, jest ono cennym przymiotem dla aktora, bo chociaż sztuka dramatyczna przedstawia walkę namiętności, przecież jej celem nie jest protegowanie zwycięstwa namiętności, lecz sprawiedliwego umiarkowania, łagodzenia szorstkich stron życia.

Czułe uczucie oburza się na wszelką zbrodnię, gwałt i obrzydliwość i pozwala aktorowi odczuwać wady ludzkie i w przedstawieniu scenicznem lepiej uwydatnić ich szkodliwość.

Podług zdania starego i znakomitego aktora francuzkiego Barona: szlachetne uczucia powinny być zawsze udziałem aktora.

Uczucia artysty, trawione wewnętrznym ogniem i poczuciem piękna, czują potrzebę wypowiedzenia się na zewnątrz w dziele sztuki, a nie znajdując zawsze formy w rzeczywistości, stwarza ją z całą swobodą w swojej fantazyi i wyobraźni.

Ta gra wyobraźni jest największą rozkoszą artysty i razem z fantazyą jest koniecznym warunkiem twórczości, dopełniając, przerabiając i idealizując naturę.

Szyller odmawia nazwy poety temu, co nie umie natury idealizować, a przecie każdy artysta jest poetą i musi posiadać ten nerw pobudzający. Wyobraźnia odrywa umysł od życia rzeczywistego, przenosząc się w świat fantazyjny; stanowi ona urok sztuki i zarazem jej niebezpieczeństwo.

Inteligencya rozbiera i krytykuje, jest nabytkiem doświadczenia, o czem później pomówimy, wyobraźnia zaś poprzedza inteligencyę.

Przypatrując się pilnie artystom, spostrzegamy, że wszystkie uczucia i namiętności silniej się u nich uwydatniają, że są ich osobliwością, ich siłą, a częstokroć prawie chorobą. Ta nadczułość artystów czyni ich zdolnymi do wyraźniejszego odczuwania wszelkich niedostatków i piękności natury i życia; kiedy nawet grzeszy przesadą, zmusza mniej wrażliwego do zwrócenia uwagi na przedmiot poruszony przez artystę.

Zwykle dzikie, gwałtowne natury nie znoszą pęt prawidłowego świata, wybuchają na zewnątrz uczuciem, zapalem, ambicyą sławy, porywają natchnieniem, a takie właśnie — mówi Taine — słowa bezwiedne nadają sztuce wartość wieczną; po przez wieki słyhać je tak wyraźnie, jak w pierwszym dniu. Być sobą, z siebie samego i przez siebie tylko, bez zastrzeżeń i aż do ostatka — czyż to nie jedyne prawo w sztuce i w życiu? Wszakże przez to prawo i przez ten popęd człowiek nowoczesny się urabia i przerobił średnie wieki.“

Natura, w planach swoich straszliwie powolna, dziś stawia fundamenty pod gmach niedojrzanej wysokości, człowiek zaś jest tak indywidualnym, tak mało ma czasu i cierpliwości, że buntuje się przeciw srogim prawom natury. Sam tworzy sobie nowy świat w fantazyi pragnień, unosi się i porywa, za-

glądając w przyszłość, tworzy sam świat, może mniej wspaniały, ale swój własny, zda mu się, że lepszy — naśladuje Stwórcę, i to go dumnym czyni.

Zapewne, to ludzkie „ja“ stanowi jego szczęście i nieszczęście, ale jest przyczyną wszelkiej ewolucyi w życiu i w sztuce.

Ktoś powiedział: „Utnijcie orłom skrzydła, odbierzcie ludziom fantazyę, a los ich będzie strasznym! W prochu będą się czołgać!“

Artysta musi „orłem być, lot sokoli mieć...”

ROZDZIAŁ XIV.

Wykształcenie i Talent.

Słabe inteligencye.—Same zewnętrzne przymioty nie wystarczają. — Pojęcia przeciętne o łatwości fachu aktorskiego. — Brak znakomitości.—Samo wykształcenie nie stworzy aktora. — Talent. — Aktorzy wykształceni. — Talent w połączeniu z wykształceniem i pracą tworzy aktorów wielkich.

W rozmowach o teatrze i aktorach przykro razi pewność dyskutujących, jakoby cechą aktorów, ogólną, było słabe wykształcenie. Jakie są powody tego stanu rzeczy, czy brak czasu, czy chęci, czy że do teatru cisną się ludzie wykolejeni na innych polach pracy społecznej, jednakże, co prawda, fakt nie

da się zaprzeczyć. Teatr obfituje w słabe inteligencye.

Inna rzecz, czy stan taki jest pożądanym, czy też sztuka aktorska nie wymaga wykształcenia, albo może wykształcenie krępuje fantazyę artysty lub polot poetyczny?

Zdawałoby się poniekąd, że tak cenne dary natury, o jakich w poprzednim rozdziale mówiliśmy, dają w zupełności wystarczający patent na aktora; co prawda, wielu, wojując tylko temi zewnętrznymi przymiotami, dobija się poważnego stanowiska i zyskuje sobie powodzenie u publiczności. Już to samo dowodzi, że przymioty zewnętrzne są fundamentem budynku aktorskiego, lub szkieletem, na którym piękne ciało spocznie. Same tylko warunki zewnętrzne dają krótkotrwałe powodzenie i nie wyprowadzą aktora po za ciasne granice mierności. Ponieważ jednak mierności nie są ideałem artysty, będziemy mieli na uwadze tylko dążenie do nigdy nie kończącego się postępu.

Obecnie pojęcia o sztuce scenicznej o wiele korzystniej urobiły się dla cechu aktorskiego; poważne głosy, jakie przytoczyliśmy w rozdziale XI, należyście oceniają stanowisko aktora i dają wyraźnie wskazówki, jakie warunki posiadać powinien, aby godnie odpowiedział zadaniu. Być może, że poważna większość aktorów, poprzestając na zewnętrznych warunkach, przy jakim takim powodzeniu, zasklepia

się w rutynie, zarozumiałością tamuje sobie dalszy rozwój i obniża wartość swego pięknego zawodu.

Są tacy, którzy zapatrują się na zawód aktora ze stanowiska nie wiele co wyższego nad to, o jakim wspominał mi ś. p. Ratajewicz, stary dyrektor trupy prowincjonalnej.

Jakaś, widocznie biedna kobiecina, zjawiła się do kancelaryi owego dyrektora, prowadząc za sobą pięknie zbudowanego 17-to letniego wyrostka.

— A czego sobie asińdźka życzysz?

— Z pokorną prośbą do W-go Pana—rzecze, rekomendując swego gagatka.

— O co tedy chodzi?

— To mój syn, łajdak, zaczęła mówić przez łzy...

Dyrektor chrząknął, ale że to nie była dla niego pierwszozna, czekał cierpliwie końca skargi, czy prośby, a dalej zaczął ją sam egzaminować:

— Cóż ja na to poradzę, oddaj go pocziwa kobieto do terminu, to lepiej zrobisz.

— Był, proszę W-go Pana: był u stolarza, ale go wygonili, był woźnym, ale nie wybył, bo tylko pustki miał w głowie i ciągle małpowanie, był także w browarze, ale... możeby u Pana Dobrodzieja...

— Toć mnie asińdźka za piwowara nie bierz, choć jestem taki gruby.

— Wiem, W-ny Panie, że Pan trzyma kome-dyantów, to już, kiedy mi się chłopiec nie udał, może W-ny Pan się zlituje i przyjmie go do swoich... bo, co prawda, do tego to chłop wesoły jest.

— No, dobrze, Mościa Dobrodziejko,— a cóż on potrafi: czytać, pisać umie?

Oho! Panie Dobrodziej! żeby on umiał, a czyżbym ja go na aktorstwo puszczała?

Zapewne wielu, choć w mniej ostrych konturach, ma przybliżone pojęcie o zawodzie aktorskim. Skąd pochodzi to dziwne lekceważenie sztuki aktorskiej, trudno pojąć; chyba ztąd, że wszelka inna sztuka nosi na sobie wyraźne ślady trudności fachu, gdy tymczasem na aktora dosyć jest być zwyczajnym człowiekiem, boć aktor na scenie niczem się od zwyczajnego człowieka nie różni i różnić się nie powinien. W tem właśnie trudność sztuki i to nadaje jej pozory łatwości. To też żadną sztuką nie posiada tak licznej falangi amatorów i dyletantów, co sztuka aktorska, w tem przekonaniu, że ona obejdzie się bez żadnego poprzedniego przygotowania, chociaż już wiemy, czego zawód ten wymaga.

Gdyby te pojęcia przeciętne o aktorstwie miały podstawy prawdy, mielibyśmy teatry przepełnione znakomitościami, tymczasem dzieje się wprost przeciwnie — posucha na znakomitości dawno niebywała.

Cóż zatem aktora tworzy—może wykształcenie?

Widzieliśmy artystów z wysokiem wykształceniem, ze zdolnościami literackimi, którzy nawet przy warunkach zewnętrznych dobrych, przy poparciu prasy, nie mogli się wybić po nad mierność.

Rzecz prosta, że, jak ci się mylą, co mniemają, iż aktorem dobrym można zostać bez wykształcenia żadnego, tak też nie ulega wątpliwości, że sama inteligencya, choćby najwyższa, nie stworzy wybornego aktora.

Podstawą, osią, na której toczy się wszelka sztuka, wszelki artyzm, jest to, czego się nigdzie nie nabędzie, jest dar Boży — talent!

Każdy artysta, posiadający talent, już przez to samo nosi w sobie zarodki samorzutnej inteligencji, to też sam talent, bez wielkiego wykształcenia, pozwala artyście dojść do wybitnego nieraz stanowiska. Jeżeli zaś do talentu przyłączy się wykształcenie, wtedy artysta wzmacnia swe loty, nadaje kierunek swemu talentowi i pewną nogą wkracza na szczyty sztuki.

Bez talentu artysta nie odczuje idei sztuki, nie będzie zdolny wyswobodzić się z własnej istoty i nie wcieli się nigdy w dany charakter. Talent jest drogocennym dyamentem, któremu jednak wykształcenie, praca i doświadczenie dodają dopiero ognia i blasku.

Żeby się ruch, wyraz twarzy, mowa naginały do woli aktora i służyły mu na zawołanie, potrzeba, nawet przy talencie, długiej pracy dla zdobycia techniki, to jest rutyny.

Profanom zdaje się to nietrudnem, a znawca prawdziwy nie dziwi się, jeżeli 20-to letniego Ham-

leta odważają się grywać aktorzy po tyluż latach doświadczenia scenicznego.

Talent i doświadczenie wystarczy, żeby być dobrym aktorem. Ale to pewna, że wykształcenie o wiele przyspiesza rozwój talentu, a dopomagając mu szerszym poglądem na świat i dzieje ludzkości, pozwala sięgnąć po laury.

Prawie wszyscy znakomici aktorzy byli wykształconymi. Jeżeli zawód swój rozpoczynali z pewnymi brakami wykształcenia, to równocześnie z praktyką sceniczną nie zapominali braki te powypełniać.

Talma był dentystą; obok zajęć fachu oddawał się z namiętnością nauce, czytywał dzieła starożytne, rysował ubiory. Doszedł do biegłości w literaturze, a posiadał tyle smaku i znajomości sceny, że autorowie powierzali mu swoje dzieła, prosząc o poprawki. W papierach, pozostałych po Talmie, znaleziono rękopis sławnego akademika Ducis z poprawkami Talmy.

Garrick pisywał dla sceny, musiał też być wykształconym, jeżeli przez grę inteligentną obudził na nowo cześć dla Szekspira.

Poeta Petöfi był żołnierzem i zarazem wędrującym komedyantem. Wielki aktor Schröder (XVIII w.) pisywał dla sceny, Edward Devrient napisał historię sztuki dramatycznej. A Szekspir, Molier i inni dowodzą, że wykształcenie nie jest obcem w świecie teatralnym.

I my mieliśmy aktorów wykształconych literacko: Dmuszewski, Kamieński, Bogusławski jeden i drugi, Szymanowski, Jasiński, Chęciński, Rapacki i inni.

Aktor zamiłowany i lubiący pracę ma sposobność i pobudkę do kształcenia się, bo każda nowa rola narzuca mu nowe zagadnienia natury psychologicznej, historycznej, lub obyczajowej, a nawet ściśle naukowej.

Jeżeli aktor młody w takich wypadkach żadnej roli nie puści lekceważąco, jeżeli nie spocznie, póki nie otrzyma zadawalającej odpowiedzi na każdy wyraz, każdą myśl niejasną, to ze słabej początkowo inteligencji stopniowo może dojść do poważnych rezultatów.

Przy dzisiejszym rozwoju nauki i teatru, dotyczącego wszelkich objawów życia, niepodobna być aktorem lepszym, bez wykształcenia.

Oдноśnie inteligencji — mówi Taine — przy refleksyi, czytaniu i przyzwyczajeniu udaje się stopniowo wytworzyć w sobie uczucia, które z początku były nam obce; widzimy, że inny człowiek, w innym czasie, musiał czuć inaczej, niż my; wchodzimy w jego poglądy, a następnie w jego upodobania; przejmujemy jego punkt widzenia, rozumiemy go i w miarę jak rozumiemy go lepiej, uważamy się za nieco mniej głupich.

A jakże to koniecznym warunkiem i potrzebą dla aktora poznać epokę, cywilizację, stroje, zwy-

czaje, aby z odpowiednią prawdą przedstawić czas, w którym rozwija się akcja sztuki.

ROZDZIAŁ XV.

P r a c a.

Fałszywe mniemanie o łatwości zawodu aktorskiego. — Talent zaniedbany nie wyda owoców. — Publiczność, łatwa do zadowolenia, psuje talenty. — Geniusze muszą pracować. — Aktor powinien znać literaturę, kształcić wymowę. — Siła wymowy. — Studya ciała i duszy ludzkiej. — Wzory z gminu i lepszego towarzystwa. — Aktor myśliciel. — Rozwój zdolności przez pracę. — Doświadczenie zdobywa się, kiedy młodość ulata.

Nikt nie ośmieli się przeczyć, że każdy rodzaj zajęcia wymaga nakładu pracy, aby zdobyć technikę. Każde rzemiosło wymaga terminu, nim pracownik o tyle je pozna, że otrzyma cenzurę na czeladnika i majstra w swoim fachu. Każda sztuka: muzyka, malarstwo, architektura, wymaga szkoły, studyów i to nieraz bardzo długich i mozolnych.

Nikt nawet nie przypuszcza, aby mogło być inaczej.

Jedynie tylko sztuka sceniczna, w mniemaniu, można powiedzieć, większości, tych przygotowań nie potrzebuje.

Bądź co bądź, powszechność tego mniemania każe się samemu aktorowi zastanowić, czy opinia ta ma jakieś podstawy, gdyż nic się nie dzieje bez powodu.

Jak powiedziałem wyżej, podstawą wszelkiego artyzmu jest *talent*; największe wysiłki pracy, bez okraszy talentu, będą tylko zimną robotą, wypracowaniem szkolnem, lecz nigdy nie zaśluzą na miano sztuki, co wybucha samorzutnie z duszy ludzkiej.

Wielu artystów, posiadając ten dar, poprzestaje na nim samym, nie wspomagając talentu pracą i wykształceniem, to też wielu bez zamięłowania do pracy nie znajduje w niej zadowolenia, kocha się tylko w sobie i w mniemaniu o swojej wielkości, nadyma się swoją zarozumiałością, co rozsądnym ludziom wydaje się niesympatycznym.

Artysta pyszałek musi być słabo umysłowo rozwinięty i daje prawo do posądzania, że sztuka, której służy, również musi być niewyraźną.

Talent zaniedbany, jak pyszny czarnoziem bez kultury, daje tylko bujne chwasty mierności.

Zadaniem naszym jest zachęta do pracy, aby scena i sztuka aktorska dążyła do najwyższego rozwoju.

W wielkiej mierze pomódz może rozwojowi sceny estetycznie wykształcona publiczność, bo ona zrozumie zadanie aktora, oceni należycie ilość pracy włożonej w każdą rolę, odczuje wszelkie subtelności gry, wynagradzając oklaskiem prawdziwą za-

sługę aktora, nie rozreklamowaną wielkość bez wartości. Niesprawiedliwa ocena lichej zdolności odbiera ochotę poważnym artystom do pracy dla publiki, dla której wszystko jedno, czy stoi przed nią błazen, czy artysta myślący.

Szyller mówi:

„Łatwa do zadowolenia publiczność zachęca tylko mierność, ale odstrasza i zniechęca geniusz.“

Chociaż geniusz tworzy zwykle samorzutnie, bezwiednie, to może nam tak się wydaje, bo, niżej od niego stojąc, nie zdolni jesteśmy dostrzedz tych ukrytych prawideł, któremi się geniusze posilkują. Ale widzimy, że nawet geniusze, dojrzewając, nabierają doświadczenia życiowego i świadomości tego, co tworzą.

Mylą się ci, co sądzą, że istotą geniuszu jest samowola, że on obejść się może bez nauki, lub że powinien dorobkiem przeszłości pogardzać.

„Trzeba się uczyć, minął wiek złoty.“

Kto chce być wielkim, musi natężyć swe siły, choćby był nawet genialnym.

Mozart, Rafael bardzo pracowali; Michał Anioł dziesięć razy dłużej studyował anatomię, niżeli lekarze, którzy w swych rękach życie nasze trzymają.

A Szekspir, Szyller, Goethe, kto nad nich był gorliwszym w pracy? O tym ostatnim Tieck mówi: „Czy też kiedy człowiek wielki mógł i chciał przyswoić sobie taki znaczny zasób wiedzy ogólnoludzkiej, jak Goethe?“

Czy Newton, Kopernik, Keppler, Händel i t. p. próżnowali? Jeżeli tacy pracą nie pogardzali, to cóż mówić o maluczkich.

Artysta, gardzący doświadczeniem innych, który zawierzy tylko własnym siłom przyrodzonym, traci niepotrzebnie siły, bo jak Rumohr powiedział:

„Artyści, którzy sami siebie uczą, grzęzną w prawdziwej lichocie, jak mucha w kleju. Muszą oni bowiem odkryć sami to wszystko, co odkryły wieki, a to nie tak łatwo.“

Zapewne, że wielkie talenty, umysły genialne, prędzej przebiegają drogę doświadczenia, spostrzegają one rzeczy, których zwyczajny śmiertelnik nie widzi, choć się o nie potknie.

Wieleż to talentów artystycznych zmarniało przez zaniedbanie się w pracy i upadek moralny!

Jak aktor powinien pracować, aby otrzymane dary od natury doprowadzić do doskonałości, rzeczą jest szkoły; oddzielne dzieło trzeba by poświęcić temu przedmiotowi.

Dobry aktor przedewszystkiem powinien znać literaturę, zwłaszcza rodzinną, ażeby był wiernym tłumaczem idei sztuki, tembardziej, że teatr jest pewnego rodzaju szkołą języka, gdzie mowa nie powinna być kaleczoną, jak się to niestety często zdarza. Scena powinna być wzorem czystej jak łza wymowy, wolnej od wszelkich usterek gramatycznych i dykcji.

Najpiękniejszym darem człowieka jest mowa. Aktor, posiadający piękny głos i dar wymowy, jest

panem widowni; ale żeby z tego głosu zrobić instrument, zdolny wydawać ton czysty, nie fałszywy, jakiej to szalonej pracy wymaga.

Zdarzają się aktorzy wcale dobrzy, którzy męczą widzów niedokładnością wymowy. Kobiety często naśladują pewne wady wymowy znakomitych aktorek, sądząc, że im to doda wdzięku. U nas tak naśladowano pieśczośliwą wymowę ś. p. Bakałowiczowej.

Zdarza się u nas podobne naśladownictwo pewnej śpiewności i przeciągania, zdradzających naleciałości obce.

Dorival, sławny aktor francuzki, z trudnością zdobywał sobie sympatyę z powodu wady szeplenienia.

Pani Vestris miała powodzenie, pomimo szeplenienia, bo młodość i talent pokonały ten niedostatek, ale ku schyłkowi zawodu publiczność zapomniała o jej dawnych tryumfach i szydziła z jej wymowy.

Mało ludzi ma wyobrażenie o wpływie wymowy, jaki ona wywiera na umysł i serce.

Ci, co umieją władać głosem, trzymają w swej mocy dusze widzów.

Jak cennym darem dla aktora jest wymowa, mamy dowód z wynurzeń znakomitej Sary Bernard, jak z zapamiętałym uporem zwalczała błędy w wymawianiu liter *r* i *k*.

Wszystko zwyciężyć może praca.

Aktor powinien mieć baczność oka i zmysł obserwacyjny, sięgający w głąb duszy ludzkiej, ażeby uchwycić nie tylko zewnętrzne objawy, ryjące się na twarzy, i ruchy ciała, ale zbadać powody tych zaburzeń wewnętrznych, żeby momentowi psychologicznemu ściśle odpowiadał moment fizyczny, w ruchu, mimice i brzmieniu głosu.

W tym celu aktor nie powinien lekceważyć, lecz nawet szukać wzorów wśród sfery ludzi prostych obyczajów, gdzie wybuchy namiętności nie znają hamulców i objawiają się w formie pierwotnej, z całą swobodą, z nieokiełznaną energią, gdzie najbardziej rysują się zasadnicze kontury danej namiętności.

Powinien także szukać wzorów w najlepszych towarzystwach, aby nabrać ogłady ludzi dobrze wychowanych; studia salonu są trudniejsze, wszelkie wzruszenia, nawet najsilniejsze, posiadają tam inny ton, kryją się pod wpływem cywilizacji, wychowania i dobrego tonu.

Żeby otrzymać korzyść z takich spostrzeżeń, należy zawsze zestawiać objaw zewnętrzny z pobudką wewnętrzną i szukać ich związku.

Kant utrzymuje:

„Spostrzeżenia ślepemi są bez pojęć, pojęcia bez spostrzeżeń są puste.“

Owocem myślącej pracy aktora, wyrosłej na podstawie licznych spostrzeżeń, będzie to, że każdej postaci, jaką przedstawi, da pewne, typowe rysy,

z których widz odczyta i pojmie, dlaczego artysta tak postępuje, a nie inaczej, i że od tych rysów stałych w danej roli już nie odstęp.

Tylko artyści myślący postępują w ten sposób, dowodząc, że nie ślepy przypadek podstawą ich powodzenia, lecz że artysta wlał w swoją rolę swój talent i swoją myśl rozumną.

W rozdziale o pracy możnaby zamknąć wszystkie tajniki sztuki aktorskiej, które dla nieświadomych wydają się błahemi, a zdobycie których tyle pracy kosztuje.

Kończąc rozdział, zaznaczamy, że praca nieustanna rozwinię w aktorze zdolności, o których sam nie przypuszczał, że z drobiazgów przejdzie do szerszego poglądu i znów do najsztudniejszych odcieni.

Aktor myślący wydobywa niekiedy taki efekt z roli, o którym sam autor nie myślał.

Korzeniowski po przedstawieniu swej sztuki „Konkurent i mąż” przyszedł za kulisy i zachwycony deklamacją ś. p. Królikowskiego, pod wpływem chwilowego zachwyty, porwał rękę artysty i ucałował ją za to, że odkrył piękności wiersza, o których sam autor nie marzył.

Sztuka sceniczna nie jest łatwą, wymaga dużej znajomości świata i serca ludzkiego i pracy tak długiej, że zwykle dopiero prawie przy schyłku kariery artystycznej ustala się wartość aktora i powodze-

nie sceniczne, czyli że doświadczenie zdobywa się wtedy, kiedy z młodością pożegnać się wypada!

ROZDZIAŁ XVI.

T e c h n i k a.

Forma zewnętrzna. — Sama forma nie wystarcza. — Trema. — Opinia o łatwości aktorskiego zawodu. — Doświadczenie zdobywa się na scenie. — Talenty prędko i wolno się rozwijające. — Ruchy nóg i rąk. — Mimika twarzy. — Gra ostra i subtelna. — Jasność gry. — Umiejętność słuchania na scenie. — Błąd powierzania dużych ról młodym siłom. — Mowa jest także rodzajem mimiki.

Nikt nie jest w stanie nabyć znajomości gruntownej swego fachu bez techniki, a zatem i pracy.

Nie pomoże nawet wielka zdolność wewnętrzna, jeżeli się nie ma władzy nad formą.

Każda sztuka objawia się naszym zmysłom pod postacią formy zewnętrznej, w którą wlewamy swego ducha artystycznego.

Czemże jest malarz, lub rzeźbiarz, nie umiejący władać pędzlem lub dłutem?

Michał Anioł tak był technicznie biegłym, że uderzał w marmur nigdy nie chybiając, a pod wpływem natchnienia działał jakoby bezwiednie.

Muzyk musi lata całe wygrywać gamy, zanim palce nabędą elastyczności. Żeglarz tylko wtedy puszcza się na pełne morze, kiedy oznajomi się z poruszeniem wiosła i tajemnicą swej łodzi i wody.

Artysta musi *umieć* tworzyć, a bez umiejętności zewnętrznego przedstawienia niema artysty. Wszelka wiedza na nic się nie przyda bez zdobycia techniki w zakresie swego artystyzmu.

Rozmiary i głębokość wiedzy pomagają do pogłębienia samej sztuki, ale dopiero żywe ujawnienie myśli stanowią mistrza. Największe porywy duszy, najpiękniejsze pomysły rozbijają się o niedostatek techniki.

Świadectwem wielkości artysty jest pokonanie przeszkód, tamujących swobodne wypowiedzenie się, bez śladu trudności żadnych, jakby sama natura się wypowiadała.

Chociaż urobienie formy jest specjalnością sztuki, to jednakże sama zimna forma nie stwarza artysty, bo gdyby tak było, sztuka stałaby się rzemiosłem, w którym przez dany patron moglibyśmy malować żądane natchnienia.

Technika jest tylko ciałem, natchnienie i myśl — duszą sztuki. Jednakże dla ujawnienia swej myśli technika jest konieczną.

Każdy aktor dobrze pamięta, jakie przechodził męki, dotknąwszy stopą pierwszy raz sceny, jakie trudności musiał pokonywać w początkach swego zawodu. Najzdolniejsi i najśmielsi aktorzy, stanąw-

szy pierwszy raz na scenie, uczuwają grozę sądu publicznego, stoją jak pod pręgierzem, scena pali ich stopy, nie dając im ustać spokojnie; publiczność pali ich spojrzeniem. Ruchy ciała skrępowane, głos drży i traci siłę, mowa pozbawiona akcentów właściwych; artysta przyśpiesza tempo akcji i mowy, żeby go nie posądzono o nienauczenie się roli. Jednem słowem, powszechna obawa odejmuje mu odwagę i swobodę. Obawa debiutantów znaną jest pod nazwą zakulisową: *trema*.

Poczynający aktor, pozbawiony tremy, nie rokuje dobrej przyszłości w zawodzie aktorskim.

Ci, co uczuwają trwogę wobec swego zadania, dają gwarancję szacunku dla sztuki, czują bowiem, że tajemnice sztuki są dla nich krainą nieznaną, gotowi pracą zdobyć to, co drudzy także tylko przez pracę pozyskali.

Znałem ludzi z towarzystwa, pełnych elegancyi, śmiałości i dobrego ułożenia, którzy utrzymywali że półtorałokciowa różnica sceny od widowni nie robi żadnego wrażenia; mimo to, ci sami, kiedy weszli na scenę teatru amatorskiego nawet, zapominali języka i z lwów salonowych stawali się ograniczonymi barankami, działającymi na oślep.

W pamiętnikach pewnego aktora czytałem taką notatkę:

„Uradowany szczęśliwem powodzeniem, jadłem dziś obiad w restauracyi. Czy ludzie w całym mieście nie mają o czem mówić, tylko o teatrze i akto-

rach? Ci ludzie twierdzą, że lepiej się znają na teatrze od dyrektorów i aktorów; jeżeli, jak mówią, tak dobrze wyuczyli się sztuki rządzenia teatrem, to mi dziwno, kiedy oni mieli czas myśleć o swoich domowych zatrudnieniach, tyjących się chleba naszego powszedniego. Pewien tłusty jegomość zaklinał się, że mógłby najpiękniejszą sztukę napisać, tylko nie ma czasu; że lepiejby na scenie zagrał, jak starzy i doświadczeni aktorowie. Chciałbym jednak wiedzieć, jeżeli we wszystkich restauracjach tak dobrze artyści tuzinami obiady zjadają, dlaczego publiczność w ogóle uskarża się na brak talentów? Oj! moi panowie, wyobrażacie sobie sztukę łatwiejszą, aniżeli jest ona w istocie; wiem o tem z przekonania, że z kantoru, z placu mustry, ze sklepu, z uniwersytetu nie można odrazu stanąć na deskach teatralnych. Oj! gorące to deski, okropnie parzą...”

Kiedy sam przechodziłem pewną rolę z ś. p. Królikowskim, zachwycony wskazówką, jak należy wypowiedzieć pewien okres roli, porwałem w objęcia swego profesora i ucałowawszy jego ramię wykrzyknąłem: „ach, gdybym ja tak potrafił!” Królikowski, uśmiechnąwszy się, powiedział łagodnie: „pracuj pan!” Zrozumiałem, że nie można żądać, abym ja u początku kariery posiadał technikę, którą znakomity artysta osiągnął po długich latach pracy.

Jeżeli chodzi o praktykę techniczną, to, podług mego zdania, najprędzej prowadzi do celu częste grywanie na scenie pod opieką światłych rad dobre-

go aktora, któryby nie szczędził wskazówek na każdym kroku. Tylko ciągle zwalczanie napotykaných trudności oswaja nas z niemi i doprowadza do gruntownego poznania swego zawodu.

Pierwsze kroki są tak trudne, że wobec nich nawet prawdziwy talent się zachwieje.

Różnaitego rodzaju trafiają się uzdolnienia sceniczne: jedni rozwijają się bardzo szybko, wówczas kiedy inni bardzo wolne robią postępy. Zwłaszcza kobiety szybkim krokiem postępują, ale za to prędzej stając u mety, prędko się cofają, kiedy mężczyźni prawie do końca swego zawodu ciągle postępują.

Talenty, wolniej postępujące, dają więcej pewności stałego rozwoju.

Szybko rozwijające się posiadają więcej małych przymiotów łatwego naśladownictwa, przyswajają sobie zewnętrzne strony charakteru, co u młodych zwłaszcza aktorów brane jest za istotny talent sceniczny. Zalet tego rodzaju lekceważyć nie można, są one nie małym zadatkiem uzdolnienia, ale same nie stanowią istoty aktora.

Początkujący aktor czuje się skrępowanym na scenie, nawet chodzić po niej nie potrafi; zdarzają się wypadki, że nawet starzy aktorowie niezgrabnie chodzą po scenie. Ręce stanowią jeszcze większą przeszkodę dla aktora, trzeba już wyrobionej rutyny, żeby ręce aktorowi nie zawadzały, żeby niemi nie machał bezmyślnie, bez żadnej zgody ze słowami.

Trafiający się na scenie brak zręcznej akcyi można przypisać zaniedbaniu pomocniczych do tego środków. Aktor w tym celu powinien gimnastykować swoje ciało, znać fechtunek, uprawiać sport, taniec i to wszystko, co nadaje ciału zdrowie, zręczność i elastyczność. Jeżeli urobi swoje ciało na materyał łatwo podlegający rozkazom woli, dalsze postępy zależeć będą od talentu i wykształcenia.

Po za techniką ruchu członków pozostaje jeszcze wyraz twarzy, zwany mimiką. Jako proste następstwo uczucia, poruszającego wewnątrz człowieka, objawia się ślad, czyli wyraz tego poruszenia na twarzy osoby działającej.

Jeżeli poruszenia ciała są pewnego rodzaju mimiką, to mimika twarzy jest nieskończenie subtelniejszą; jest mową niemą, skupiającą się na obliczu aktora.

Najdelikatniejszy uśmiech lub ironia jest wypowiedzeniem uczucia, jakie mimikę uprzedza; wszystko zatem, co przyczynia się do wyrażenia naszych uczuć w formie zewnętrznej, jest mimiką.

Aktor, możnaby powiedzieć, jest maszyną do wydobywania tych uczuć, a im ta maszyna jest czulszą i wrażliwszą, tem aktor jest lepszym. Publiczność chętniej patrzy na aktora, z którego gry czyta z łatwością, jak z książki, wrażenia sztuki.

Jakkolwiek natura winna być nauczycielką aktora i z niej powinien czerpać wzory, to jednak, jak sama sztuka dramatyczna nie jest naturą, lecz sku-

pionym jej obrazem, tak samo i mimika aktora wymaga większej wyrazistości, lubo nie graniczącej z przesadą.

Miarę utrzymać zdoła tylko dobry smak.

Tak zwana stara szkoła gry aktorskiej nosiła na sobie cechy ostrej wyrazistości, patosu w akcji i deklamacyi. Była to gruba ciesielska robota, uderzenie topora, bez śladów gładzącego chropowatości hebla.

Twarda robota aktorska wywołaną została surową robotą koturnowych klasycznych autorów, jak również nieludzką czułościowością melodramatów.

Typy Corneille'a to nie ludzie dzisiejsi, może to spiżowe postacie, ale nie żywe, ludzkie typy, jak je dziś pojmujemy. Znać na nich cechy usiłowanej roboty, podług danego modelu, bez prawdy psychologicznej. Zdaje się, że czujemy ukryte sznurki, poruszające sztucznemi lalkami. Przejścia od uczucia do uczucia odbywają się z gwałtownością żołnierza, czyniącego poruszenia podług komendy. Zład i gra ówczesnych artystów nosiła na sobie piętno tej ostrej surowości i przesady.

Obecnie sztuka dramatyczna przy demokratycznym rozwoju społeczeństwa zeszła z wysokości koturnu i purpury, wysubtelizowała się, zajmując się badaniem głębin serc zwyczajnych ludzi i zagadnień społecznych.

Równolegle z tą zmianą i mimika sceniczna ulega zmianom, zmuszona do uzewnętrzniania uczuć wyrafinowanej delikatności, robota aktorska stała się biżuteryjnym wyrobem najdrobniejszych drgnień serca.

Mimo całej tej dokładności, mimika sceniczna nie może w zupełności odpowiadać prawdzie życiowej, wymaga ona większej od natury wyrazistości. Publiczność w teatrze musi być świadkiem nawet tajemnych myśli i uczuć, jakie postaci sceniczne składają do działania. Wszystkie te nikłe uczucia muszą być przez aktora mocniej zaznaczone.

W życiu pobieżnem mogę niewidomym naciśnięciem ręki uprzedzić prowadzącego ze mną rozmowę, żeby nie dawał wiary moim słowom, gdyż tego wymaga obecność trzeciej osoby, której usunąć w danej chwili niepodobna. Na scenie uścisk ten musimy koniecznie zaakcentować, popierając go odpowiednią mimiką, inaczej publiczność będzie w błąd wprowadzona, tak jak ta trzecia osoba.

Scena ma inne wymagania. Co w życiu dzieje się niedostrzegalnie, na scenie musi być ujawnionem w zjawisku, tak, żeby myśl autora wydobywała się na wierzch z całą jasnością. Dlatego wątpię, żeby monolog lub mówienie na stronie mogło być usuniętem w zupełności, chociaż należy tych rzeczy unikać, lub skracać je do możliwie najkrótszych rozmiarów.

Aby dojść do umiejętnego zastosowania tych praktyk, jakże to długiego potrzeba czasu i wytrwałej pracy!

Mimika w ciągu gry scenicznej nigdy nie powinna być bezczynną, nie tylko wtedy, kiedy aktor mówi, ale i wtedy, kiedy jest tylko świadkiem akcji, lub słuchaczem. Umiejętność słuchania na scenie jest tak trudną, że nawet najwytrawniejsi aktorzy klną rolę, każącą więcej słuchać, niż mówić. Tymczasem spada to najczęściej na drugorzędne siły, które nie zawsze dają sobie radę z temi trudnościami.

Ale ci, pokonywając ciągle te trudności, dochodzą do wyrobienia i stanowiska. Żle jest, kiedy aktor młody, bez doświadczenia, od razu wchodzi w rolę duże; nie posiadając rutyny, wpada w manierę, zrywa siły, jak koń, przedwcześnie użyty do pracy. Przykłady tego, często się spotykające, moje mniemanie potwierdzają.

Słowo jest także pewnego rodzaju mimiką i to najsubtelniejszą ze wszystkich, to też temu przedmiotowi poświęcimy osobny rozdział.

ROZDZIAŁ XVII.

Deklamacya.

Błędne pojęcie deklamacyi. — Dobra wymowa. — Trzeba czuć i myśleć. — Siła głosu. — Wadliwości organiczne. — Słuch. — Gimnastyka głosu. — Przesada. — Jasność wymowy. — Szczerłość i prostota. — Zapał miarkowany. — Wymawianie poprawne. — Umiejętność szafowania głosem. — Koloryt. — Akcenty. — Pauzy. — Znaczenie akcentów. — Ważność wymowy.

Wielu błędne ma pojęcie o tem, co należy uważać pod wyrazem deklamacya, sądząc, że przesada, napszoność, krzyk są jej znamionami.

Deklamacyę należy rozumieć jako dobrą wymowę.

Dla osiągnięcia dobrej wymowy trzeba przede wszystkim dobrego głosu, potem zrozumienia wygłaszanego słowa, a następnie przekonania. Oprócz tego potrzeba umiejętności, aby wymowa trafiła do przekonania słuchaczy, a umiejętność zasadza się na tem, aby, jak Cezar, plan bitwy naprzód dobrze obmyśleć, a następnie walczyć z całą zapalczywością. Najznakomitszy mówca Rzymski Cyceron, który napisał prawidła wymowy, utrzymuje, że sam mówca powinien doświadczyć uczucia, które w innych obudzić pragnie — trzeba, aby sam gorzał, jeżeli chce pożar wzniecić. Dalej twierdzi, że pamiętać zawsze trzeba o zachowaniu miary i porządku.

Podstawą powodzenia aktora jest wymowa. Pierwszym warunkiem jest głos o tyle mocny, żeby z łatwością wypełniał salę, w której się ma przemawiać, bez żadnego wysiłku. Głos powinien być czysty, dźwięczny, o swobodnem brzmieniu, pozbawiony wszelkich wad, jak szeplenie, dźwięk nosowy, gardłowy, niewymawianie kilku liter i t. p.

Gimnastyka głosu przy upartej pracy może głos średniej skali doprowadzić do wystarczającej mocy i wyrazistości, a nawet pokonać wady organiczne.

Do uniknięcia wad wymowy wielce dopomaga dobry słuch; on jest kontrolerem, czy uderzony ton nie będzie fałszywym. Bez słuchu muzycznego wszelkie usiłowania pozostaną bezowocnemi.

Przykład Demostenesa w starożytności i wspomnianej w poprzednich rozdziałach żyjącej Sary Bernard, jasno pokazują, do jak wielkich rezultatów doprowadza wytrwała praca nad głosem.

Sposoby pokonywania niedostatków organicznych należą do szkoły, lub lekarza.

Na tem miejscu chciałbym wskazać ogólniejsze wymagania, prowadzące do poprawnej wymowy, czyli deklamacyi.

W celu zwalczania niedostatków, trzeba czytać wiele, głośno, wyraźnie, mocno gestykulując ustami, dla osiągnięcia wyrazistości mowy. Czytać należy zupełnie wolno, przechodząc do tempa najszybszego, nie spuszczać z uwagi, aby żaden wyraz, żadna litera nie była opuszczoną. Rąbanina ta-

ka w doskonałej produkcji nie jest wymagana, a nawet wadliwa, lecz jako gimnastyka głosu koniecznie potrzebną.

Powtarzać czytanie na różnych tonach i z różną siłą, aż do szeptu, o tyle wyraźnego, żeby można być słyszany przez całe audytoryum; należy powtarzać dotąd te praktyki, póki głos nie nabierze giętkości, zdolnej się nagiąć do wydawania wszelkich uczuć.

Jakkolwiek wielu mamy amatorów, mianujących się deklamatorami skończonymi, mało kto rozumie, czego wymagać należy od dobrego deklamatora.

Przesada, krzyk, patetyczność olśnić potrafią tylko nieznających się na rzeczy. Nie trzeba uganiać się za wyszukanemi dźwiękami i niby to pięknemi ozdobami.

Jak na scenie, tak i na estradzie, mowa naturalna największy sprawia efekt. Deklamacya wymuszona, pozbawiona prostoty i jasności, nie ma nic wspólnego z poprawną wymową, jest raczej jej karykaturą.

Jeżeli mamy wypowiedzieć myśl jaką, powinniśmy ją uczynić jasną, a dla jasności potrzebne jest zrozumienie, „bo tylko to, co się dobrze rozumie, da się jasno wytłomaczyć“ ¹⁾). Aby kogo przekonać, trzeba mu jaknajwyraźniej sprawę wyłożyć; aby go

¹⁾ . Boileau

zaś dobrze usposobić, trzeba sprawy bronić słowem, pełnem przekonania szczerego.

Dla osiągnięcia tego celu nie trzeba, jak wielu sądzi, przesadnych wykrzyków i wiele szumu ogłuszającego ; jak powiedzieliśmy, naturalna prostota i szczerść wystarczą. Kiedy się zapalamy prawdziwym uczuciem, możemy nawet na chwilę zapomnieć o sztuce, oddając się porywowi zapału i namiętności, gdyż namiętność prawdziwa wychodzi zwykle z granic prawa.

Pamiętać jednak należy, żeby ciągły zapal nie wychodził z granic, jemu właściwych, żeby zawsze mieć na uwadze jasność utworu, nie zaciemniając go bezmyślną kanonadą krzykliwych słów, bo według rady Horacego, trzeba, żeby nie dym z jasności, ale jasność z dymu wynikała.

„Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem.“

Ważnym czynnikiem, pomagającym do otrzymania jasności, jest to, aby być dobrze słyszany przez tych, do których się przemawia; w tym celu potrzebną jest siła głosu i wyrobienie tonu, to znaczy wymawianie poprawne.

Wystrzegać się należy nadmiernego pośpiechu w mowie, żeby jedno brzmienie nie głużyło drugiego. Zbyteczna znowu powolność dykcji nuży słuchacza i zubożetnia.

Sztuka dobrego mówienia polega na umiejętności szafowania głosem, na obraniu takiej średnicy tonu, aby można swobodnie zniżać go i podwyższać

w miarę potrzeby. Mylą się ci, co myślą, że, aby być dobrze słyszany, trzeba mówić z wysileniem i tonem wysokim. Nigdy nie należy wybierać tonu wysokiego jako podstawowego.

Mówiący zwracać powinien uwagę na wielkość sali, w której ma przemawiać, i pamiętać o słuchaczach najbardziej oddalonych, żeby ton i do nich dochodził; wtenczas będziemy w możności nadać swemu głosowi odpowiednią siłę.

Nie należy być zbyt rozrzutnym, nic bowiem tak nie nuży, jak widoczne natężenie piersi mówiącego.

Do umiarkowanego tonu zgromadzeni większą przywiązują uwagę, przeciwnie zaś wysiłek głosu tłumy wyrazi, usypia uwagę, albo budzi przypuszczenie, że aktor opiera powodzenie na sile swoich płuc jedynie.

Zawsze trzeba pamiętać o tem, kiedy głos wzmoćnić, lub podwyższyć, jak z myślą, zawartą w słowie, połączyć mimikę twarzy i poruszenie ciała, jak umiejętnem użyciem przestanku zwrócić uwagę słuchacza i zmusić go niejako do zainteresowania się myślą, wypowiedzianą przez aktora.

Prócz tego w mowie muszą być zachowane pewne akcenty, żeby nadać właściwe znaczenie wypowiedzianym słowom; na głównem słowie musimy położyć przycisk, lub wyższą intonacją głosu zaznaczyć ważność tego słowa.

Blaiz w dziele swoim podaje przykład, jak jedno zdanie może mieć czworakie znaczenie, zależnie od

akcentu, położonego na jednym z wyrazów, np.: „Pojedziesz dziś konno do miasta.“

Nacisk na wyrazie *pojedziesz* wyraża rozkaz bezwzględny wyjazdu; nacisk na *dziś*, że nie można wyjazdu odkładać do jutra; na *konno*, że nie bryczką; *do miasta*, że nie do sąsiada, lecz do miasta.

Jeżeli każdemu zwrotowi dodamy modulacye pytające, otrzymamy tyleż odmian pytających.

W zawodzie aktorskim wyrobienie głosu jest najgłówniejszym warunkiem powodzenia.

Aktor, posiadający dobrą wymowę, nawet przy średniej mocy głosu, może być lepiej zrozumianym i słyszany od głośnego krzykacza, nie umiejącego władać głosem.

A umiejętność to nie łatwa. Nic też nie wyrówna wrażeniu, jakie wywołać może najpiękniejsza muzyka słowa.

ROZDZIAŁ XVIII.

Tworzenie roli.

Nie wyczerpaliśmy warunków, wymaganych od aktora. — Rozwój na scenie. — W miarę napotykaných trudności będziemy je poznawać. — Piśmienne opracowanie. — Objawiać, jednocząc. — Praca na termin. — Poznanie dzieła. — Od pojęć ogólnych do szczegółów. — Epoka, narodowość, stan, typ, charakter. — Analiza, synteza. — Stworzenie sobie obrazu roli. — Nie lekceważyć najmniejszego drobiazgu. — Mieć na uwadze ideę sztuki. — Styl. — Łączyć analizę z syntezą. — Bystre umysły. — Praca uzupełnia talent. — Rola przybiera pewniejszy wyraz. — Trudności zadania wobec wad utworu lub niejasności charakterów.

Posiadając poprzednio wskazane warunki, wymagane od aktora: zapal, wykształcenie, nieco talentu, ochotę do pracy, technikę wyrobioną i dobrą deklamacyę, możemy śmiało pogadać, jak należy przystępować do tworzenia roli.

Czy wymienione warunki w zupełności wystarczają? Nie śmiem utrzymywać, żeby były wyczerpanemi.

Na scenie dopiero, w praktyce, spotykamy się z trudnościami, jakie nam pokonać wypada, i tam dopiero nabieramy zręczności do zwalczania tych trudności.

Bacon zaleca, aby nam prawdy tą samą wykładane były drogą, którą wynalezione zostały; *est utique in arte qualibet diversa multum a traditione.*

Trzeba więc wykazać okoliczności, które naprowadziły na drogę nowych myśli, nie należy zazdrośnie osłaniać je tajemniczością, lecz pozostawić ślady nawet błędów, prowadzących do zupełnej dojrzałości kompozycji. Wielcy artyści mieliby zasługę niemałą wobec przyszłych pokoleń, gdyby utrwalali ślady swej pracy na piśmie; pozostawiliby tym sposobem pamięć po sobie, nie ginącą wraz z zapuszczeniem kurtyny.

Cała sztuka aktorska zawiera się w dwóch słowach Taina: *objawiać, jednocząc*.

Tylko dwa słowa, a trwogą przejmują, czy uda się je pokonać.

Nie małą trudność w zawodzie aktorskim stanowi obowiązek przygotowania roli na termin, bo przecież nie zawsze się jest usposobionym do pracy twórczej, a jednak gdy przyjdzie dzień występu, gdy już kurtyna pójdzie w górę, musisz dać to, na co cię stać, musisz zapomnieć o swoich troskach, zmartwieniach i nieusposobieniu.

Publiczność zapłaciła, a ty: „śpiewaj pajazzo, tylko zabawnie, bo nie zapłacą.“ Nie robię tu nikomu wymówek. Położenie tego sprawiedliwie wymaga.

Otrzymawszy do nauki rolę, powinien się aktor zapoznać nie tylko z tą rolą, ale z całą sztuką, zbadać jej treść, wyrobić sobie pewne przekonanie o jej wartości literackiej, o intencji autora, któremu obowiąz-

zani jesteśmy pomagać, wnikać w jego zamiary, a nawet go dopełniać, jeżeli zajdzie tego potrzeba.

Im dzieło sztuki będzie poważniejsze, rozleglejsze poruszać będzie zadania, im więcej różnych pytań nastroczy do rozwiązania, tem zadanie aktora będzie trudniejsze, a praca wstępna powolniejsza.

Po przeczytaniu utworu układają się wnet w umyśle pojęcia ogólniejsze, następnie rodzaj szkicu, potem przystępujemy do szczegółów, rozwijających się na tle ogólnem.

W tym celu rozpatrujemy stosunek wszystkich osób do siebie, staramy się zrozumieć ich zadanie, odgadnąć, co autor przez nie chciał powiedzieć; przez takie zestawienie rozjaśnia się znaczenie mojej roli i pozycja, jaką powinienem zająć w tem towarzystwie. W sztukach zwłaszcza historycznych mimo woli zapytujemy siebie o epokę, aby zastosować do niej sposób odziania się i wysławienia, aby przypomnieć sobie lub wystudyować owoczesne obyczaje i pojęcia dla odpowiedniego ich uwydatnienia, co wszystko powiększa złudzenie i daje dobre świadectwo o poważnem pojmowaniu zawodu.

Nieobojętną rzeczą jest poznać, w jakiej miejscowości działanie się odbywa, gdyż poszczególne narody mają swoją typową charakterystykę, temperament i wybitne odrębności.

Następnie zaciekawia nas, jakiego to rodzaju jednostkę społeczeństwa mamy uwydatnić; czy jest ona postawioną u szczytu drabiny społecznej, czy

to magnat rodowy, czy dorobkiewicz, czy żołnierz, średniej zamożności człowiek, czy też lekceważona biedota, lub pogardzony wyrzutek. Jakie pojęcie tego człowieka, wykształcenie i wychowanie.

Zależnie od tych danych, z wielką różnorodnością malować można ludzkie uczucia.

Każda z tych sfer posiada właściwe sobie cechy zewnętrzne i nawyki; u jednych namiętności wybuchają z gwałtownością, niczem nie krępowaną, u drugich miarkowane są albo stanowiskiem, albo rozumem, albo dobrem wychowaniem. Inaczej przemawia dyplomata, inaczej szczery wojak; więcej ma śmiałości powodzenie i pełna kieszeń, niż pognębienie i nużąca walka z przeciwnościami.

Podobne zagłębianie się w pojęciu charakteru pociąga do coraz większych poszukiwań i odkryć.

Najprędzej zwraca naszą uwagę wyraźny typ ogólnoludzki, wszędzie napotykaný: zbrodniarza, skąpca, zazdrośnika, człowieka, stawiającego po nad wszystko miłość własną, lub pełnego poświęcenia dla ludzkości.

Ten typowy człowiek, jako człowiek, posiada wady i ułomności, lub przymioty; może być silnego charakteru, może być uparty, stały, dumny, gwałtowny, nerwowy, limfatyczny. Zkąd te cechy powstały. Czy są dziedziczne, czy nabyte; jeżeli nabyte, to w skutek jakich okoliczności: czy sposób zajęcia przyczynił się do tego, czy choroba, czy przejścia życiowe.

Wszystko to są niby bagatelki, lecz często na takiej drobnej podstawie charakter cały się buduje, wszakże życie całe składa się z takich bagatelek. Ludzie są tak słabi, tak mało wielcy w swoim domu, że nieraz dziwić się trzeba, jakim sposobem ten świat życiowy się porusza i jako tako trzyma się kupy i porządku.

Nic więc dziwnego, że, aby pojąć swą rolę, aktor powinien ją rozebrać na poszczególne części, jak zegarmistrz zegar, poznać znaczenie najdrobniejszych kółek, potem ułożyć je na nowo i puścić w ruch.

Analityczne badanie roli, czyli fizyologia postaci, powinno mieć zawsze na uwadze prawdę i konsekwencyę życiową. Zebrawszy tym sposobem wszystkie dane, jako materyał do budowy, przechodzimy do idei sztuki i zaczynamy syntetycznie dochodzić do całości kształtu.

Aktor rolę swoją powinien tak odrysować w wyobraźni, jak malarz obraz: tu będą światła, tu cienie, tu bliższe, tu dalsze plany, tu szczegóły, na pozór drobne, które zaznaczyć wypada, jako piękne, efektów nie nagromadzać za wiele, myśleć o wdzięku, o prawdzie, o pięknie, czyli: *objawiać. jednocząc.*

Taka przygotowawcza praca najwięcej kształci umysł artysty i wzmacnia talent, czyniąc go świadomym celów sztuki.

Aktor inteligentny powinien się zainteresować każdą myślą, każdym słowem; żadna niejasność nie powinna zostawać nierozwiązaną; dopóty powinna

go dręczyć, dopóki nie zostanie rozstrzygniętą, lub chociaż konsekwentnie pogodzoną z całością. Pamiętać należy, że wszystkie efekty powinny zmierzać do jednego celu — całości.

W każdym frazesie, słowie, ruchu możemy znaleźć wskazówkę, odsłaniającą nam przeszłość lub przyszłość osoby.

Uważać na główną ideę sztuki, aby na tem tle wszelkie cechy charakteru wydobywać na wierzch, żeby charakter w danych sytuacjach i wypadkach prawidłowo się rozwijał i w umiarkowanych crescendach nabierał wypukłości i jasności.

Dla uwydatnienia i jasności gry potrzebnym jest styl.

Frazes słowa trzeba zaznaczyć zewnętrzną i moralną wartością postaci, stosując się do stylu dzieła. Każdy rytm, zwrot, brzmienie wyrazów, powinno być odczute i na korzyść sztuki obrócone. Taine utrzymuje, że „osoba urojona mówi lepiej i odpowiedniej do swego charakteru, niż osoba rzeczywista, i tu sztuka wyższą jest od natury.“

Widzimy z powyższego, jak zmuśna praca poprzedzać winna dobre postawienie roli, jak musimy się zastanawiać i analizować każdy drobiazg, jakiej potrzeba równowagi umysłowej, aby nie dać pierwszeństwa szczegółom, ze szkodą dla całości.

Spencer utrzymuje, że przy tworzeniu kompozycji muszą się łączyć nawyki analityczne z syntetycznymi, bo analiza toruje tylko drogę do syntezy,

lecz przy tworzeniu stosować czynnie syntezę z analizą.

Bystre talenty przebiegają szybko drogę tworzenia, jak gdyby ich ta praca nic nie kosztowała; przypisać to należy sile talentu i zdolności łatwej obserwacji życiowej.

Jednakże nawet talent, jeżeli chce sięgnąć do wyżyn sztuki, musi sobie nie dowierzać i szukać poparcia w pracy, gdyż, jak powiedzieliśmy ¹⁾, nawet geniusze winni są pracy swoją nieśmiertelność.

Ale nawet w zwyczajnej, ciepłej duszy artystycznej rodzą się utwory piękne, przy pomocy wyżej wskazanego sposobu tworzenia roli. Pod wpływem pracy kreacja rozwija się powoli; z początku mający niewyraźnie, niepewnie, chwilowo nawet artysta nie jest pewny, jak myśl swoją zdoła ucieleśnić. Stopniowo jednak kształty pomyślane zaczynają się układać w wyraźniejszą formę, stają się jaśniejszymi, wszystko zaczyna się łączyć w całość i porządek.

Czasem usiłowania takie bywają trudne, często nie osiągają celu, a artysta wtedy uczuwa boleść, że nie mógł trafić na wykonanie, jakiegoby pragnął. Trudność tę zwiększa oznaczony termin przedstawienia, a zdarza się często, że dopiero przy dziesiątem przedstawieniu spostrzegamy to, czego w ciągu pracy wstępnej dostrzedz nie byliśmy w możności.

Najtrudniejsze zadanie artysta ma do rozwiązania, kiedy sztuka jest słaba, charaktery wadliwe,

¹⁾ Rozdział XVI „O pracy.“

lub nie zbyt jasno postawione. Wtenczas musi działać prawie na oślep, wszelkie ciemności musi rozjaśniać dla wydobywania światła i wytłomaczenia wątpliwości; musi robić tysiące przypuszczeń i takowe zaraz skrytykować, czy wytrzymają próbę prawdy i podobieństwa.

Nie łatwo jest wydobyć prawdę z chaosu niedokładności.

Bądź co bądź podobna praca nie idzie na marne, przy niej częstokroć znajdujemy bogactwa, których nawet nie szukaliśmy; często jak ten grabarz, kopiący studnię koło Neapolu, natrafiamy rydlem na nieznane miasto.

Nie tylko u miernych autorów znajdujemy niedokładności. I Szekspir, mimo świetnych typów pierwszorzędnych postaci, drugoplanowe role pozostawia domysłowi aktora, którego odpowiedzialność zwiększa się tem, że dźwigać musi olbrzyma, otoczonego aureolą nieomyślności ewangelicznej.

Samuel Johnson, mimo uwielbienia dla geniuszu Szekspira, gani go, że wiele rzeczy u niego nie jest dostatecznie upowodowanych, że częstokroć sam siebie nie rozumie.

Co wymaga komentarzy, trudnem jest do wykonania.

Pokonywanie jednak tych trudności stanowi zasługę myślącego aktora, a zwalczenie takowych połączone jest z najwyższem zadowoleniem.

ROZDZIAŁ XIX.

Wykonanie roli.

Trudność wykonania. — Wymagania nie wyczerpane jeszcze. — Opracowanie nie gwarantuje wykonania bez talentu. — Zdanie Platona. — Natchnienie. — Gorące wykonanie przy ścisłym trzymaniu się modelu u Michała Anioła. — Opracowanie u aktora potrzebniejsze, niż u innych artystów. — Powtarzanie swego oryginału. — Ukryć ślad pracy. — Nie odbiegać od obmyślanego planu. — Intuicya. — Trudność utrzymania ciągłego zapału. — Myśl natchniona sama przychodzi. — Aktor powinien być panem takiej chwili. — Zapomnieć o pracy w wykonaniu. — Jednozczyć. — Wzór idealny.

Talma, jeden z najbardziej myślących aktorów, opracowywujących rolę w najdrobniejszych szczegółach, kiedy przychodziło do jej wykonania, zwłaszcza pierwszy raz, znajdował zadanie to tak trudnem, że nigdy nie mógł się pozbyć trwogi i niepokoju. Później powracał do spokoju, rozwijając uplanowane efekty z powodzeniem.

Zupełnie zrozumiałą jest ta obawa Talmy, jeżeli sobie postawimy za zadanie skojarzyć w wykonaniu wszystkie zebrane materiały w przygotowawczej pracy. Opracowanie a wykonanie są to czynności, wspomagające się wzajemnie, ale odrębne. Prawdziwy tylko artysta umie je spoić w całość.

Czytałem doskonale studyum wykształconego aktora o „Hamlecie,” jak tę rolę pojmuje i jak ją zagra. Nazajutrz widzieliśmy go na scenie. Jakież rozczarowanie — połowy obiecanek nie dotrzymał.

Tylko talent, przede wszystkim talent stwarza artystę.

Plato w Phaedrusic mówi: „Jeżeli kto przychodzi bez natchnienia muz przed świątynię poezyi, ten przychodzi jak umarły pomiędzy żyjących, a jego poezya, jako człowieka rozumnego, wobec skrzydlatych słów ludzi natchnionych nie będzie nic znaczyła.”

To znaczy, że dzieło sztuki nie da się zrobić za pomocą teoryi, ani nawet wybornej techniki i znajomości, co czynić wypada.

Siła artysty uwydatnia się znamienne w chwili zapału, porywu, natchnienia. Myśli wtenczas wiążą się z piorunowym pośpiechem w piękną całość, myśl, kształty, forma stają przed nim jak objawienie.

„Kto nie był świadkiem — piszą o Michale Aniele — ten nie uwierzy! Rzucił on się na marmur z takim zapałem, z taką wściekłością, że myślałem, iż cały tors się rozprysnie. Jednem uderzeniem wyciosował 3 — 4 calowe szczerby, a tak się przytem trzymał swych modelów, że, gdy choćby na włoskę przekroczył zamiar, uważał wszystko za zepsute.”

Ten genialny artysta może być wzorem, jak w przedwstępnej pracy należy wszelkie szczegóły

obmyśleć, wypróbować, poddać własnej krytyce, a w wykonaniu pomimo zapału, graniczącego nawet z entuzjazmem, wtenczas kiedy artysta cały oddany jest wewnętrznej pracy, nie zapominać, aby wszystkie obmyślane szczegóły połączyć w harmonijną całość.

Jeżeli dla każdego artysty wstępna praca jest potrzebną, to bez wątpienia najwięcej aktorowi.

Każdy inny artysta może oczekiwać chwili natchnienia, podczas której, zwłaszcza w małych utworach, może natychmiast zapal swój wyładować. Może spojrzeć potem na swój utwór i krytycznie go ocenić.

Aktor ma większą trudność w ocenie, gdyż sam siebie nie widzi, a powtóre, ze utwór swój—rolę—zmuszony jest powtarzać w niezliczonej ilości kopij, z których każda powinna być równie skończoną i równie ciepłą i żywą jak oryginał.

Jestto prostem niepodobieństwem. Nie zawsze usposobienie nas nawiedza, czasem przez częste powtarzanie zapal stygnie, wartość się obniża i rola dla aktora obojętnieje.

Ważność zatem obmyślenia roli w najdrobniejszych szczegółach jest widoczną.

W czasie wykonania wszystkie te szczegóły, nad zdobyciem których myśl i serce pracowało, przypominają chwile poczęcia się tych myśli; każdym poruszeniem, każdą intonacją głosu budzą te wspomnienia i ożywiają grę uczuciem.

Połączenie gładkie, z zachowaniem właściwej miary, smaku, tych wszystkich składowych części, stopienie jakoby w jednolitą bryłę metalu, z zatarciem śladów poprzedzającej pracy, nazywamy wykonaniem dobrem.

Mojżesz Mendelssohn, jeden z twórców zasad estetyki, utrzymuje, iż „tajemnica raczej na tem polega, aby ostatniem mistrzowskiej ręki pociągnięciem otrzeć pot sztuki z jej oblicza.“

To otarcie potu, czyli ukrycie pracy w kompozycji, jest największą trudnością, lecz i zarazem największym tryumfem artysty.

Aby otrzymać równość i jednolitość gry, trzeba pamiętać o planie roli, nie oddalać się zbyt znacznie od modelu. Małe odstępstwa są dozwolone, czasem pod wpływem zapału przychodzą myśli nowe, nieprzewidziane, nagradzane hucznym oklaskiem, nie powinien jednakże artysta dać się zbyt porywać, lecz trzymać się pierwotnego planu.

Artyści, idący za głosem natchnienia, a czasem chwilowego kaprysu, lub nerwowego pobudzenia, miewają cudowne epizody gry, ale drugi raz chwili takiej nie odtworzą, tracą nawet świadomość, jakim okolicznościom przypisać należy tę chwilę dobrego usposobienia.

Spinoza utrzymuje, że „zwykle intuicya i wykształcenie stają sobie na drodze.“ Dopiero połączenie intuicyi ze zdrowym rozumem i wykształceniem daje geniuszów, jak Szekspir, Goethe i inni.

Wielcy aktorzy, jak Talma, Baron, opracowywali rolę drobiazgowo, starając się, żeby w wykonaniu wewnętrzny ogień ujęty był w zjawisko pewną ręką i przytomnym umysłem, nie wyrzekając się zapалу, przychodzącego podczas wykonania. Ale byli tak pewni skuteczności obmyślanych efektów, że z góry oznaczali sobie miejsca, na pozór nawet bezbarwne, w których publiczność zawsze i nieomylnie darzyła ich oklaskiem.

Jednakże byłem świadkiem, jak artysta w tem samem miejscu roli pobudzał do oklasku, drugi raz schodził ze sceny niezauważany.

Niewątpliwie był nieświadomy przyczyn, polegał na intuicji.

Żaden artysta nie wytrzymałby katuszy wiecznego zapalu; podobne natężenie zaprowadziłoby go do utraty zmysłów. To też inni artyści — nie aktorzy — są o tyle szczęśliwsi, że mogą czekać na szczęśliwą chwilę twórczego natchnienia.

Wagner pisze, że pobudzenie do tworzenia rodzi się bezwiednie, nawet wówczas, gdy musi namyślać się długo, aby nadać swej myśli formę artystyczną; jedna chwila bogatszą jest w treść, niż długie rozmyślanie.

Bracia Goncourtowie piszą: „Nie robi się książek, kiedy się je chce robić.“

Rzeźbiarz włoski Bistolfi pisze, że nigdy nie wiedział, co ma robić. Macał glinę palcami bezmyślnie; tak przechodziły nieraz dni całe. Nagle

przychodziła chwila, zaczął urabiać glinę, a formy stawały się pewne i jasne. Wiedział już co ma robić, ale nie wiedział, kiedy przyszedł do porozumienia ze sobą.

Ale czy aktor podczas wykonania może liczyć na takie nieokreślone chwile, spływające niespodzianie na artystę. Kiedy grać musi w oznaczonym terminie, może trafić na jałową chwilę, w której lód i obojętność w sercu panuje.

Dlatego aktor powinien się zabezpieczyć przeciw takiej chwili. W przedwstępnej pracy nad rolą korzystać powinien z takich twórczych momentów, uchwycić wszystkie wzruszenia, wykryć porządek ich narodzin zapamiętać rysy i brzmienia, zapanować nad niemi, aby je mógł uzewnętrznić, o której chce godzinie. Oto są trudności sztuki aktorskiej.

Wszelkie wahania, wszelkie wątpliwości, narzucające się w przygotowawczej pracy, wszelkie zapęty i refleksye, hipotezy i zawody, powinny być w wykonaniu zatarte. Aktor winien przedstawić przed oczy widza postać stałą, pewną, jednolitą, jako rezultat przygotowawczej pracy.

Im więcej wykonanie zbliżać się będzie do wypełnienia powyżej wskazanych warunków, tem będzie doskonalszem.

Jednem słowem, wracając do słów Taina, najdokładniej malujących zadanie artysty, powinien on *tworzyć, jednocząc*.

Najwyższym wyrazem takiego zjednoczenia w wykonaniu był ś. p. Żółkowski, to też był aktorem genialnym.

Jaka szkoda, że aktor nie pozostawia żywych śladów swych kreakcyj, żadne opowiadanie nie da przybliżonego o tem pojęcia. Wszelkie naśladownictwa Żółkowskiego naraziły naśladowców na śmieszność, bo dały tylko karykatury i zwiększały żal za nieporównanym aktorem.

Każda kreacya Żółkowskiego tak była jednolitą, konsekwentną, tak się u niego wszystko wiązało z całością, z ideą sztuki, że najmniejszego dysonansu doszukać się było niepodobieństwem. Akcyja powściągliwa, odpowiednia wewnętrznej naturze postaci, dykcya wyborna, naturalna — najlepszy aktor przy Żółkowskim wydawał się deklamatorem — mimika przewyborna, składały się na całość idealną, porywającą nietylko znawcę, ale i profana.

ROZDZIAŁ XX.

Co nazywamy dobrem wykonaniem?

Jedność w różnitości. — Trudność ścisłego określenia wszystkich warunków. — Celem jest otrzymanie piękna. — Fantazja i fantastyczność. — Zachowanie miary. — Panowanie nad sobą. — Smak artystyczny. — Uwagi Szekspira nad wykonywaniem roli. — Należy je znać i zachowywać.

Warunkiem dobrej gry na scenie jest, aby *tworząc jedność*, czyli, odpowiednio do innej formuły estetycznej, aby otrzymać piękno, trzeba zachować *jedność w różnitości*.

Co należy rozumieć przez jednoczenie różnitości w całość piękną, wspominaliśmy niejednokrotnie w poprzedzających rozdziałach.

Niepodobna każdego uczucia, każdego porywu i pojęcia o sztuce tak systematycznie rozdzielić, by każdemu z nich poświęcić osobny rozdział. Wszystkie drgnienia serca i duszy ludzkiej, składające się na utwór sztuki, tak są ściśle połączone ze sobą, że najskrupulatniejszy umysł nie potrafi ich zanalizować i rozdzielić. Tak się one ze sobą zlewają i wzajemnie wspomagają, że granic rozdzielających nikt dotąd nie potrafił oznaczyć. Uczucie, zapał, fantazja, dobry gust, piękno, moralność, ideał, natchnienie —

oto są równouprawnieni poddani wielkiego państwa sztuki.

Jakkolwiek w tem państwie każdy żołnierz walczy bronią, jaką mu się podoba, i używa jej stosownie do indywidualnych zdolności, jednakże musi mieć na uwadze cel i całość państwa, jeżeli nie chce być z niego wygnanym. Tym celem, pozwalającym nam miłować wspólną ojczyznę sztuki — jest piękno!

Ponieważ piękno jest pojęciem ludzi, nieodłącznem od ich doli, przeto w tem państwie bujające na skrzydłach fantazyi orlęta pamiętać powinny i o ziemi.

Fantazyja, niczem niehamowana, słucha swego widzimisie, łatwo przeradza się w kaprys, w niesforność, w *fantastyczność*; jeżeli nie miarkujemy jej prawem rozumu, staje się brzydką, jak każda karykatura.

Są tacy, co wszelkie poetyczne dążenia, nie godzące się z realną naturą, poczytują za przestępstwo; inni targają sobie nerwy do przesady, upijają się szaleństwem chorobliwych majaczeń, uważając je za objawy natchnienia.

Tak jedni, jak i drudzy nie mają pojęcia o fantazyi artystycznej. Ona odrywa i wyzwala nas z więzów powszedniości, podnosi ducha do wzniosłości.

Estetyk Lemcke pisze: „Ze smutnym losem tych, co nie mają żadnej fantazyi, można porównać chyba dolę fantastów, którzy nie umieją ani

przez chwilę stanąć na gruncie rzeczywistości. Fantastyczność czyni człowieka do życia nieprzydatnym, chorobliwym, nędznym.“

I tu potrzeba pięknej miary pomiędzy pierwiastkiem realnym i idealnym.

W sztuce musi być zachowana pewna proporcja, pewna matematyka uczuć, która stworzonemu przez artystę dziełu nadaje piękność.

W sztuce, jak w życiu, wszelkie bezprawie prowadzi do zamieszania, zniechęcenia i buntu, objawiającego się w reakcyi.

Było to przekonanie Goethego—pisze Carriere—że wszystko jest zgubnem, co, choć nam ducha wyzwala, nie nadaje panowania nad samym sobą

Artystyczne wyznanie wiary Goethego brzmi:

„Napróżno będą rozkielzane duchy
Doskonałości szczyt pragnieniem ścigać:
Kto wielkość zdobyć chce, musi się skupić!
W więzach dopiero poznajemy mistrza,
I tylko prawo może nam dać wolność“

Utrzymanie miary nie tak łatwo przychodzi; trzeba mieć jej poczucie wrodzone, bo wszelkie zadowolenie, jakie sztuka nam daje, pochodzi z serca i ducha artysty.

Chociaż i przez częste obcowanie ze sztuką nabieramy pewności sądu, estetycznego smaku, kierując się nim w twórczości artystycznej.

Rozmiary smaku artystycznego zależą od indywidualnego uzdolnienia.

Polega on na umiarkowaniu i przyzwoitości, nie znosi wszelkich ostrości, gwałtu, wymaga harmonijnego zlania się wszystkich szczegółów gry.

To samo, co w życiu nazywamy dobrym tonem, lub wychowaniem każdego cywilizowanego człowieka, nakazuje aktorowi w wykonaniu roli zachować miarę, czyniącą grę powabną. Dobry smak strzeże aktora przed rozczochraniem, szarżą i manierą.

Wszystkie zalety wymagane od sztuki powinny być w wykonaniu przestrzegane, aby zachować *jedność w różnaitości*.

Jak należy zachować jedność w różnaitości, posłuchajmy i zastosujmy się do genialnych uwag Szekspira, wygłaszanych przez usta Hamleta (Akt III sc. 2), dającego lekcye aktorowi:

„Proszę cię, wyrecytuj ten kawałek gładko, bez wysilenia; ale jeżeli masz wrzeszczeć, tak jak to czynią niektórzy nasi aktorowie, to niech lepiej moje wiersze deklamuje miejski pacholek. Nie siecz też zabardzo ręką powietrza, bądź raczej ruchów swoich panem; wśród największego bowiem potoku i, że tak powiem, wiru namiętności, trzeba ci zachować umiarkowanie, zdolne nadać wewnętrznej twojej burzy pozór spokoju. Nie posiadam się z oburzenia, słysząc, jak siaki taki barczysty gbur, w peruce, w gałgany obraca uczucie, prawdziwy z nich łach

robi, by zadowolić uszy narodku, który po największej części kocha się tylko w niezrozumiałych gestach i wrzawie. Oćwiczycbym rad takiego chama, aby się hamował. Proszę cię, chroń się tego. Nie bądź też z drugiej strony za miękki: niech własna twoja rozwaga przewodnikiem ci będzie. Zastosuj akcyę do słów, a słowa do akcyi, mając przedewszystkiem to na względzie, byś nie przekroczył granic natury—wszystko bowiem, co przesadzone, przeciwnem jest zamiarowi teatru, którego przeznaczeniem, jak dawniej tak i teraz, było i jest służyć niejako za zwierciadło naturze, pokazywać cnocie własne jej rysy, złości żywy jej obraz, a światu i duchowi wieku postać ich i piętno. Owóz przeholowanie tego celu lub niedosignięcie może wprowadzić rozśmieszyć prostaczków, ale znającym się na rzeczy musi pójść w niesmak; nagana zaś jednego z tych ostatnich na szali waszych zasług przeważać musi poklask całego tłumu pierwszych. Widziałem ja aktorów—i znaleźli się tacy, co ich chwaili, głośno nawet — którzy, bogobojnie mówiąc, ani z mowy, ani z ruchów nie byli podobni do chrześcian, ani pogan, ani do ludzi, a rzucali się i ryczeli tak, iż pomyślałem sobie, że chyba jakiś najemnik natury sfabrykował ludzkość: tak bezecnie ją naśladowali. Tym zaś, co u was grywają błaznów, załączcie jaknajsurowiej prawić cobądź więcej nad to, co stoi w ich roli: są bowiem między nimi tacy, co się namawiają do śmiechu, aby w pewnej liczbie

jałowych spektatorów także śmiech wzbudzić, i to właśnie w chwili, kiedy przypada jaki szczegół sztuki, zasługujący na uwagę. To niegodziwość, dowodząca politowania godnej wyniosłości w błaznie, który tak czyni.“

Te znakomite uwagi należy zawsze mieć na uwadze i do nich się stosować.

Każdy aktor powinien je umieć na pamięć jak przykazania i przypominać je sobie przed każdą nową rolą, którą ma opracowywać.

Jeżeli się do nich zastosuje, otrzyma to, co nazywają jednością w różnaitości, i dowiedzie, że jest artystą, pojmującym sztukę i piękno.

ROZDZIAŁ XXI.

Styl i maniera.

Styl to człowiek.—Styl narodu.—Styl szkoły.—Styl indywidualny.—Po stylu poznajemy epokę.—Styl to zgodność wykonania z ideą.—Gra bez stylu.—Słabe pojęcie i technika.—Słaby styl.—Głębokie wniknięcie w ideę i doskonała technika.—Styl dobry.—Harmonia.—Zniżanie się ku manierze.—Brak prawidłowości to maniera.—Środki i środkiczki.—Określenie maniery przez Wł. Bogusławskiego.—Powodzenie maniery.

Stylem nazywamy podstawowe zasady, jakieśmy sobie urobili w pojęciach pewnej epoki, co do

wyrażania się w kompozycji artystycznej. W stylu poznajemy indywidualności epoki, narodu lub człowieka; to też słusznie mówi Buffon: „Styl to człowiek“ (Le style c'est l'homme). Po głębokiem wniknięciu w istotę rzeczy i prawidłowem uwydatnieniu jej w zjawisku poznajemy styl myślącego, ukształconego i utalentowanego artysty.

Pewna wspólność obyczajów, religii, praw wytworza u narodów *styl narodu*.

Kiedy profesor w szkole wskazuje uczniom pewne zasadnicze prawa sztuki, a uczniowie tych wskazówek się pilnują, wyrabia się *styl szkoły*.

Artysta, wykonywający rolę w miarę swoich pojęć, w pewny oryginalny sposób, ma *styl indywidualny*, to jest jemu tylko właściwy sposób wypowiadania się w zjawisku. Jeżeli kto naśladuje tak indywidualnych mistrzów, jak: Matejko, Mickiewicz, Byron, lub aktorów takich, jak: Żółkowski, Królikowski, Panczykowski, mówimy, że naśladuje ich styl. Po stylu artysty, bijącym z jego dzieła, poznajemy styl epoki, której wpływu pozbyć się nie może.

Kremer pisze: „Każdy mistrz nadzwyczajny, z milionów wybrany, z gwiazdą twórczości w duchu, będzie wprawdzie synem swego czasu, zatem wyrazem stylu swojej epoki, a jednak w tym stylu ujawni również własny swój styl, będący skutkiem jego przeważającej wielkości indywidualnej, jego oryginalnego, wyłącznie jemu tylko właściwego pojmowania sztuki i rzeczywistości całej.“ Tak np.

właściwy sobie styl ma Michał Anioł, Rafael, Wit Stwosz, Jan Kochanowski, Szekspir, Mickiewicz i t. p.

Zatem mieć styl w grze znaczy mieć swoje oryginalne pojęcie i wykonanie, prawidłowo łączące się z ideą sztuki, tak żeby myśl w wykonaniu wystąpiła jasno i charakterystycznie.

Grą bez stylu nazywamy, kiedy myśl nie wypowiada się jasno, kiedy nie umiemy jej nadać odpowiedniego kształtu, kiedy postać przedstawia się niepewna, chwiejna, kiedy technika nie zdradza jednolitości ze słowem, kiedy w grze nie znajdujemy stanowczości w uchwyceniu charakteru.

Tam tylko, gdzie jest głębokie pojęcie istoty rzeczy i gdzie są użyte odpowiednie środki techniczne, wyrazić się może styl dokładnie

W początkach zawodu, kiedy poczucie piękności nie jest jeszcze dostatecznie rozwiniętem, nie mogą artyści zrozumieć harmonii całości, trzymają się uparcie szczegółów, a w braku wyrobionej techniki szkicują swoje pojęcia w formach naiwnych; wtenczas symbole i sfinksy mają w sztuce zastosowanie.

Kiedy następnie sztuka się rozwija i wyrabia sformułowane o sobie pojęcia, występują coraz wyraźniej jej formy zewnętrzne i wszystkie szczegóły przy pomocy wydoskonalonej techniki łączą się z ideą sztuki w harmonijną, klasyczną formę, jak w Wenus melijskiej.

Styl to harmonia artysty ze sztuką, w której się myśl jego ucieleśniła. Łączyć się powinny w całość: materyał, treść, prawidła estetyczne, myśl artysty i jego talent.

Gdy artysta nie jest w mocy połączyć istoty z formą, wyradza się styl zmanierowany.

Granice przejściowe między stylem i manierą tak są niewyraźne, że artysta potrzebuje mieć bardzo rozwinięte poczucie piękna, żeby niepostrzeżenie nie obniżył gry swojej do manieri.

Poczucie miary i uważne studyowanie natury najlepiej go zabezpieczy przed tym artystycznym upadkiem.

Piękno wymaga prawdy, maniera jest fałszem. Brak miary, przesada, są nieprzyjaciołmi piękna, to też artyści o słabych zdolnościach skłonni są do uwydatniania swoich postaci w ostrych, grubych rysach, tworzą ją przesadzoną, lub zbyt sztywną, pozbawioną naturalnej swobody, a mijając się z prawdą, hołdują wtenczas szablonowi.

Artysta, nie umiejący odnaleźć prawidłowości w sztuce, popada w manierę.

Często brak talentu, a częściej może brak pracy, nie dostrzegając owej prawidłowości, chwytą się łatwych środków, gra aby zbyć, naśladuje innych artystów, kładzie nacisk na rzeczy mniej ważne, wysuwa je naprzód i nadużywa tych sztuczek bez miary i potrzeby—goni za popularnością tłumów niewykształconych.

Indywidualność zalet składa się na styl,—indywidualność błędów tworzy manierę.

Aktor w każdej roli krzykliwy, bez potrzeby nawet, jest zmanierowany, równie wtedy, kiedy dla uwydatnienia uczucia zawsze płaczliwie mówi, lub używa jednostajnych szablonowych wykrzyków, lub uczucie zastępuje sztucznem drżeniem, lub rżeniem w głosie, kiedy czy to w dumnej, czy w pokornej postawie, nie może się pozbyć ujawniania brzydkiej zarozumiałości aktorskiej.

Chód jak na szczudłach, dowodzący niby to powagi, zacieranie rąk przy każdym zadowoleniu, efekty tego rodzaju, jak wchodzenie do salonu w kapeluszu, paltocie i z laską bez widocznej potrzeby, pobudzanie do śmiechu kolorową chustką, wiszącą z kieszeni przez kilka aktów i t. p.—wszystkie tego rodzaju sztuczki budzą niesmak u znawcy.

Wł. Bogusławski tak określa manierę u aktorów: „To, czego unika aktor pomysłowy, do tego właśnie się ucieka jaknajczęściej aktor bez pomysłów. Posiadając w repertuarze dwie, trzy udatne role, okłaskane do przesady przez mało-krytyczną publiczność, przechowuje je starannie w swej umysłowej garderobie, a dostawszy nową rolę, medytuje przedewszystkiem, jakby do niej starą przykroić sukienkę. Więc zszywa, łąta; tu obetnie, tam nadsztukuje i ani się spostrzeże, jak np. tygrysie skoki z Otella przeniósł do nowoczesnego salonu; jak się w Paryżu ocknął w skórze krakowskiego burmistrza, lub jak paryz-

kiego „zdechłaka“ oprowadza, w coraz innych tylko garniturach, po bruku warszawskim; jak wreszcie pod tą ze strzępków pozszywaną charakterystyką kryje się nie oryginalna, przez autora stworzona postać, ale zawsze ta sama indywidualność aktora, lub w najlepszym razie odfotografowana ze zmianą akcesoryów popisowa jego rola.“

Pani Talma pisze: „Znałam artystów dobrze widzianych, którzy nie posiadali innej tajemnicy pozyskania oklasków, jak powtarzając manewr często we wszystkich rolach, co było hasłem dla przyjaciół, krzyczących brawo z całego gardła. A widzowie mówili: Ten aktor grał dobrze, bo wielkie odbierał oklaski.“

W ogóle, z małemi wyjątkami, rzemiosło wyгнаło ze sceny sztukę, maniera i rutyna panuje wszechwładnie, a styl... zaznacza się zwykle włożeniem obcisłych spodni, lub koronkowego żabotu!

ROZDZIAŁ XXII.

Uczucie na scenie.

Uzewnętrzanie uczucia. — Głowa czy serce? — Rozum czy uczucie? — Sądy Diderot'a, Irvinga, Emila Raymond'a, młodszego Coquelin'a, Yvetty Guilbert, Fryderyka Fabvre, pani Réjane, Mevisto. — Szkodliwość wyłączności. — Połączenie jednego z drugim daje sztukę. — Zimnota w grze jest trupią. — Uczucie daje wrażenie młodości. — Interes w sztuce.

Zadaniem aktora jest uzewnętrzać uczucia w ten sposób, aby one na widzach czyniły wrażenie. Najgorętsze uczucie, zaparte w łonie aktora, bez umiejętności pokazania go, warto tyle, co diament, spoczywający w głębokościach ziemi.

Posiadając taki kamień, należy pracą go oszlifować, rzucić na niego snop światła w postaci uczucia, aby dać pojęcie o jego wartości.

Słyszałem pogawędki na temat: co jest aktorowi potrzebniejszym: zimne opracowanie, czy gorące uczucie na scenie?

Niepodobna wybierać jednego z tych przymiotów.

Był czas, że zajmowano się dosyć gorąco pytaniem, jaka jednostka jest wyższą: mężczyzna czy kobieta? Nedorzeczne zapytanie! Z równą słuszością mógłbym się zapytać: co jest człowiekowi potrzebniejszym—głowa czy serce? Podobnie jak gło-

wa i serce stanowią całość, tak samo mężczyzna i kobieta nie są to odrębne jedności, lecz wyobrażają jedną biologiczną całość, dopełniającą się swemi sprzecznościami. Natura nie znosi krańcowości i wyodrębnień. Równie i sztuka, która czerpie z życia swe wzory.

Uczucie czy rozum?

Uczucie jest matką rodzicielką, rozum jest ojcem sztuki; jedno bez drugiego jest małżeństwem bezdzietnem.

Z powodu wypadku, jaki się zdarzył w berlińskim teatrze „National-Theater“, gdzie podczas przedstawienia dramatu: „Tajemnice szpitala waryatów“ aktor, grający rolę, dostał na scenie obłąkania, dzienniki ogłosiły ankietę: czy aktor na scenie powinien się przejmować rolą, czy też działać na zimno?

Rozesłano zapytania do artystów, nie pominęto nawet artystek z *café-concert* i angielskiego *kłowna* cyrkowego.

I rzecz naturalna nie rozstrzygnięto pytania na korzyść samego uczucia, ani samej zimnej roboty. W sprawach, dotyczących się sztuki, wydanie stanowczego przepisu dla kompozycji artystycznej jest niemożliwem. Żaden artysta nie poddałby się z góry nałożonemu pętom, krępującym jego fantazyę i uczucie, te jedyne pobudki twórczości artystycznej. Rozmaitość temperamentów daje

rozmaitość pojęcia. Ztąd taka różność odpowiedzi na postawione zapytanie.

Nikt uczucia się nie zapał. Krańcowo zimnym jest tylko nie biorący udziału w ankiecie, wielki entuzjasta zeszłego wieku i znawca sztuki dramatycznej, filozof Diderot.

Utrzymuje on, że „talent komedyanta polega nie na tem, aby czuć, lecz aby przedstawiać tak dokładnie oznaki uczucia, iżby każdy za prawdę je przyjął.“

W dziele swojem „Paradoxe sur le comedien“ wygłasza zasadę, że aktor tem lepiej wykonywa swą rolę, im *mniej nacisku kładzie na uczucie*, że główne zarysy kompozycji objawiają się artyście w *chwili spokoju*, że wielkie uczucie tworzy mierznych aktorów, większość dobrych aktorów posiada umiarkowane uczucie, a zupełny brak uczucia jest znamieniem wielkich artystów.

Jednakże Diderot nie wyklucza uczucia, każe tylko mniej kłaść na nie nacisku, a chociaż jest takim zwolennikiem *spokoju*, całe jego życie składa się z gorących porywów i szlachetnego dla dobra zapału. Dlatego tylko miał znaczenie w swoim czasie i wielki wpływ na przyszłość.

Podług mego zdania, najlepiej rozstrzyga postawione pytanie współczesny znakomity aktor Irving, który tak się wyraża w ankiecie:

„Nie podzielam zdania Diderota, że aktor nie ma w żadnym razie odczuwać danej roli. Uwa-

zam, iż powinien on kontrolować swoje wzruszenia ale tak, żeby współdziałały z wyobraźnią. Zdaje mi się, iż wypadek, który się zdarzył w Berlinie, nie dotyczy danego przedmiotu, bo tam utrata rozumu była najpewniej skutkiem przyczyn niezależnych od sztuki aktorskiej.“

Przytoczmy kilka innych zdań. Krańcowo gorącym jest Emil Raymond:

„Aktor po dokładnem przestudyowaniu roli, w granicach których ma się rozwijać jego bohater, winien przejmować się aż do obłędu wszystkimi wzruszeniami, które bohater ten może wyrazić.“

Jak widzimy, nie wyrzeka się dokładnego wystudyowania, a jeżeli ma się do niego stosować, granice powściągliwości muszą być zachowane.

Młodszy Coquelin:

„Aktor powinien zawsze panować nad sobą i kierować ilością oburzenia, wzruszenia, namiętności, z zimną krwią, której żaden zapęd nie powinien zniszczyć“; przytem dowcipnie a dokładnie się wyraża: „każdy aktor winien mieć w swem sercu Freycineta (inżyniera), który nim kieruje.“

Powołana do ankiety Yvetta Guilbert, artystka z Café-concerts, potwierdza powyższy sąd:

„Artysta będzie możliwy dopiero po długiej walce ze wzruszeniem i, zanim opanuje własne wzruszenie, będzie się uczył sto razy bez skutku. Dopiero

gdy jest wolny, może stanąć przed publicznością i podzielić z nią swe wrażenia, które *uczuwa jeszcze wyrażnie*, ale już nie jest przez nie paraliżowanym.“

Emeryt komedyi francuzkiej, Fryderyk Fabvre wyraża się, że: „przekonanie i szczerłość stanowią własność geniuszu; zręczność i sztuka wytwarzają komedyantów wielkiego talentu.“

Jedna z najlepszych artystek francuzkich pani Réjane:

„Gdybym miała nie przeżywać i nie przeczuwać osobistości komicznej, a zwłaszcza tragicznej, teatr sprawiłby na mnie wrażenie biura, do którego udaję się co wieczór. Marzeniem mojem byłoby wówczas—jakknajprędza emerytura.“

Popularny chansonnier Mevisto:

„Frazesy i szkoły nie mają żadnego znaczenia. Pracuje się, dąży się do najlepszego, do szczerości gry—oto wszystko. Reszta służy jedynie do zmańczenia rzeczy prostych.“

Zbytek uczucia jest cechą gry młodych artystów, ztąd pochodzi gra nierówna, szarpana, nerwowa. Myśl, widniejąca z gry, dowodzi doświadczenia technicznego i pojęcia zadania sztuki. Sama zimna technika zniża sztukę do rzemiosła, do maniery. Dopiero połączenie uczucia z myślą rodzi sztukę prawdziwą. Wszelkie pojęcia wyłączności wobec dzieła, jednolicie w kompozycyi wykonanego, muszą ugiąć czoła w niemym zachwycie.

Trudno przypuścić, żeby jakikolwiek artysta, a zwłaszcza dramatyczny, wyrzekał się uczucia, lub lekceważył potrzebę rozumnego opracowania roli. Jeżeli zdarzają się wypadki traktowania roli na ślepy traf (prowincję uwzględniam, kto gra z dnia na dzień, u tego ucho i sufler jest głównym czynnikiem) pod wpływem chwilowego pobudzenia, niewątpliwie artysta taki nie należy do żadnej szkoły, chyba do szkoły bezmyślności i kaprysu.

Zamiłowanie sceny wyraża się zawsze pewną dozą zapału, gorączki, która jest nieodłączną w twórczości artystycznej; dla otrzymania zjawiska artystycznego urabiamy materiał z własnych uczuć, z własnego ducha. Mając dopiero przy sobie, jak się dowcipnie wyraził Coquelin, Freycineta, w postaci rozumu i inteligencji, jesteśmy zdolni dać artystyczny utwór w całym znaczeniu tego wyrazu.

Zbyteczna znów pedanterya może utworowi zaszkodzić, bo, jak słusznie Sienkiewicz powiada w „Rodzinie Połanieckich“:

„Człowiek tak się czasem przesubtelizuje, że zamiast kochać sztukę kocha swoje znanstwo “

I w sztuce aktorskiej taka zimna, akademicka robota nie daje artystycznego zadowolenia. Patrzymy wówczas na taką grę, jak na piękny pałac, z którego mieszkańcy wyjechali na letnie mieszkanie, pospuszczali sztory, pozamykali drzwi na wielkie kłódki, pozdejmowali wschody, aby się nikt nie dostał do owego pałacu.

Mimowoli rodzi się wtenczas uczucie żalu, że widzowie, przyjechawszy w gościnę (do teatru), nie zastali uprzejmych gospodarzy, że nie wyrzy do nas z okienka różowa twarzyczka młodości, co zawsze tak mile przemawia do naszej duszy.

Aktor bez zapалу jest tylko zręcznym komedyan-tem, goniącym jedynie za zdobyciem *feu*, tej nie-szczęsnej plagi, gubiącej sztuki, która wśród szczupłej garstki lichwiarzy sztuki nędzne prowadzi życie. Co bowiem obchodzi sztuka tych, którzy wyznają za-sadę:

„Après nous le deluge!“

ROZDZIAŁ XXIII.

S z k o ł a.

Zadanie szkoły.—Lessing.—Szkola uczy zasad, lecz artystów nie stwarza. — Veron uznaje szkodliwość szkoły. — Dr. Struve o użyteczności szkoły.—Czego powinna uczyć. — Prawidłowość muzyki. — Może być prawidłowość fantazyi i uczucia. — Czy u nas szkoła jest potrzebną? — W naszych warunkach szkoła to praktyka.—Prowincya. — Warszawa. — Zdanie Wł. Bogusławskiego.—Szkola żadna.

Zadaniem szkoły jest zapoznanie z dorobkiem sztuki, stworzonym przez genialne umysły w całym jej rozwoju, rozbiór krytyczny sztuki, wykazanie

warunków piękna i przygotowanie do pokonania technicznych trudności w odtwarzaniu zjawiska.

Lessing wyraźnie oświadczył, że prawo ma swoją moc obowiązującą i że sztuka w wypełnianiu prawa, nie zaś w wyłamującej się z pod niego mniemanej genialności cel swój osiąga.

Jeżeli chcemy poznać piękno, musimy osiąść świadomość tkwiących w nas zasad estetycznych, składających się na piękno. Szkoła wykazuje te zasady, lecz sama cudownym sposobem artystów nie stwarza.

Widziałem skończonych uczniów akademii francuskiej, którzy na scenie nie zadawali niewybrednych nawet wymagań.

Akademizm sam nie stwarza artysty, określa tylko warunki piękna, daje pojęcie o stylu, technice, aby je w praktyce zastosować.

Przesadzony szkolaryzm daje wrażenie urzędowego artyzmu.

Estetyk Veron twierdzi nawet, że szkoła zabija indywidualizm, a zatem przynosi więcej szkody, niż pożytku, podciągając pod jedną normę najsprzeczniejsze uzdolnienia.

Dr. Struve, zastanawiając się nad znaczeniem szkoły w twórczości artystycznej, zbija te poglądy, mówiąc, że są szkoły rozmaitej wartości, a z powodu złych niepodobna wszystkich potępiać. Nie mo-

zna, z drugiej strony, pojąć artysty w oderwaniu od całej tradycji, a nawet od całej ludzkości, gdyby nic nie wiązało go z przeszłością. Powinien on, jak owoc, być ostatecznym rezultatem korzeni oddawna zapuszczonych w łono społeczne, a takie korzenie tylko szkoła dać może.“

Szkoła dramatyczna powinna dać swym uczniom dokładne wyobrażenie o wszystkich tych warunkach, tworzących aktora dobrego: czego mamy wymagać, aby zjawisko było zupełnem, wyraźnem; zapoznać z wszelkimi prawami sztuki, jak te prawa jednoczyć w samem wykonaniu, wyrabiać sąd o sztuce i trafne pojęcie piękna, czyli poczucie smaku; w jakim stosunku powinny być zachowane pojęcia wolności i porządku—jednem słowem, w zamieszanie tylu pojęć wprowadzić ład, to jest piękno.

Wrażenie, otrzymane ze sztuki dobrej i dobrze wykonanej, budzi uczucie zadowolenia z pełności harmonii, jak w dobrej muzyce.

Schlegel powiedział, że „architektura jest skostniałą muzyką.“

Architektura, chociaż oparta na ścisłych wymiarach, musi mieć w sobie harmonię.

Najmniej uchwytna — muzyka, podlega prawom formy i surowej prawidłowości. System toniczny ułożony z matematyczną ścisłością; dla czegożby fantazja i uczucie nie miały podlegać przepisom?

Tylko u ludów pierwotnych, nieukształconych muzyka wyraża się w dźwiękach niesfornych; hałas, szum, kołatanie—oto ich pieśni.

Szkoła właśnie wykrywa te formalności, te składowe części gry, które potem ożywiamy ciepłem talentu.

Czy u nas szkoła jest potrzebną? Gdyby mogła zadowolić wszystkie wymagania, niezawodnie podniosłaby poziom gry aktorskiej, ale...

Ale odnośnie do naszych warunków, w jakich się sztuka dramatyczna rozwija, szkoła taka byłaby zbytciem nad potrzebę. Teatrów mamy mało, kandydatów legion.

W naszych warunkach najlepszą szkołą jest praktyka na scenie pod okiem dobrego reżysera.

Pani Talma pisze:

„Częstokroć jeden dobry przykład lepiej oświeci, niż najgrubsza książka.“

W praktyce dopiero można się przekonać, iż szkoła i estetyka nie dadzą technicznego doświadczenia, które zdobywa się tylko częstem graniem.

Jeżeli aktor ma wykształcenie i talent, radziłbym mu początkowo zacząć zawód na prowincyi, tam łatwiej dojdzie do repertuaru i będzie mógł w krótszym czasie przekonać się o sile swoich środków. Obawa przed prowincją jest płonną. Najlepsi artyści sceny warszawskiej rekrutują się z szeregów prowincjonalnych. W Warszawie dopiero, mając więcej

czasu do opracowania roli, pozbywają się wad pośpiesznej rutyny i, kształcąc się na wzorach lepszych artystów, dopełniają swego wykształcenia i dochodzą do doskonałości.

Nie przeczę bynajmniej, że szkoła, dając systematyczny podkład, przyśpiesza dalszy, samoistny rozwój talentu.

Wł. Bogusławski szkołę przyjmuje: jako tradycję, którą aktor ma za sobą, jako wzory, które ma przed sobą—jako pewną ciągłość, w której praca indywidualna, samodzielna jest ogniwem, łączącym przeszłość z przyszłością. Tak zrozumiana szkoła, nie będąc żadnym martwym kodeksem rutyny, dążącym do zrównoważenia indywidualności, zamknąć w sobie może tradycję i ideały, a założeniem jej jest przede wszystkim utrzymanie w pewnym wyższym nastroju jednostkowych dążeń i usiłowań.

O panowaniu teoretycznego despotyzmu jednej osoby mowy tu być nie może. Najpoważniejsi kierownicy scen stałych, jak Laubowie, Dingelstaedty, nie kuszą się już o założenie własnych szkół aktorów, lecz o godzenie szkół różnych, o stworzenie z wielu sprzecznych czasem składników jednej *atmosfery* sztuki.

W obecnej chwili wyemancypowanie się aktora doszło do tego stopnia, że jedyną dla niego szkołą jest właśnie: „nie mieć żadnej szkoły.“

Rozumiem każdą szkołę, mającą na celu umiłowanie sztuki i wysiłek w celu jej podniesienia, uczy-

nienia wyrazistą i łatwą do odczytania myśli dzieła.

Szkoła *śadna*, która niestety egzystuje przez brak jej, zasadza się na nieposzanowaniu sztuki, na ociążałości ducha, na braku myśli i wykształcenia, z czego wynika lekceważenie dykcji poprawnej, śpiąca akcja, mająca nibyto oznaczać naturalność i swobodę.

ROZDZIAŁ XXIV.

R e f l e k s y e.

Krzywda autorów dramatycznych.—Niesprawiedliwe zestawienie autora i aktora. — Sława aktorska jest krótkotrwałą.—Siła wrażeń otrzymywanych zgry aktora.—Krótka pamięć o aktorach.—Tradycja gry.—Nieoznaczone stanowisko aktora w dziedzinie sztuk.—Odrębność twórczości aktora. — Sztuka sceniczna.— Czy aktor jest twórczym, czy odtwórczym, czy dopełniającym? — Aktor w stosunku do autora. — Czy aktor może być genialnym?—Nowa szkoła, powściągliwa czy koźmianowska.

Częstokroć spotykamy się w prasie z niejasnemi zarzutami, tyczącemi się stosunku aktora do sztuki, autorów, publiczności i t. p.

Nie zawsze można się zgadzać z podobnemi zarzutami, chociaż, co prawda, nie wszystkie dadzą się stanowczo odeprzeć.

Przedewszystkiem przychodzą mi na myśl niesprawiedliwione i nieco osobistym interesem zaprawione skargi, że autorzy zbyt mało są wynagradzani za swoje dzieła, że są krzywdzeni, nie pobierając tentyemy od każdego przedstawienia. W obrobie swoich żądań wskazują na aktorów wynagradzanych świetnie, pobierających *feu* od przedstawienia, choć są tylko dopełniaczami autorów.

Niesprawiedliwem mi się wydaje zestawianie najzupełniej słusznego swego interesu ze stanowiskiem aktora.

Twórczość oryginalna nie jest u nas zbyt obfitą; naturalnie, że nie popierana coraz więcej upadać musi. Teatrów, mogących płacić za sztuki, nie wiele; Warszawski jest bez konkurencyi. Uznają słuszość wymagań, ale co ma wspólnego stosunek wynagrodzenia autorów do wynagrodzenia aktorów? Aktorzy za sztuki nie płacą, ani tentyem nie wyznaczają, a jeżeli są lepiej płatni, toć przecie autorzy także do tego dążą. Powinni znaleźć sposoby. Skarżyli się na to autorowie francuscy i angielscy. Był czas, że publiczność żądała od autorów zabawy, ale autorami pomiatała. Ben Johnson naraził się na śmiech, że wydrukował swoje prace dramatyczne, nadając im tytuł: *dzieła*. Płacono za sztukę 6—8 funtów. Autorowie byli biedni, aktorowie bogaci.

Dziś się czasy zmieniły, zwłaszcza za granicą, ale i u nas bądź co bądź lepiej jest, niż bywało dawniej.

Gorycz usprawiedliwiona autorów, wywołana interesem materyalnym, mimowoli budzi pewnego rodzaju zazdrość laurów i powodzeń kwiatowych artystów dramatycznych, wówczas kiedy autorzy pozostają w cieniu. Nie należę do tych, co by wielką wartość przywiązywali do kwiatów, nawet czuję odrazę do nich i wstyd, że ze sceny zrobiono jarmark na kwiaty, dostające się i talentowi i sprytnemu kuglarzowi, którego stać na ten prezent dla samego siebie. Ani na chwilę zasług aktorskich nie wynosiłem po nad zasługę dramato-pisarzy, lecz nie widzę powodu do stwarzania z tej racji jakichś drażniących nieporozumień.

Tam, gdzie są nierówne miary, nie można czyścić porównań.

Pamięć autorów trwa długie lata, obchodzimy jubileusze ich urodzin, śmierci, społeczeństwo czci ich pamięć przez długie wieki, wówczas kiedy współcześni im aktorowie śpią zapomniani, pomimo że im wieńców i laurów nie szczędzono za życia.

Powodzenie aktora to dzieło chwili, spowodowanej pobudzającymi wrażeniami: talentu autora, aktora, żywej sztuki, światła, muzyki, dekoracyi i całej atmosfery teatralnej. Pamiętam z czasów zapalnej młodości, jak oklaskiwałem entuzyastycznie doskonałych aktorów, jak się zapalałem do postaci Otella, Franciszka, Cześnika, Geldhaba. Pod wpływem chwili przypisywałem wielkość teatru i sztuki dramatycznej tylko zasłudze aktorów, dopiero po skoń-

czeniu widowiska lub dnia następnego zajmowała mnie zasługa autorów. Kiedy widz zapomina w teatrze o sobie, przerzuca się myślą w odległe wieki historyi, widzi przed sobą żywych Cezarów, Telłów, Walensteinów z ich epoką, czyż może w tej chwili czarownych złudzeń użyć miary chłodnego rozumu? Nie może, i to jest zwycięstwem sztuki i podstawą jej powodzenia.

Wszystkie gwałtownie działające wielkości gwałtowne zyskują powodzenie, lecz również prędko giną w zapomnieniu.

Żaden z artystów nie owładnie tak chwilą, jak aktor; uznanie, szal, kwiaty sypią mu za życia, na pogrzeb jego wylegają tłumy jak na pamiątkę narodową, lecz za tydzień wysypią się do dna garstki drukowanych wspomnień, za miesiąc patrzymy na innego aktora w roli wielkiego nieboszczyka, czasem nas serce zaboli, czytając pochwały, że partacz przypomniiał świetne czasy, np. ś. p. Królikowskiego.

Nikt słuszniej jak aktor nie może żalić się słowami Słowackiego:

„O dzika żądzo pośmiertnego żalu,

„Jakiem ty jesteś smutnem głupstwem ludzi.“

Czemże jest aktor, co po sobie zostawia? Kto da wyobrażenie tego, czem był Werowski, Smochowski, Nowakowski, Kudlicz, Piasecki, Komorowski, Żółkowski, Królikowski, Panczykowski i t. p.

Aktor działa silnie na współczesnych i to jego zasługa niepoślednia, lecz jedyna. Znany z grunto-

wnej znajomości teatru krytyk K. Zalewski pociesza aktorów, że nie giną oni bezdziejnie, że wpływ ich ma dalszy ciąg w tradycji.

Obecnie, niestety, mało pozostało śladów tej świetnej tradycji.

Jeżeli tak odziedziczamy spadek po utalentowanych aktorach jak krew po Adamie i Ewie, to zaprawdę słaba pociecha.

Zadowolić się musimy barwnością krótkiego motylego żywota.

Autorzy nie powinni zazdrośnym okiem mierzyć chwilowych tryumfów aktora. Aktor w rodzinie sztuk pięknych nie zdobył sobie oznaczonego miejsca — raz go sadzają, w uniesieniu, na pierwszym fotelu, drugi raz, jakoby oprzytomniawszy, każą mu stać u drzwi, kiedy inni członkowie głos zabierają.

Nawet powagi w rzeczach teatru nie mogą się zgodzić, gdzie mu znajdować się wypada, bo oto ciągle spotykamy się z wątpliwościami: czy aktor jest dopełniającym, czy tłumaczem autora, czy odtwórcą, czy też należy mu przyznać twórczość w zakresie jego zadania.

Co prawda, sam nie powziąłem decydującego przekonania i mnie nasuwają się refleksje, składające jednakże do uznania pierwiastku twórczego w pracy aktorskiej.

Wyjątkowe stanowisko aktora wyróżnia się wybitnie na tle artystycznej twórczości tą cechą zna-

mienną, że on tworzyć jest zmuszony na *zadany temat*.

Ze względu na tę odrębność nazwałbym jego zawód sztuką sceniczną. Jeżeli jest sztuka malarska, rzeźbiarska, muzyczna, dla czego niema być scenicznego, skoro ona jest.

Jakkolwiek aktor musi być w nierozdzielny towarzystwie z autorem, musi się kłepować jego wskazówkami, wynikającymi z samego dzieła, to odtwarzanie nie jest znowu tak niewolniczem, jak się zdaje.

Aktor, grając rolę, nie jest żołnierzem, czyniącym zwroty podług komendy, ani też bezdusznym kółkiem maszyny.

Aktor może podnieść autora, aktor może go zabić. Miejmy na uwadze dobrych aktorów tylko, żeby nam nie psuli sądu parobkowie sztuki, korzystający z tytułu aktorów dla tego, że chodzą po scenie.

Wiemy przecie, że współcześni Talmie autorowie tak dalece cenili talent tego wielkiego aktora, że pisali specjalnie dla niego sztuki, pragnąc go mieć za tłumacza swoich natchnień. Ale bo też nie było wypadku, żeby on pozwolił upaść sztuce, w której grał; tak umiejętnie umiał podwyższać miejsca słabe, że zapominało się o autorze, ulegając jedynie urokowi aktora.

Rasyn napisał *Ifigenię dla panny Champmésle*.

Kean, Kemble, Garrick podnieśli urok Szekspira, wykazując genialne jego piękności..

I w naszych czasach spotykamy się ze zdaniem recenzentów: „Szczęśliwy autor, że znalazł takich tłomaczów w aktorach...”

Dziś jeszcze autorowie pisują sztuki dla aktorów, zwłaszcza za granicą, zapominając nieraz o sztuce, literaturze i szacunku dla samego siebie.

A ileż to razy nasi autorzy dramatyczni ubiegali się, żeby ich sztuka obsadzoną była przez pierwszorzędne siły, uznając przez to wpływ aktora na losy sztuki.

Niechże mnie nikt nie posądza o stawianie aktora na pierwszym miejscu. Zastrzegłem się powyżej co do niestosowności podobnych porównań. Autorzy i aktorzy—to stanowiska różne; mogą być autorzy nędzni, tak dobrze jak i aktorzy.

Chodzi mi tylko o określenie stanowiska aktora; czy on jest tylko dopełniaczem, czy nic z siebie nie daje?

Wł. Bogusławski nie podziela zdania, odmawiającego aktorom wszelkiej siły twórczej. Nazywa on to raczej zdolnością *odtworzenia*, aniżeli *tworzenia*; utrzymuje, że ta zdolność jest niższą od samorządnej energii, która sama w sobie ma przyczynę, ale choć niższa, istnieje przecież i o ile w aktorze istnieje, o tyle go podnosi do godności artysty.

Chociaż aktor tworzy na zadany temat, lecz zależnie od mniej lub więcej sympatycznego zadania, w różnej mierze objawiają się jego artystyczne instynkty.

Aktor w stosunku do autora jest jakoby chwilowym posiadaczem drogocennego kamienia; aktor go przedstawia, zachwala, wykazuje jego wartość; dając mu odpowiednią oprawę, rzuca nań światło, odsłania tkwiące w nim przymioty i blaski, daje mu życie.

O ile wyraźną jest twórczość aktora, porównajmy jedną i tę samą rolę graną przez różnych aktorów równej miary; role te z pewnością wypadną odmiennie. Jeszcze większe różnice się uwidacznia, gdy porównamy grę aktora słabego i wielkiego w tej samej roli. Wprost wierzyć się nie chce, żeby to była ta sama postać. Z jednej strony widzimy utwór mizerny, kulawy, nędzny, aktor zaś wielki tę samą rolę opromieni blaskami genialnej twórczości.

Czy aktor może być geniuszem?

Nie ośmieliłbym się narażać na śmieszność, stając poufale obok Szekspira, Mickiewicza, Newtona, Galileusza i im podobnych. Wychylając pretensjonalnie swą głowę ze szczupłych granic kulisów teatralnych, zarozumiałość nasza słuszenie poczytywaną być może za głupotę.

Geniusz stoi na wysokości, z której blaski biją na daleką przyszłość, oświecając drogę następnym pokoleniom i pobudzając je do postępu.

Wobec olbrzymów wiedzy czujemy dreszczem i podziwem przejmujący szacunek i cześć wdzięczną.

Ale jeżeli każdy rodzaj sztuki zechce być dla siebie światem, to niewątpliwie w świecie teatralnym

tacy aktorzy, jak ś. p. Żółkowski, należą, jeżeli nie do geniuszów w znaczeniu powyższem, to przynajmniej do genialnych.

Jeżeli ilustrator skrzepowany tematem, malarz historyczny wiernością epoki, tworzą dzieła nieudolne, niezłe, poprawne, dobre, znakomite i nawet genialne, dla czegóżby aktor nie mógł mieć tego prawa. Wszakże ilustratora biblij, Dorego, nazywamy genialnym.

Aktor również dla danej postaci musi obmyśleć kształt, dać jej ruch, koloryt, wyraz twarzy, a co większa dać jej głos ze wszystkimi modulacyami, dać ruch ciągły jak w nowoczesnych kinematografach, musi w postać tchnąć swego ducha, z martwych ożywić trupa. A jeżeli wykona to podług wszelkich wymagań prawdy i piękna, jeżeli w istocie postać jawi się przed oczyma widzów jak żywa i jeżeli ten, kilka godzin trwający obraz przemawia do obecności, porywa i wzrusza, dlaczego takiej produkcyi nie można nazwać genialną. Czy za karę, że nie wynaleziono dotąd sposobu zachowania jej dla przyszłości?

To byłoby niesprawiedliwością. Owszem, publiczność pod tym względem nie należy do malkontentów, ona entuzjastycznie zapala się dla talentu aktorskiego, jakby instynktownie przeczuwając, że pracą lat całych i wrodzonego talentu stworzył i ożywił, na kilka godzin tylko, nieboszczyka i za chwilowe, lecz niezwykle zjawisko, chwilowo, lecz

gorąco, do przesady nieraz, dziękuje aktorowi, jakoby w uznaniu, że krótkotrwała sława winna być do-
rażnie uznana.

Oдноśnie do trwałości sławy aktorskiej przycho-
dzi mi w pomoc powaga Szekspira, mówiącego przez
usta Makbeta:

„Życie jest tylko przechodnim półcieniem,
„Nędznym aktorem, który swoją rolę,
„Przez parę godzin wygrawszy na scenie,
„W nicość przepada.“

Wracając do przerwanej kwestyi, nie możemy
chyba niektórym aktorom odmówić iskry pokrewnej
genialności.

On, podobnie jak ludzie genialni, szybko obejmu-
je jądro rzeczy, prawie bezwiednie znajduje prawa
piękności, wówczas kiedy mniej zdolni dochodzą do
tego celu na podstawie długich operacyj. Nie zna
zagadek w rozwiązywaniu trudności, budując odra-
zu całość spiżową.

Adryanna Lecouvreur w ósmym roku życia de-
klamowała ustępy z tragedyi z taką, względnie do
wieku, doskonałością, że matka, rozczulona talen-
tem dziecka, zalana łzami, padła martwa u nóg
córkę.

W piętnastym roku życia grała na dziedzińcu
pałacu prezydentowej Lejay. Dwór, miasto i akto-
rzy zbiegli się ciekawie na to widowisko, wyłamano
bramę, o mało nie wywrócili podniesienia ze sceną.
Aktor Legrand entuzyazmował się dla jej talentu.

Wolter pisze o niej:

„Nieporównana ta aktorka, jedyna co jest godną imienia cór Melpomeny! Wynałazła prawie sztukę przemawiania do serc, umieszczania prawdy i uczucia tam, gdzie dawniej używano tylko pompy i deklamacyi, rzucania i krzyków niezgodnych z wystawianą osobą.“

Panna Rachel w 16-ym roku życia była talentem pierwszorzędnym. Znakomity aktor Samson uznał, że na niej spoczywa przyszłość tragedyi.

Alfred de Musset pisze o niej:

„W tej chwili dzieje się w teatrze francuzkim rzecz niespodziewana, zadziwiająca do najwyższego stopnia dla tych, co się zajmują sztukami. A działał to cud – młoda panienka, nie mająca 17-tu lat, której nauczycielem, zdaje się, była tylko natura.

„W poruszeniach jej, mowie, chodzie uderza prostota i skromność.

„Jeżeli zwrócimy uwagę na wiek tragiczki, a z drugiej strony jeżeli rozważymy, ile to aktor potrzebuje doświadczenia, aby tylko mógł mówić, jak się należy, musimy mimowolnie nie dowierzać sobie, aby w tym wieku można odgrywać role tak namiętne, głębokie. Ona nie deklamuje, ona mówi; ona nie używa, dla wzruszenia widza, ani owych zwykłych poruszeń, ani owych krzyków szalonych, których obecnie wszędzie nadużywają, nie ucieka się do pospolitych środków, co nigdy nie chybiają celu; jeżeli wzbudza uniesienie, to mówiąc najprostsze wiersze,

często nic nie znaczące, i to w miejscach najmniej spodziewanych.

„Staje się rzeczą niepojętą w tak młodej panience ten akcent, który trafia do serca. Ani przepisy, ani rady, nie mogą wydać czegoś podobnego.

„Niech kobieta trzydziestoletnia i znająca miłość zdoła wynaleźć podobny akcent w chwili natchnienia, a jeszcze trzeba się zadziwić; lecz coś powiedzieć, gdy artystka ma lat szesnaście.

„Należy jej przyznać niepojęte, wyższe uzdolnienie, co zawodzi wszelkie rachuby, nie lękam się wyrzec cechy *geniuszu*, to jest wrodzone uczucie piękności i prawdy, tę iskrę niebiańską, której nabyć nie można.“

Pani Siddons, zacna kobieta i nieporównana aktorka, w 17-ym roku życia zadziwiała prostotą i głębokością gry.

Aktor Hendersson wykrzyknął, widząc ją na scenie:

„Nie! nigdy artystka ta nie miała współzawodnicy, nikt jej nie przewyższy nigdy!“

Kiedy w r. 1802 ostatni raz grała Lady Makbet, postać tę przedstawiła z taką grozą, że publiczność, powstawszy z miejsc, żądała przerwania przedstawienia po scenie somnambulizmu.

Z powyższego widzimy, jak silnie talent prawdziwy działa na widzów, że ten wpływ niezwykle

i w tak młodym wieku artysta wywołać może tylko za pomocą genialności.

Wszyscy artyści genialni, o których wspominałem, odznaczali się głębokiem wniknięciem w charakter roli; mężczyźni przeważają w opracowaniu.

Wszyscy mieli na uwadze prawdę i prostotę środków.

Kiedy odczytuję sposób pojmowania i opracowania ról przez dawnych artystów, naturalnie znakomitych, nie mogę się połąpać z dzisiejszemi terminami „nowej szkoły,” szkoły powściągliwej, czyli inaczej nazywanej Koźmianowską.

Wszakże jeżeli chodzi o naturę, to już Adryanna Lecouvreur utrzymywała, że dla aktora jedyną i najlepszą nauczycielką jest natura i że innego sędziego nie powinien uznawać nad publiczność.

Czem więc jest ta nowa szkoła?

Wł. Bogusławski zwraca uwagę, że w nowej szkole, gdzieindziej nazwanej przez niego „żadną”, powściągliwość i naturalizm polegają na zaniedbaniu dykcji i lekceważeniu akcji.

Nie pojmuję powściągliwości tam, gdzie powinna być brawura młodości, zwłaszcza nie dzisiejszej, gdzie autor lub sytuacja wymaga zapomnienia się, zapamiętania.

Urjel przed sądem rabinów może być powściągliwym i powinien nim być, ale po zdeptaniu go no-

gami, kiedy jednocześnie zdeptano jego wszystkie nadzieje, pohańbiono honor, kiedy zamienia się w boga zemsty, musi wybuchnąć całą zawartością posiadanego ognia; z duszy jego płynie wówczas lawina, wszystko niszcząca, niczem nie powstrzymana chęć zemsty.

Zabawna ta powściągliwa wściekłość, bezduszny fanatyzm, stara młodość.

To też dzisiaj często spotykamy się z zaspaniem sztuki, zadrzemaniem się i bezkrwistością.

ROZDZIAŁ XXV.

Opinia o aktorach.

Fakt niepoehlebnej opinii. — Szablonowe wyrażanie opinii. — Jakie są powody. — Jak się opinia ta wyrażała. — U Greków, u Rzymian, w średnich wiekach. — Teatr w rękach duchowieństwa i w rękach spekulantów. — Szekspir ulegał wpływom zepsutym. — Upadek sztuki pociąga upadek aktora. — Publiczność z czasów Szekspira — Koleje aktora w Ameryce. — Upośledzenie tam aktora. — Słaby rozwój teatru w Europie. — Trudność początkowa stworzenia zawodu aktorskiego. — Mecenasi sztuki. — Płatne łzy i uczucia. — Wina autorów. — Aktorzy nie bez winy. — Udział kobiet w teatrze. — Ciężka ich dola. — Pierwsze jej samodzielne stanowisko. — Zły jej wpływ. — Duchowieństwo nieprzychylnie dla tego stanu. — Trudność oparcia się pokusom. — Są aktorki uczciwe. — Naduży-

cia dyrektorów i prasy. — Nerwowość prasy i aktorów. — Wzajemne schlebianie. — Bezbronność kobiety w teatrze. — Odrębność stroju teatralnego. — Jakim się być powinno. — Szacunek w stosunku do wartości osobistej. — Osoby obniżające opinię o aktorach.

Kto poświęcił się sztuce scenicznej, kto ją ukochał całą duszą, dla celów poważniejszych, ten, pracując na scenie, boleć musi nad niezbyt pochlebną opinią o aktorach.

Fakt uznać wypada, że, mimo długoletniej egzystencji sztuki aktorskiej, nie mogliśmy dotąd jeszcze wywalczyć stanowiska ściśle określonego w towarzystwie.

Jaki powód takiego stanu, co się składa na to, że jeżeli nas gdzie widzą dobrze, to tylko ze względu na wielkie talenty, to tylko cenią naszą produkcję, bocząc się powściągliwie od człowieka.

Objaw ten jest o tyle powszechnym, że częstoć w pracach literackich, w artykułach dziennikarskich spotykamy się z szablonowem wyrażeniem: „miał postawę aktora,” to jest przesadzoną, śmieszoną, „podobny do aktora” w znaczeniu: mdły, rozpustny, z chorobliwą wyobraźnią i słabą głową; „wykonywał ruchy aktorskie,” to znaczy nienaturalne.

W towarzystwie wyraz „aktorka” spotyka się z zastrzeżeniem: „czy wypada?”

Co to jest? dlaczego tak się dzieje? Jakie są powody do podobnej powściągliwości względem aktora?

Czy to jest winą publiczności, widzącej coś zagadkowego w osobie aktora, czy też sami aktorzy dają podstawę do zachowywania względem nich pewnej dyskretnej odległości, czy prasa zajęła względem nich nieodpowiednie stanowisko, czy też samo powołanie aktora upośledza jego stan, a jeżeli tak jest, to dlaczego i czy jest na to rada?

Potrochu wszystko przyczynia się do wyjątkowego położenia aktora.

W rozdziałach II, IV i V-ym wskazałem na wiele okoliczności, wpływających na opinię o aktorach.

Wartoby się zastanowić, jak te pojęcia się urabiały i jak dotrwały do naszych czasów, czy to siłą nowszych przyczyn, czy też siłą tradycji.

U starożytnych Greków zajęcie aktorskie nie było uciążliwym; ludzie, grywający na scenie, nie byli wyłączeni z grona obywateli.

Inne stanowisko zajmowali w Rzymie; tam nie doznawali takiego szacunku.

Występowanie na scenie było uciążliwym, a nawet mogło pozbawić prawa obywatelstwa.

Z upadkiem sztuki starożytnej, dopiero chrześcijaństwo w wiekach średnich zaczęło dawać nowe podstawy teatrowi, wystawiając misterya po kościołach, w których brali udział księża i lud cały, a po-

tem uczniowie po klasztorach. Powoli publiczność, odwiedzająca te widowiska, spospolitowawszy je, domagała się dodatków, ubliżających poważnemu przedmiotowi; niby-aktorzy dopuszczali się nadużyć (Rozdział VIII), tak, że przedstawienia te, z początku protegowane przez duchowieństwo i papieży, straciły potem ich poparcie, a teatr wpadł w ręce spekulantów, pochlebiających zepsutym gustom publiczności.

Uprawiana przez nich sztuka nie miała nic wspólnego z sztuką w dzisiejszem pojęciu; były to po większej części wesole epizody, błazeńskie hece i dowcipne, nierzadko bezwstydne dyalogi.

Coraz jednak więcej rozwijając się, przedstawienia te rosły w myśl i łączyły się powoli w pewien ład, budzący lepsze nadzieje. Dopiero geniusz Szekspira wprowadził teatr na właściwe tory.

Pomimo, że geniusz jego wyprzedził swój czas, nie mógł go jednak zupełnie pominąć. Musiał się z początku liczyć z gustami tłumów, pragnących widowisk, lecz nie umiejących ocenić autora.

Sztukę uważano za najłatwiejszą rzecz na świecie, to też bez skrupułu autorzy wzajemnie się okradali i przerabiali.

Nawet wielki Szekspir z początku swojej kariery za parę szylingów przerabiał sztuki dawnych autorów, które miały powodzenie.

Jerzy Green obwinia go o kradzież literacką i beczelną zuchwałość.

Chwalono jego wiersze erotyczne, a dramaty, zdaniem współczesnych, poderwały jego sławę.

W ogóle sztuka dramatyczna, a zatem i aktorska, nie miała poważania, pomimo, że w owych czasach, kiedy czytanie nie było upowszechnionem, był to jedyny środek szerzenia propagandy literackiej, przemawiając ze sceny do tłumów.

Opinia aktorów równoległe ze sztuką przechodziła koleje. Aktor dźwigał na sobie piętno upadłej sztuki, jak koszulę Dejaniry, trawiącą jego ciało, dokąd się nie oczyścił w ogniu prawdziwej sztuki, aż stanął w rzędzie sztuk silnym, jak Herkules.

W Grecyi poważna sztuka wytwarzała poważanych aktorów, upadek sztuki w Rzymie pociągnął za sobą upadek poważania aktorów.

Misterya grali księża; kiedy zaś teatr przeszedł w ręce spekulantów, upadek gustu, wyuzdanie, odsunęły od sceny żywioły uczciwsze.

Długi czas teatr nie mógł się podnieść z upadku, potępienie kościelne potępiającem echem odbiło się na kierunku teatru, krępując żywszy postęp tej sztuki.

Jeszcze za czasów Szekspira grywano teatr pod gołym niebem, publiczność przybywała na przedstawienia w niewykwinionych ubiorach, w kamizelkach, hałaśliwie się zachowywała, gryzła orzechy, rzucała na scenę łupiny, skórki pomarańczowe, kawałki kielbasy, korki, a nawet kamienie.

Palili fajki, grali w karty i pili. Magnaci wołali w głos na kobiety podejrzanej moralności. Majtkowie, szewcy, przewoźnicy i rzeźnicy, znudzeni długą pauzą, zagrażali zaburzeniem i zniszczeniem sceny, co nieraz i spełniali, rozpędziwszy aktorów.

Nietylko w starej Europie, ale nawet w Ameryce, znoszącej wszelkie przesady zaśniedziałej europejskiej rutyny, nie potrafiiono się pozbyć uprzedzeń do teatru i aktorów. Żyją oni tam w początku w zupełnem odosobnieniu od sfery towarzyskiej.

Jeszcze w połowie XVIII-go wieku Ameryka teatru nie znała.

Pierwsi przedsiębiorcy angielscy wiedli żywot ubogi. Co prawda, teatr był tam zdyskredytowany, bo wędrowali do teatru z Europy ludzie, których wyrwały ze starego świata, albo prześladowania sądowe, albo namiętności, zawiedzione interesy, lub karciane długi.

W Massachusset ogłoszono akt:

„Ktokolwiek da się uwieść nadziejom zysku i postanowi sobie, czy to mieć udział w przedstawieniu teatralnem, czy w najęciu przy teatrze mieszkania, zapłaci kary 20 funtów, których połowa należec będzie do donosiciela, a druga połowa wpłynie do skarbu narodowego.“

Musiała być opinia aktorów nieszczególna, skoro, wyjeżdżając z miasta, starali się wziąć od miejscowej władzy świadectwo, że ich prowadzenie, *cho-*

ciaż aktorów, było nienaganne i że zasługiwali na opiekę ludzi majątnych.

W r. 1754 po długich staraniach pozwolono w Filadelfii dać tylko 24 przedstawienia, z warunkiem, że aktorzy nie będą używali słów lub gestów, mających dwuznaczną myśl, tudzież poręczenia za mogące się zaciągnąć długi towarzystwa.

Do 1761 roku aktorzy w Ameryce wiedli życie tułaczce, pomimo usiłowań dowiedzenia w dziennikach, że regularnie płacą długi, że chodzą w święta do kościoła i że się prowadzą uczciwie.

Podczas wybuchu rewolucyi kongres zakazał przedstawień teatralnych, walk kogutów i skasował domy gry. Ładne zrównanie!

Nawet w Europie teatr niezbyt szybkim krokiem dążył ku rozwojowi.

Wolter się skarży, że „jedną z największych przeszkód, wstrzymujących wszelką akcyę w teatrze, jest tłum widzów pomieszanych z aktorami; ławki będące na teatrze ścieśniają scenę i czynią akcyę trudną do wykonania.

„Cynna i Atalia zasługiwałyby na wystawienie gdzieindziej, niż w kręgielni, w końcu której zawieszono kilka dekoracyj najgorszego smaku, a widzowie byli w niej umieszczeni przeciw zdrowemu rozsądkowi na scenie, przeszkadzając wszelkiej akcyi kontrastem śmieszności.“

Kiedy w r. 1759—pisze Alfred de Musset—zdjęto ławki ze sceny, artyści mogli chodzić po szero-

kiej przestrzeni, niema już markizów, coby otaczali aktorkę, prawili jej dowcipy po każdym przestanku, podnosili wachlarz Hermiony, krytykowali ubiór Tezeusza. Orestes z mieczem w ręku nie potrzebuje teraz rozpierać tłumu trefnisiów, mówiąc im:

„Pozwólcie mi przejść, panowie, idę zabić Pyrrusa.“

Nic dziwnego, że kiedy publiczność tak niesforne zachowywała się w teatrze, aktor, zależny od niej, musiał z konieczności przywyknąć do jej wybryków, kosztem poniżenia własnej godności.

Nie można upośledzenia aktorów owych czasów kłaść na równi z ludźmi cierpiącymi prześladowanie dla idei i nauki.

Zapewne, że aktor to nie żaden Huss, nie Rousseau, co był zmuszony uciekać z Francyi, ani Szyller, chroniący się ze Stutgardu do Manheimu przed grożącym więzieniem, w którym siedzieli Mozer i Schubert, to nie Galileusz, któremu odmówiono pogrzebu na ziemi poświęconej, jak tego odmawiano aktorom; chociaż w stosunku dalekim dostrzedz można pewne analogiczne podobieństwo.

Jeżeli zwrócimy uwagę, że teatr i z nim związana sztuka sceniczna w tych wiekach przesądów zaczyna się urabiać w zawód specjalny, stanowiący swego rodzaju nowość; że wobec słabych ówczesnych pojęć nie odczuwano potrzeby teatru w dzisiejszem rozumieniu; że teatr wywalczać musiał to nowe stanowisko w tak ciężkich warunkach, to nie

zadziwimy się, iż kapłani tej nowej sztuki, nie posiadający tej siły przekonań, ani tej nauki, co ludzie wielkich idei, dali się ugiąć i padali częstokroć niżej od społeczeństwa, któremu służyli.

A czoło owego społeczeństwa stanowili dumni feudalni baronowie, zasadzający swój honor na nieznajomości pisania; z pogardą spoglądano na wiedzę, pracę uważano za coś uwłaczającego, handel w całej Europie był zajęciem hańbiącym, zwłaszcza wyższe klasy tego artykułu wiary strzegły gorliwie.

Cóż dziwnego, że ci mecenasi sceny protegowali teatr o tyle, o ile służył ku ich zabawie, a sztukę dzieciinną i aktorów, nie znających treści swego powołania, traktowali z wysoka, jako niższą swoją służbę.

I nie dziwię się, stawiając się w położeniu tych dumnych panów, że krzywem okiem patrzeli na ludzi, co taki towar, jak serce, uczucie, łzy, rozpacz, radość i błazeństwo, sprzedawali za marny kawałek chleba.

Być może, że to jeden z najgłówniejszych powodów, utwierdzających niewyraźną opinię o aktorach, zważywszy zwłaszcza na owe bezkrytyczne a krewne czasy.

Ztąd to i dziś, o ile sztuka nie stoi na wysokości, a ulega wpływowi zepsutych obyczajów, o ile wysługuje się brudnej zabawie, opinia aktora szwankuje. Gdyby tylko płytka zabawa i cyrkowe pantominy miały panować na deskach teatralnych,

gdybym nie wiedział i nie pragnął, żeby teatr stanowił rozrywkę dla myśli, wstydziłbym się swego zawodu, uważałbym się za pajaca, służącego w przybytku błazenteryi.

Razem ze sztuką, chylącą się ku upadkowi, obniżała się i opinia o aktorach, ale nie mała wina pod tym względem ciąży na autorach dramatycznych. Estetyk K. Lemcke mówi: „Nie wielu mamy dobrych aktorów, ale winą ich braku są sami poeci. Aktor przychodzi zawsze w ślad za genialnym poetą.“

Nie wielu jednak zastanawia się nad tem, że aktor musi się dopasowywać do warunków swej egzystencji, nawet poważni ludzie uderzają gwałtownie w aktorów, jakoby w słabe mury, które bronić się nie mogą. Sam miałem rozmowę z bardzo poczciwym i poważnym redaktorem, rozgniewanym na zbytnią reklamę o aktorach, który, wyróżniając mnie łaskawie z pomiędzy grona kolegów—zapewne, aby osłodzić mi pigułkę—tak się wyrażał: „Bo, proszę pana, co to jest aktor? Kiedy mu autor każe udawać psa, to taki pan za kulisami woła: hau! hau! hau! i szczeka.“ Pomimo charakteru poufnej rozmowy, nie mogłem pozostawić bez odpowiedzi tak postawionej kwestyi i już nieco podrażniony odpowiedziałem:

„Wyrok pański o tyle jest niesprawiedliwym, o ile gorączkowym. Czytamy przecież w ga-

zetach, czem być powinno na scenie stanowisko reżysera, jak cały kierunek teatru jemu zawdzięcza upadek lub rozwój. Czem redaktor jest w swojej redakcyi? ja myślę, że posiada on władzę reżysera, dyrektora i prezesa. Czemu więc pozwalacie na drukowanie bezwstydných reklam, które dostają się na wasze łamy przez ręce podwładnych wam dziennikarzy. niesprawiedliwie więc zrzucacie winę z siebie na barki aktorów, niesprawiedliwie także sądzisz pan stan aktorski, wzorując się na podstawie podrzędnego pachółka teatralnego; gdybym był równie złośliwym, pańskiego stróża redakcyjnego nazwałbym dziennikarzem, ponieważ wchodzi w skład maszyny redakcyjnej.

Zamiast oczekiwanej burzy, redaktor mnie uścił, uśmieł się i przeprosił.

Oddając hołd prawdzie, aktorzy nie mogą stanąć przed sądem opinii w białej szacie niewinności.

Jako niemąla przyczyna do padnięcia opinii aktorskiej jest obecność kobiet, aktorek, w teatrze.

U starożytnych kobiety nie mogły się pokazywać na scenie, role kobiece wykonywali mężczyźni.

Jeszcze za czasów Szekspira sławny aktor Burbadge z pokorą przemawia do publiczności:

„Panowie! wybaczcie za mimowolne opóźnienie; królowa jeszcze się nie ogoliła, ale wkrótce się ogoli.“

Niewątpliwie kobiety nie przyczyniły się do poprawienia opinii, lecz same nie mogą dźwigać odpowiedzialności, bo, jak widzieliśmy, wówczas, kiedy

mężczyzni w teatrze rej wodzili, opinia ich również mocno szwankowała.

Szekspir w swoich sonetach skarży się na upokorzenie życia teatralnego. Widocznie kochał jakąś osobę, która nim wzgardziła z powodu jego powołania aktorskiego.

Co prawda, nie myślał on o opinii, przepędzając całą młodość z kobietami niezaszczytnej moralności.

Jeżeli dola mężczyzn w teatrze nie była godną zazdrości, to tem bardziej kobieta musiała w tułaczce teatralnej narazić się na następstwa swego zawodu.

Jeżeli do dziś dnia usiłowania kobiety celem wywalczenia sobie niezawisłego stanowiska nie doczekały się bezwzględnego uznania, to miejmy na uwadze, że w teatrze rozpoczęła ona tę walkę i to na najniewdzięczniejszym gruncie. W czasach surowych obyczajów i przesądów to oderwanie się od rodziny, ta ucieczka od tradycyi niewieściej do niemoralnych obyczajów musiała być opłacona sromotą.

Obecnie jesteśmy świadkami ciężkich walk, jakie staczać musi kobieta, zdobywająca sobie samodzielne stanowisko; pomimo niezwykle szybkiego postępu pojęć, niechętnie ustępujemy jej z pola, zajmowanego wyłącznie przez mężczyzn, a cóż dopiero mówić o czasach nie nawykłych do ruchu emancypacyjnego kobiety.

Życie bezładne, tułaczę, w niedostatku, gdzie przez zbliżenie się płci, w ciągłym pożyciu wspólnem wyradzała się rozwiązłość obyczajów i upadek kobiety musiał nastąpić siłą konieczności, zwłaszcza w biednych koczujących towarzystwach. A że „ładna i wielka aktorka—jak pisze pani G. Sand—jest istotą uprzywilejowaną od natury, którą podnosi jeszcze urok sztuki“, to łatwo sobie wytłomaczymy, że przy słabym charakterze zapragnęła ona skorzystać z przyrodzonych wdzięków.

Jaką rolę nieraz kobieta odgrywa w teatrze, najlepiej nas objaśni rada pewnego doświadczonego aktora, udzielona młodemu koledze:

„Chcesz pić, pij; chcesz brudzić swą dłoń uściskiem szubrawców, pozwól sobie i na to; wygodnie ci zagłuszyć kwilenie twego sumienia, ile razy zaciągasz pożyczkę z zupełną pewnością, że jej nie wrócisz, używaj i tego sportu. Ale wara ci od kobiet. Te cię rozpasają bardziej od wódki, zbrudzą bardziej od szubrawego kamaraderstwa, a na sumienie padną kamieniem, cięższym od niesumiennego długu. Kobieta—widzisz—w towarzystwie prowincjonalnem, ubogiem, to najbardziej upakarzająca strona teatru. Bywają chwile głodu, w których ona jest karmicielką, my, nizko upadli, nie pojmujemy wówczas całego ogromu podłości, jaką popełniamy; umizgamy się do niej, aby zaraz nazajutrz, gdy głód minie, pogardzać nią i odwracać się od upadłej.“

To też do teatru garnęły się dawniej kobiety albo wykolejone z towarzystwa w skutek moralnego upadku, albo zmuszone nędzą, nie czyniącą wyboru, gdy idzie o zdobycie kawałka chleba. Prawie wszystkie pochodziły z niskiego stanu, rozpoczynając zawód w latach prawie dzieciennych, śpiewając piosenki po podwórzach, nim zwróciły na się uwagę i dostały się na większe sceny. Podobna dola towarzyszyła wielkim aktorkom: Adryannie, Rachel i pani Siddons.

Pomimo że w owych czasach prawie pogardzano artystami, kiedy kościół wyłączał komedyantów z grona ludzi, kiedy odmawiał im pogrzebu na ziemi poświęconej, niektóre kobiety potrafiły się utrzymać na wysokości, dowodząc tem samem, że na każdym stanowisku można zachować swój honor.

Adryanna Lecouvreur kochała się prawdziwie i bezinteresownie w hrabi Maurycym de Saxe, którego niestałość była przyczyną jej śmierci. Była ona przyjaciółką i powiernicą wielkich księżniczek, które ją uważały za równą sobie, co nie przeszkadzało, że po jej śmierci nie mogły się oprzeć powadze duchownej i pozwoliły pochować ją w warsztacie okrętowym, nie na poświęcanym cmentarzu.

La Harpe w 1788 r. w liście prywatnym wspomina o pewnej aktorce, w której zakochał się zapamiętałe jakiś oficer. Familia jego, nieprzychylna temu związkowi, wymogła na niej prośbami, że odwiedzie go od tego zamiaru. Skoro nawet groźba

samobójstwa nie mogła zachwiać jej postanowienia, oficer, nie mogący jej nakłonić do małżeństwa wbrew woli rodziny, otruił się, połknąwszy opium. Wczesna pomoc uratowała mu życie. Złamany niepowodzeniem, wstąpił do trapistów. Opinia powoli otoczyła swą łaską cierpiącą ofiarę, zwracając swe ostrze przeciwko aktorce. Jednakże niedługo oficer ożenił się z inną, a aktorka, która poświęciła swą miłość dla spokoju rodziny ukochanego, wstąpiła potem do klasztoru.

W dziełach księżnej d'Abrantes znajdujemy opis zdarzenia prawdziwego, jak znakomita wenecka tancerka — Zerbina, zakochawszy się w hrabi Mancinim, zapłaciła za niego dług karciany 10,500 dukatów, sprzedawszy swoje brylanty. Połączywszy się z nim węzłem małżeńskim, przez swoją rządność oczyściła mu majątek z długów i, oddawszy go mężowi, po trzech latach wróciła na scenę z tęsknoty za nią.

Pani Siddons, wielkiej sławy aktorka, była wzorem żony i matki; nie mogąc znieść intryg teatralnych, uwłaczających jej czci niewieściej, usunęła się ze sceny w pełnym blasku sławy i została lektorką królowej.

Do dziś dnia, pomimo że kościelna powaga nie ciąży na stosunkach teatralnych, że pojęcia mocno się zmieniły, tkwi coś, jakby w naturze tego zawodu, że opinia nie jest zupełnie wolną od pewnych zastrzeżeń co do aktorów i aktorek.

Kto zaprzeczy, że dotąd jeszcze płyną do teatru zastępy ludzi słabo wykształconych lub wykolejonych, obiecując sobie łatwe tryumfy; że zwłaszcza kobiety zepsute moralnie dobijają się wszelkimi sposobami, aby zyskać tytuł, nie starając się o coś więcej nad firmę „artystki.“

Najliczniejszy zastęp artystek uczciwych kompletuje się ze sfer teatralnych, lub blizkich teatrowi, które, znając te stosunki, łatwiej unikają zdradnych sideł.

Spotykałem często między aktorkami kobiety zacne, poczciwe i moralne; spotykałem takie, co kochały swoich mężów i umiały dzieci wychować, pracując jednocześnie na scenie.

Gdy się zastanowimy, jak trudno jest w tym świecie obronić się pokusom, zewsząd na słabą naturę kobiecą czyhającym, przyznać trzeba wysoką cnotę i wielki hart duszy, podziwu godzien, u takiej aktorki, co potrafiła uratować swój honor. Stokroć trudniej zachować jej godność swoją, niż każdej kobiecie z towarzystwa.

Jak trudnemi są do zwalczenia dziś jeszcze stosunki teatralne, pomimo wielkiego rozwoju teatru, mieliśmy świeży dowód w 1893 r. na wiecu aktorskim w Wiedniu, na którym radzono, jak zabezpieczyć aktorów od wyzysku dyrektorów, którzy traktują ich jako żywy towar.

Jeden z mówców wspominał, w jaki to sposób okupywać muszą „engagement“ młode aktorki.

Jest to najhaniebniejszą stroną teatralnych stosunków.

Wilhelm Liebknecht pisze: „Niech mi nikt nie mówi o wiedzy i sztuce w dzisiejszym społeczeństwie. Sztuka musi na chleb pracować i, zamiast być nauczycielką ludu, jest nałożnicą wielkich i bogatych. Biada dzisiejszemu artyście, który, dumny ze swego wyższego powołania, ośmiela się być samodzielnym, nie stara się o hańbiącą protekcję możnych mecenasów za pomocą pochlebstw i podlenia się, który nie okupuje pochwał prasy; — zaręczam, że umrze z głodu lub pęknie mu serce.

„Zamilczy o nim, lub skaże go artykułami swemi na śmierć sprzedajna prasa, która każdego, nie płaćącego jej przynależnego haraczu, uważa za zuchwałego zbrodniarza i żąda jego zguby.“

Prasa nasza chlubi się, że nie dorosła do bezczelności prasy zagranicznej. Nie bawiąc się w pochlebstwa, przyznaję, że tak jest istotnie, ale jeżeli przypomnimy sobie, jaką ona była a jaką jest, musimy przyznać chylenie się ku gorszemu, a że zawsze się spóźniamy, to kto wie, czy i pod tym względem nie dogonimy zagranicy.

Dzisiaj bądź co bądź w stosunku prasy do teatru zauważyć można pewną aktorską drażliwość, źle oddziaływającą na wzajemny stosunek.

Nie myślę przeczyć tej prawdzie, że ze wszystkich artystów aktorzy są największymi pyszałkami,

(de tous les artistes les acteurs sons les plus vains—
M-m Romieu).

W poprzedzających rozdziałach zarzucałem prasie, że zbyteczną reklamą, usługowością, przesadzonemi pochwałami, lub zabijającym milczeniem, albo nie-słuszną naganą przyczynia się do zepsucia aktorów.

Ludzie, przebywający ciągle w krainie złudzeń, po większej części ze słabemi, a raczej osłabionemi nerwami, żyją sztucznie i nerwowo nawet po za sceną; wymyślają sztuczne potrzeby, sztuczne bóle, przesadzone pretensye, zmanierowane zachowanie, graniczące z karykaturą. Nawet przesadzona pochwała, w ich mniemaniu, słuszenie się im należy, a najślusniejszą naganę poczytują za zamach na ich wyższy talent.

Podrażnione nerwy szarpią się, unoszą za byle podmuchem, nie mogąc znaleźć równowagi, właściwej ludziom rozważnym. Ale nie przypuszczałem nigdy, żeby recenzent teatralny skarżył się, że aktorzy winni są zepsucia i niesumienności recenzentów.

Znany wiedeński krytyk teatralny, Herman Bahr, słuszenie zarzuca aktorom, że w stosunkach z recenzentami zapominają o swojej godności, — że jeżeli krytycy nie posiadają się z zarozumiałości, to temu winni schlebiający i płaszczący się histryoni, którzy uczynili wszystko, aby recenzentów sprowadzić na manowce przez swoje żebracze umizgi i oburzające płaszczenie się przed nimi. Samowolne to poniżanie się aktorów wytwarza fałszywe pojęcie

o stosunku pomiędzy krytycznym znawcą a tworzącym artystą.

„Niektórzy krytycy chcą uchodzić za nauczycieli aktorów. Jest to poprostu nonsensem. Recenzent powinien się zwracać do publiczności, kształcić jej gust i wytwarzać publiczność teatralną. Nie było wypadku, żeby aktor nauczył się czego z krytyki.“

Z całą przyjemnością uznaję słuszność zarzutu płaszczenia się aktora przed prasą, ale jednocześnie obrona pana Bahra dźwięczy pewnym dysonansem. Więc potężna prasa jest tak słabą, że pozwala na tak niezdrowy i niemoralny stosunek!

Jak już zaznaczyłem dawniej, w gronie aktorów znajdują się ludzie wykształceni, lecz nie brak ludzi słabo rozwiniętych umysłowo, którzy tylko dzięki talentowi pokrywają te braki; umizgi zatem tych panów do prasy, jakkolwiek karygodne, dadzą się wytłomaczyć chęcią usposobienia dla siebie życzliwie tej prasy. Uniewinnianie się tej ostatniej, że ją psują aktorzy, jest słabszem od skargi aktorów, że ich psuje prasa.

Prasa, chodząca w todze mentora, prasa potężna, strzegąca interesów i dobra społecznego, powinna odznaczać się trzeźwym rozumem, statecznością sądu, powinna być głuchą na wszelkie słodkie szturmowanie do jej serca, powinna dać poznać takiemu flirtownisiowi, że nie łatwy umizg, lecz praca, owo-codajna praca, zawsze przez nią będzie uznana i że tylko tą drogą zyskać można względy prasy.

Jeżeli tej siły nie posiada, niech sobie przypisze winę, że zamiast być rozumnym ojcem, jest może nawet dobrą matką, która bezwzględna pieszczotą, lub niesłuszną naganą psuje swoje dzieci i na nie winę potem składa.

Pan Bahr widocznie ma za miękkie serce, skoro tak łatwo zepsuć się daje.

Z pewną życzliwością i współczuciem słuchałbym, gdyby mi aktorka opowiadała (nie recenzent), że wielbiciele jej talentu, a zwłaszcza urody, psują ją wyszukanemi pochwałami, łakomem okiem patrzą na wdzięki jej płci, i aby łatwiej ją złudzić, fałsz swój zakrywają kwiatami i brylantami, że, choćby była wzorem czystości, nic jej nie ustrzeże od potępiających podejrzeń, i że bydlęca natura męczyzny płodzi kobietę-zwierzę. On jest stroną napastującą, a jeżeli zwała winę na kobietę, staje się podobnym do tego recenzenta, dającego się psuć przez słabszych.

Kobietę w teatrze psują nie tylko obcy wielbiele, ale i koledzy przez brutalne nibyto koleżeńskie rozmowy, których ona słucha, nieraz dlatego tylko, aby nie stracić łask u wpływowych kolegów; kiedy zaś sama wpływ zdobędzie, już cofnąć się nie potrafi.

Zresztą obecna sztuka, oparta na brudnych wiadomościach, spędza rumieniec z twarzy kobiety uczciwej; chociaż z początku zapłoniona wygłasza

słowa ze sceny, czując jakoby odpowiedzialność za grzechy autorskie.

W ten sposób słaba kobieta, nie popierana, nie broniona przez nikogo, czując, że jej największy skarb wydzierają, klejnot honoru, stacza się na dół, a nie znajdując dostatecznej obrony w wątplych uczuciach, dobita przez bezwzględną opinię, wyłączając ją z rzędu ludzi, widzi drogę zamkniętą, nie dozwalającą jej wrócić na łono społeczeństwa i... wiele w ten sposób ginie.

Narzekamy na kobiety! Zniszczmy ogień, bo pali, zbrzyźdźmy sobie wodę, bo w niej utopić się można, wyrąbmy las, bo w nim zabłądzić można i t. d. Ani ogień, ani woda, ani las, wódka, piwo, rubel nie jest podły, są nimi tylko ludzie, co przez brak wstrzemięźliwości i miary podleją.

A przecież my, mężczyźni, tak bronimy przywileju mądrości.

Nietylko w teatrze spotykamy upadki kobiet; społeczeństwo nastrocza nam wiele tego przykładów, tylko, że teatr to wielki dzwon, który krzykliwym głosem zwraca na siebie baczniejszą uwagę.

Rzeczywiście, że dziwny to świat, z natury swego powołania dający podstawy do niezwykłego pozoru względem ludzi, sprawom teatru oddanych. Tak dziwny, że czeskie nazwanie teatru „Diwadlo“ zdaje się bardzo instytucji teatralnej odpowiadać.

Teatr, jako skoncentrowane odbicie objawów całego życia i namiętności ludzkich, zwala na jedną kupę wszelkie idee, cnoty, nędzę, tak, że trudno nie-nawykłemu połapać się w tej plątanie, dziwiąc się, jaki z tem wszystkim ma związek sztuka, albo natura.

Podobnie, jak w podręcznej rekwizytorni, obok pastorału i berła stoi kij dziadowski, pomiędzy sztyletami wysadzanymi brylantami i koronami znajdziesz kawałek razowego chleba, na tronie leży krymka żydowska, statuty wolności założone nahajką, purytański kapelusz zakrywa bezwstydnie rozwalony pod ławą manekin, co jutro w białym welonie skromność udawać będzie.

Zbliżone podobieństwo gnieździ się czasem w głowach aktorskich. Obok wielkich porywów Talmy, oddającego w Liège cały swój benefis pierwszemu spotkanemu żebrakowi, spotykasz zawzięte intrygi i prześladowania, zazdrości, potępienia, wzory pracy i zamięłowania, obok próżniactwa i pogoni za rublem.

Zaprawdę, samo powołanie aktora ma w sobie wiele pierwiastków, tworzących anormalny sposób życia. Jestem przekonany, że gdybyśmy wybór uczynili z pomiędzy najuczciwszych ludzi, gdybyśmy ich wsadzili w ciasne ramy sceny, gdzie zmuszeni byliby poddawać się tylu rozlicznym wzruszeniom, pragnieniu sławy i utrzymania bytu, gdzieby musieli się widywać codziennie i pomimo intryg i nie-

porozumień pracować razem, jedni z miłości dla sceny, inni dla użycia, niejeden z tych uczciwych uczyniłby auto da fé z swoich przekonań i ideałów pod naciskiem przeciwnieństw, jakie aktor pokonać jest zmuszony.

Silny nawet umysł dzięki tym stosunkom morduje się, słabszy tępi w sobie uczucie, bo to pewna, że usposobienie wrażliwsze artystów prędzej się zniechęca od zwykłego chłodnego realisty i z wysokich parnasów pada często w powszednie błoto, kontentując się głupim komplementem i łakomym rublem.

A jednak zdawałoby się, że aktor, karmiąc się ciągle różowym pokarmem ideałów, powinien jako człowiek, mający poczucie piękna, promienieć tylko tem, co jest wielkie i szlachetne, tak jak poeta Szyller, o którym Goethe pisze:

„Szyl-ler władał bezwzględnie swą wielką naturą; jest on równie wielkim przy herbacie, jakimby był w radzie państwa. Nic mu nie przeszkadza, nic go nie ścieśnia, nic nie zniża polotu jego myśli; to, co w nim z wielkich poglądów żyje, wychodzi zawsze swobodnie na jaw bez względów i namysłów.

„Był to człowiek prawdziwy—i takim się też być powinno. Miał właśnie ową wrodzoną dążność Chrystusową; jeżeli się pospolitości dotknął, zaraz ją uszlachetniał.“

Oto cudowne świadectwo, wydane poecie uczucia przez poetę rozumu.

Ja tylko powtórzyć się ośmielę wraz z Goethem: „takim się być powinno!“

Tak artysta powinien pojmować swoje stanowisko i mam nadzieję, że wszystko się kloni ku lepszemu, dzięki postępowi pojęć i zachowaniu się samego aktora.

Wszak zaledwie sto lat minęło od czasu, jak we Francyi odmawiano aktorom pogrzebu na poświęconej ziemi (u nas rzecz niesłyszana); niema jeszcze stu lat (Draper), kiedy duchowieństwo hiszpańskie żądało wzbronienia opery, ponieważ ta bezbożna rozmowa spowodowała brak deszczów, a dzisiaj nawet w tak zacofanym kraju (spalono tam czarownicę w r. 1781) podobny krok wywołałby tylko sarkastyczny uśmiech.

Wielcy aktorzy ostatnich dwóch stuleci przyczynili się bardzo do większego uznania, jakiem zaczęto obdarzać zaszczytny zawód aktorski, tak, że aktorzy są obecnie szanowani odpowiednio do swego prowadzenia się i wartości osobistej.

Największą krzywdę opinii aktorów wyrządzają damy z półświatkową sławą i ludzie płytcy, dumni ze swej głupoty; jedne z tytułem „artystek dramatycznych“ po gabinetach restauracyjnych drą skórę z poważnych koleżanek, drudzy po cukierniach i knajpach głośno krzyczą o swoim talencie, a swym zachowaniem się i wstrętną pyszałkowatością dopomagają do niezaszczytnej opinii o aktorach.

Z tego powodu nieraz ludzie poważni, szanujący sztukę i aktorów, na podstawie tych nie-

znośnych, bez wychowania, pęcherzy wyrok swój o całym cechu aktorskim wygłaszają.

ROZDZIAŁ XXVI.

K r y t y k a.

Ułomność naturalna krytyki. — Zajmują się nią talenty pierwszorzędne. — Zbyteczna drażliwość. — Apodyktyczność. — Statut Lessinga. — Brak krytyki o robocie aktorskiej. — Bezbarwność. — Nietykalność gwiazd. — Pomijanie młodych. — Złośliwość. — Tykanie osobistości. — Niesmaczny dowcip — Swoboda subiektywnego sądu. — Krytyka poważna, naukowa. — Podstawa naukowa daje gwarancję powagi. — Odwaga zdania. — Blizki stosunek krytyki z teatrem. — Nerwowość aktorska u krytyków. — Alarmy. — W obrobie młodych. — Krytyka lancetem doktora. — Artysta potrzebuje zachęty.

Jedną z największych wad krytyków jest ich ludzkie pochodzenie, pozwalające im mylić się i błądzić.

Mówiąc o krytyce, nie przywłaszczam też sobie prawa nieomyślności.

Trzeba przyznać, że pod względem gruntownej znajomości sztuki dramatycznej poświęcają się u nas poważniejszej krytyce pióra niepośledniej miary, tak

że pod tym względem nie mamy co zazdrościć głośnym firmom zagranicznym.

Niech to nikogo nie dziwi, że, mówiąc o aktorze, wypowiem swoje pragnienia z punktu widzenia aktorskiego.

Otóż mniemam, że główny dysonans objawia się w zbytnej drażliwości krytyków w stosunku do aktora, drażliwości, tak bardzo za grzech poczytywanej aktorom.

O potrzebie krytyki nikt nie wątpi, bez jej kontroli samowola artystyczna spadłaby do karykatury; krytyka strzeże prawideł dobrego gustu, zdobytego pracą całej przeszłości, lecz by krytyka była poważną, powinna jaknajmniej sama zasługiwać na krytykę.

Bardzo często czytamy lamente na upadek sztuki aktorskiej, na pewne zaniedbanie się i rutyniczną manierę w produkcyi aktorskiej. Nie przeczę, że tak jest, lecz niech mi krytyka daruje, gdy otwarcie powiem, że nie zawsze przyczynia się ona do podniesienia poziomu artystycznego.

Co najwięcej aktora źle uspasabia dla krytyki, to jej lekkie traktowanie pracy aktorskiej, jej ton apodyktyczny, nie pozwalający postawienia swego veto, bez narażania się na nieprzychylność.

Wielkość niektórych krytyków jest tak niedostępną, jakby wymagała pewnej czołobitności ze strony aktora, sami (bywają tacy) grzeszą poprostu brakiem wychowania, nie odpowiadając na ukłon młodszego aktora, lub podając mu przy powitaniu

jeden palec ręki, lub lewą dłoń. Takich nie można szanować, trudno uwierzyć w ich bezstronność, bez której najgłębsza wiedza nie ma wartości.

Pragnąłbym w krytyku, obok znajomości przedmiotu, widzieć człowieka zacnego charakteru, pełnego sympatii dla rozwijających się talentów, żeby mogły do krytyka przylgnać sercem, jak do orędownika, podtrzymującego zamięłowanie do sztuki i do pracy nad jej udoskonaleniem.

Lessing wygłasza statut dla krytyków:

„Łagodnie i pochlebnie wobec poczynających, z wąpiącym podziwem i podziwiającem zwątpieniem wobec mistrzów; zrażająco i stanowczo przeciw partaczom; szyderczo przeciw samochwalcom, i z jaknajwiększą zawziętością przeciw intrygantom.“

Jednakże krytyka jego nigdy nie była wyłącznie ujemną i burzącą, lecz jednocześnie poprawiała i budowała.

To też przez przestrzeganie prawdy zdobył sobie, jak się o nim Goethe wyrażał, „wielkie zamięłowanie narodu.“ Zwalczał on zło i ciemnotę, otaczał opieką co okazywało jakiekolwiek zadatki talentu, a nawet luminarzom takim, jak Wielandowi i Klopstockowi, chwalać ich lub ganiąc, wskazywał drogę i miarę.

U nas, jeżeli krytyka budzi niezadowolenie aktorów, to być może dlatego, że aktorom poświęca się dużo, zbyt może dużo pustych słów i ogólników, za

to wyczerpującej oceny gry aktorskiej nie widzimy, lub dużo pozostawia do życzenia.

Jednocześnie z zaspaniem się sztuki i krytyka się zdrzemnęła, w skutek monotonnego patrzenia codzień na małą garstkę stale, na zabój, grających aktorów, którzy przestali ją zajmować.

Krytyk, jako bywalec teatralny, nie jest przygotowany na żadne niespodzianki, wie co zobaczy i dlatego często stereotypowo się wyraża w sądach o grze aktorskiej.

Zupełnie prawdziwem jest określenie Wł. Bogusławskiego, gdy pisze:

„Krytyka zostawała w tym stosunku do sceny, w jakim niejednokrotnie znajduje się względem organizmu chorego lekarz domowy, który tak przywykł do drobnych a codziennych przypadłości swego pacyenta, że traci bystrość w ocenieniu ogólnego patologicznego stanu, na który składają się powoli te małoznaczne na pozór objawy chorobliwe.“

To też krytyka, o ile nie zostanie poruszona gością jakiej znakomitości, lub podrażnioną osobiście, nie budzi większego interesu u aktora, przez swoją bezbarwność i sądy oparte na sympatyj lub braku takiej dla pewnych artystów.

Gwiazdy teatralne zwykle są nietykalne, firma wyrobiona stoi wyżej po nad krytyką, która, jeżeli się ośmieli na wypowiedzenie prawdy, czyni to z niewytłomaczoną grzecznością, cukrując pigułkę, aby łatwiejszą była do przełknięcia.

Dla młodych za to, potrzebujących zachęty i poparcia, krytyka kręci pigułki wielkie i gorzkie, które prędzej udusić, niż wyleczyć mogą.

Co prawda, nie jest to objawem powszechnym, częstokroć krytyka nad miarę podnosi młode siły. Ale właśnie wszelkie niezastosowanie miary jest grzechem, zasługującym na zwrócenie nań uwagi.

Przez niezasłużone pomijanie zniechęca się jednych, przez zbytne pochwały psuje się drugich.

Jeżeli krytyka pragnie mieć wpływ na aktorów, a powinna go mieć, niech się stara bezstronnie i ze znajomością rzeczy wyrażać o grze aktora, czy to wielkiego, czy małego, niech motywuje swoje zarzuty, bo przecie każdy przyzna, iż aktora nie może zadowolić, ani pobudzić do doskonalenia się w swym zawodzie sprawozdanie tego rodzaju:

„Pan A. wywiązał się z zadania zadawałajaco, pan B. grał ze zrozumieniem, panowie C., D., E. i t. d. jak zwykle dopełniali całości.“

A że to nie zawsze zgadza się z prawdą, więc aktorzy, najlepiej znający wartość kolegów, mimo wolnie tracą zaufanie do krytyki i do jej bezstronności, co jeszcze więcej daje się uczuwać, gdy krytyka zaprawiona jest dozą złośliwości, lub ostrych wybieczek, tyczących się osobistości aktora.

Jako proste następstwo powstaje obustronne nieporozumienie, kończące się zwykle porażką strony słabszej — aktora!

Krytyka z samego swego założenia musi mówić o osobistościach, powinna więc starać się umniejszyć gorycz zarzutów krytykowanemu.

Mnie się zdaje, że choćby nawet miało miejsce nieporozumienie, obowiązkiem krytyka pisać prawdę, bo co ostatecznie obchodzą publiczność jakieś osobiste kwasy, grymasy, lub zakulisowe stosunki. Wszystko jedno, jaką ręką zerwany jest owoc, aby tylko był zdrowy, piękny i smaczny.

Publiczność żąda estetycznego zadowolenia, ale nie nie mających wpływu osobistych plotek, ani humorystyczno-złośliwych dowcipów.

Estetyk Lemcke pisze:

„Niema nic nad dowcip przyjemniejszego, ucieśniejszego, ale i nic straszniejszego, zwłaszcza gdy niema humoru, a ma ostrze. Takie dowcipkowanie bez miary, taka poniewierka wszystkiego może doprowadzić do rozpacz.

„Dowcip nie trzymany na wodzy jest krnąbrnym i niespokojnym, jak źle tresowany pies myśliwca. Każdy dołek musi on rozkopać, za każdym chrząszczem pogonić, każdego skowronka zaczepić.“

Krytyka, wykazująca tylko dodatne strony lub ujemne, zawsze staje się niesprawiedliwą, budząc podejrzenie usiłowanej obrony lub szkoderia.

Jeżeli się uprzemy wybrać z pośladu garstkę zdrowego ziarna, a z dobrego garstkę plew, to z tych próbek łatwo wprowadzimy w błąd nieznających gatunków zbóż w całości.

To się nazywa niemoralnością w krytyce.

Ale na to niema rady, chociaż każdy powinien mieć zmysł moralny, to co jednemu się podoba, drugiemu się nie podoba, a jeżeli komu tego zmysłu brakuje, niczem go nie przekonasz, żeby tam znajdował przyjemność, o czem niema pojęcia.

Zresztą w ostatnich czasach zrodziła się nowa metoda krytyki, opartej na przesadzonej swobodzie subiektywnego sądzenia o pięknie

Zwolennicy tej metody powiadają, że nikt nie ma prawa kontrolowania ich znajomości, ponieważ piękność nie da się zliczyć ani zważyć, lecz ją potrzeba czuć.

W takim razie krytykowany mógłby odpowiedzieć: ja tak czułem, co krytyce do tego!

Pozorna słuszność takiego sądu wygodnie go tłumaczy przed nieświadomymi rzeczy, a krytyk sam łatwo się rozgrzesza z braku estetycznego wykształcenia.

Taki sposób jest właściwością krytyki płytkiej, krzykliwej, zwykle napuszonej i nadętej, wyrażającej się z lekceważeniem o pracy, którą sama lekceważy.

W ogóle krytyka, oparta jedynie na osobistym wrażeniu, pod wpływem chwilowego afektu, sztu-

cznie nieraz wywołanej wrzawy, mąci sąd o wartości gry i przeszkadza do głębiej sięgających spostrzeżeń.

Ta zbyt rozluźniona swoboda odnośnie do przymiotów krytyki stworzyła płytkie przekonanie o jej łatwości, opartej na wewnętrznym przekonaniu.

To też kto dziś nie pisze o teatrze, a hałaśliwość tej rzeszy krzykliwej zagłuszyła jasne pojęcie o sztuce, przeraziła nawet poważną krytykę, tracącą wiarę, czy w tej potwornej gmatwaniu pojęć głos jej będzie usłyszany i należycie oceniony.

Jedynym lekarstwem mógłby być wpływ reżyserów literackich, to jest redaktorów, którzy nie powinni dopuszczać, aby w ich organach nieuctwo głos zabierało.

Poważna zaś krytyka niech się nie zniechęca i niech będzie pewną, że znajdzie posłuch i poważanie, gdy posłucha starego, ale dobrego przepisu L. Osińskiego:

„Krytyka zachowuje godność, gdy dobrem nauki zajęta, ostrzega bez grozy, gani bez zjadliwości, uśmiecha się bez szyderstwa, zawsze zaś zdania swego rozumowaniem dowodzi.“

Rozumowane potwierdzenie swego zdania jest koniecznym warunkiem wytrawnego krytyka; może on i powinien mieć poczucie piękna, nieukiem przecie być nie może.

Żądam od poważnego krytyka, aby był wyższym nad przeciętną publiczność, żeby umiał odczuć arty-

stę, odczuć silniej od zwyczajnych ludzi ukryte piękności i wady, powinien on wypowiadać się publiczności z otrzymanych wrażeń i pokazać, wyłożyć, gdzie ta piękność się znajduje i na czym polega.

Dlatego krytyk powinien być wykształconym, znać na wskroś sztukę, o której sądzić mu wypadnie, z jej tajemnicami i technicznymi trudnościami. Artysta tworzy, krytyk zaś kontroluje, bada, oblicza prawa i stosunki, i żeby odnaleźć tę prawidłowość, musi się oprzeć nietylko na subiektywnem wrażeniu, ale i na gruntownej znajomości sztuki.

Jestem przekonany, że prawdziwie wykształconemu krytykowi, posiadającemu duszę artystyczną, jedno spojrzenie, jeden moment wystarczy do uznania wartości artysty.

Tylko zdanie znawcy ma gwarancję powagi.

Taine pisze:

„Niechaj niebo nas strzeże od prawodawców w rzeczy piękna, przyjemności i wzruszeń. To, co każdy czuje, jest jego własnością i odrębnością tak samo, jak jego natura; to, czego doznam, zależeć będzie od tego, czem jestem“¹⁾.

Gdyby Taine nie był wysoce wykształconym estetykiem, nie zostawiłby po sobie dzieł, nowe światło rzucających na istotę piękna.

¹⁾ „Podróż po Włoszech“

Że Taine nie miał na myśli krytyki, kiedy to pisał, dowodzi inne jego zdanie: ¹⁾

„I w krytyce, jak gdzieindziej, mamy prawdy nabyte. Każdy dziś przyznaje, że Dante, Szekspir, Mozart i Beethoven zajmują pierwsze miejsce w swojej sztuce. Goethemu przyznają pierwszeństwo między pisarzami naszego wieku, Rubensowi w szkole flamandzkiej, Rembrandowi—w holenderskiej, Dürerowi u Niemców i t. d.

„Dziś krytyk pojmuje, że jego smak osobisty nie ma wartości, iż powinien odrzucać i swój temperament, *skłonności, koterye, interesy*, iż przede wszystkim jego talentem jest sympatya, iż pierwsze działanie w historii zawiera się w tem, ażeby się postawić na miejscu tych ludzi, których chcemy sądzić, wejść w ich instynkty, odczuć ich myśli, odtworzyć w sobie samym ich stan wewnętrzny, przedstawić z całą dokładnością cieleśnie ich stanowisko i t. d., wtenczas możemy ustanawiać wartości, oznaczać postęp i zboczenia, uznawać rozkwit lub wyradzanie się, już *nie dowolnie*, lecz *według reguły ogólnej*, na podstawie analizy, a więc *naukowej*.“

Zresztą zbyt czynnem chyba jest dowodzenie, że wykształcenie jest potrzebnem.

Krytyka, poważnie oceniająca pracę artysty, zmusza go do równie poważnego zastanawiania się nad

¹⁾ „O ideale.“

czynionemi mu zarzutami, które, o ile są szczere i słuszne, dają mu pewne wskazówki do dalszego rozwoju.

Prawda, że drażliwość aktorska przekracza nie-raz wszelką miarę, że żąda tylko pochwał i uznania dla nieudanych nawet prac swoich; ale i ta drażliwość w mniejszych objawiałaby się rozmiarach, gdyby krytyka zachowywała zawsze odwagę zdania, bez względu na osoby i chwilowe sympatye, bez względu na przyjaciela Platona, ale na przyjaciółkę—prawdę.

Krytyki naszej nie można posądzać o brak życzliwości dla teatru, owszem, oddaje mu się ona całkowicie na usługi, po większej części pracuje sama dla teatru, żyje jego życiem.

Ale... ale może właśnie ten blizki stosunek z teatrem, ten interes osobisty, te wzajemne wpływy i chwilowe zależności, uprzedzenia i sympatye zaszczerpiły w krytykach-autorach pierwiastek nerwowej aktorskiej drażliwości, który odbija się i w ich recenzjach.

Wprawdzie na wysokie obiektywne stanowisko tylko wyjątkowo i to nie zupełnie wznieść się można, jak utrzymuje Spencer ¹⁾, to jednak nie powinno nas zniechęcać do starania się o możliwą niezależność zdania i czystą prawdę.

¹⁾ „Wstęp do socjologii.“

Za złe poczytuję krytykom brak równowagi i stanowczości w sądach. Krytyka tak nieraz szafuje kadzidłem pochwał, tak rozpieszcza aktorów, takich używa superlatywów na określenie wielkości, że łatwo głowa zawrócić się może biednemu aktorowi, któremu się zdaje, iż bezwiednie stał się głębokim myślicielem.

. Teatr cudowny, nieporównany! A tu na raz dzwony uderzają na trwogę, gromy biją za gromami, wczorajszy przyjaciel leży na ziemi pokonany i oplwany, wszyscy wołają ratunku, teatr grozi upadkiem, każdy śpieszy z radą i lekarstwem, pewny, że jego środek będzie najskuteczniejszy.

Znów nerwowość: albo pochwały przesadzone, albo gwałt niezwykły.

Ten gwałt o tyle jest lepszym, że nie usypia, lecz bądź co bądź pobudza do życia, że w tych głosach, biadających nad obniżeniem się poziomu artystycznego, słyszymy głosy szczere i życzliwe, że znaleźć w nich można nawet dużo prawdy, która jednak więcej byłaby warta, gdyby była wypowiedziana ze spokojem i bez namietności.

Wprawdzie i od nieprzyjaciół nauczyć się czegoś można, lecz ani teatr, ani artysta nie powinien w krytyku podejrzewać wroga.

Owszem, artysta ma prawo wymagać, aby mógł się do krytyka zwrócić z całym zaufaniem, bez obawy, że jego pracę zbędzie śmiechem, obelgą, lub szyderskim dowcipem.

Artysta powinien doświadczać od krytyka uczucia macierzyńskiej troskliwości, ufny, że wszelkie uwagi i napomnienia mają na celu jego dobro, że, jeżeli ma talent jaki taki i chęć do pracy, będzie to zauważone i ocenione.

Gdy popełniamy omyłkę, nie powinna ona być pokryta milczeniem, czy ją popełnił mały, czy wielki, inaczej artysta przecenia swoją wartość i grzęźnie w błędach, zamieniających się z czasem w niepoprawną manierę. Opinia nigdy się nie ustali, jeżeli ci, co nią kierują, nie wypowiadają się szczerze i zupełnie.

Krytyka, oceniając wartość artystów, stawia im stopnie tej wartości.

Otóż w tej ocenie dopatruję się pewnej nieproporcjonalności.

Nie myślę zmniejszać zasługi artystów, zajmujących wybitne stanowisko, do jakiego doszli przez talent i pracę; sądzę jednak, że wypada mi upomnieć się za mniejszymi.

O ile artyści renomowani doświadczają względności krytyki, o tyle poczynający są surowo sądzeni.

Krytycy usiłują usprawiedliwić błędy starszych nieraz nawet niezręcznie. Naprzykład:

„Tej roli zupełnie nie rozumiem, ale przyznać należy, że, jak ją pojął aktor X..., tak ją konsekwentnie do końca przeprowadził.“

Z pierwszą połową zdania recenzenta chętnie się zgodzę, lecz nie umiałbym decydować konsekwencji w rzeczy, której nie rozumiem.

Jeżeli zaś młodemu trafi się rola większa lub zastępstwo, nie pozwalające mu dostatecznie opanować roli, doświadcza on zwykle stosunkowo surowej oceny.

Jeżeli jest sympatycznym, osładzamy mu gorycz zarzutów szlachetnymi aspiracyami dla sztuki, jeżeli mniej sympatycznym—porównujemy go ze znakomitymi aktorami, co zawsze na niekorzyść młodego wychodzi, lub wywołujemy cienie mistrzów, jakby z umysłu, w chęci pogrzebania poczynającego.

Przy świetle elektrycznem blado wyda się światło gazowe, naftowe, lub zwyczajna świeczka, chociaż każde światło, wzięte oddzielnie, wydać się może białem.

Napróżno więc dowodzić tego, czemu nikt przeczyć nie myśli.

Młody aktor, porywający się na większą rolę, ani myśli zapewne rywalizować ze wspomnieniami nie-dościgłych mistrzów; samo zaś zestawianie niestosownych krańców dowodzi braku uznania dla pamięci zmarłych, lub dziwnego sądu o doskonałości w sztuce, która się zdobywa nie w ciągu jednego wieczora, ani jednego roku.

Zdarzają się czasem nieporozumienia i między samymi krytykami. Wówczas niebezpiecznie aktorowi dostać się pod opiekę jednego z nich; jeżeli je-

den stara się wykazać zalety aktora i wypowie się z nadziejami dla jego przyszłej kariery, krytyk z przeciwnego obozu odmawia temu wszelkich przymiotów, potęgując za to wady.

Jeden z krytyków, co prawda nie poważnych, stając w obronie aktora, użył zbyt mocnego wyrażenia odnośnie do jego wysokiej inteligencji; drugi, zamiast zwrócenia uwagi na niestosowną obronę, wolał się zemścić na skórze osoby neutralnej i niewinnej, t. j. aktora, trzepiąc go tak dotkliwie, że ten z słusznym żalem skarżył się na nieprzyzwoitość podobnej polemiki.

Krytyka jest siłą moralną, nie zna wrogów, bronią jej nie powinna być armata, lecz lancet doktora, lub nóż ogrodnika, działający w celach leczniczych, nie zabójczych.

Artysta, powierzając swą pracę ocenie publicznej, ma prawo wymagać od krytyki, żeby go traktowała poważnie i przyzwoicie bez żadnych kolących dowcipów lub osobistych zaczepiek. Zdaje mi się, że krytyk tak powinien pisać, iżby to samo mógł w oczy powiedzieć aktorowi, bez narażenia się na zarzut człowieka bez wychowania. Każda uwaga, wypowiedziana szczerze i z godnością, może być wysłuchaną bez obrazy.

O ile jest potrzebną dla artysty zachętą zewnętrzną, posłuchajmy co o niej pisze estetyk Lemcke:

„Dusza artysty podobna do rośliny. Uznanie i sława—to promień dobroczynnego słońca. Zapo-

znanie równa się zmrokowi; geniusz natenczas blednie, choruje i znika; bez światła i ciepła na nic się nie przyda walka. Obojętność—to owe szare wieczyste obłoki, które odbierają wzrost i barwę roślinom; sława za prędką i za wielką—to żar słoneczny, który drażni, suszy i pożera.“

Nic gorszego, jak puste uwielbienia. Czasem jednak nie pomogą przestrogi, ani wzór Donatella, który opuścił Padwę, gdzie był wynoszony pod niebiosy, ale go nie rozumiano; wołał powrócić do rozumnych chociaż surowych Florentczyków, gdzie go mniej chwalono, mniej wspierano, ostrzej krytykowano, między którymi jednak nie groziło mu niebezpieczeństwo nabrania próżności i zapomnienia o tem, co go podniosło.

Artysta próżny łaknie wciąż tylko sławy, a wszelką naganę uważa za niesprawiedliwość. Biada artyście, który ugrzęźnie w uwielbianiu samego siebie!

ROZDZIAŁ XXVII.

Cywilizacyjny wpływ sztuki.

Obecność sztuki w życiu codziennem. — Sztuka to miara. — Narzekania na sztukę. — Wrażenia przyjemne są podstawą rozwoju umysłowego. — Doniosłość pedagogiczna sztuk. — Rozrywka estetyczna. — Gorączka materyalnych zysków jest przejściową. — Objawy lepszych pragnień. — Sztuka nie wyrzeka się dobrobytu. — Wpływ muzyki. — Wpływ sztuki teatralnej. — Upadek sztuki teatralnej. — Teatr nie jest dla dzieci, ani dla uczonych, jest dla publiczności — Czy teatr powinien obniżać, czy podnosić poziom moralny. — Żadna sztuka nie wyrówna wrażeniu sztuki teatralnej. — Znaczenie teatru u nas. — Jaki nadać kierunek. — Zaszczytne zadanie aktora.

Najtrudniej jest poznać rzeczy, na które nieustannie patrzymy. Sztuka dziś stała się tak pospolitą, tak nieodzowną w życiu każdego człowieka, jak woda, jak powietrze; ciągle nią żyjemy, nią oddychamy, nią się odziewamy, w niej mieszkamy, nie zastanawiając się nawet, jakbyśmy wyglądali bez dobroczynnego jej wpływu.

Gdyby można powstrzymać dopływ sztuki do naszych stosunków życiowych, jak wypadek powstrzymuje dopływ wody do mieszkań naszych, bylibyśmy świadkami niebywałej trwogi i zamętu, po-

mimo, że dotąd nikt wartości wody nie cenił, a nawet psuł ją i marnował.

Sztuka w zasadzie, czy to w życiu fizycznym, czy duchowym, wyobraża ład, porządek, miarę. Co przekracza miarę, jest karykaturalnem.

Nie myślę też walczyć w imieniu tej chorobliwej sztuki, co każe tańczyć na pogrzebie sąsiada, śmiać się z cudzego cierpienia, lub wesoło podrygiwać nogami, kiedy łachy na grzbiecie wskazują drogę pracy jako pierwszą potrzebę.

Są powierzchowni gderacze, usiłujący dowieść, że sztuka nas zgubiła—a więc żałują i zarazem pragną pomyślności; są pesymiści bluzgający potępienia na ten podły świat—a więc mają poczucie jakiegoś braku, nie mogącego ich pragnień uzupełnić. Jednem słowem, płaczą nad niedostatkiem, a pragną dostatku, zadowolenia, przyjemności, czy to dla siebie, czy dla bliźnich.

Otóż „te wrażenia przyjemne—pisze socyolog St. Krusiński—są żyznym gruntem dla rozwoju uczuć społecznych, zaś rozwój tych ostatnich przyczynia się do dobrobytu ogółu, który to dobrobyt jest niezbędnym warunkiem istnienia całego organizmu, a więc i jego rozwoju umysłowego.“

Przyjemność i rozrywka nieoddzielne są od życia, ekonomia ich się nie wypiera; ci, co potępiają sztukę, z pewnością jej istoty nie rozumieją, lub też dobroduszenie występują przeciw tym pierwiastkom w sztuce, które ją plamią.

Co jest złem, brzydkim, błędnem, należy wyte-
piać i nienawidzić, bo ono nam przeszkadza do pod-
niesienia się z prochu, w który nas wtłacza, i do zla-
nia się z bóstwem—tak mawiał już Plato.

Dr. Struve ¹⁾ tak rozumie doniosłość pedagogi-
czną sztuk, że twierdzi, iż osobnik pod tym wzglę-
dem nie wyrobiony, może być znakomitym techni-
kiem, inżynierem, uczonym, ale człowiekiem w sze-
rokiem znaczeniu tego słowa nie będzie nigdy, bo
wiele szlachetnych stron w jego duszy nigdy nie
zadrga, a cały szereg uczuć i wrażeń pozostanie
w nim na zawsze skazany na milczenie.

W związku z temi wrażeniami jest ułagodzenie
obyczajów, zatarcie wielu szorstkości w charakte-
rach, zamięłowanie w rozrywkach szlachetnych i har-
monijne rozwinięcie władz, wzajem oddziaływają-
cych na siebie.

To też taki mocarz myśli, jak Goethe, nazwał
sztukę ewangelią świecką, która potrafi swą wesoło-
ścią oswobodzić od ciężaru rzeczy ziemskich.

Rozrywkę należy rozumieć w pojęciu czysto
estetycznem, moralnem, tak jak ją rozumiał przed-
stawiciel i wyznawca sztuki, Szyller, powierzający
pojęciom estetycznym wychowanie rodu ludzkiego,
jako obronę przeciwko wykroczeniom jednostronne-
go rozumu, lub naturalnych popędów.

¹⁾ „Sztuka i piękno“

Szyller upatrywał w sztuce jutrzeńkę idealnej cywilizacji.

Tylko społeczeństwa barbarzyńskie, dzikie, lub zepsute i wyczerpane lubują się rozdzierającymi nerwy widokami i mękami swojej ofiary.

„Każda dusza musi być czemkolwiek poruszana—pisze Mickiewicz—jeżeli jej nie poruszają wielkie rzeczy, to się będzie nurzać w niżkości i podłości.“

Wszelkie porywy duszy szlachetne, wzniosłe
stanowią istotę sztuki.

Jeżeli niektórzy na nią narzekają, to albo wygorzał w nich dobry smak, albo nie dostrzegają, że dzisiaj krzykliwa reklama, efekciarstwo, zapomniało o istotnem zadaniu sztuki i świętości jej pochodzenia.

Kremer pisze:

„Warunkiem żywotnym wszelkiej sztuki jest
usposobienie artystyczne ogółu społeczności.

„Lecz czyliż takowe usposobienie rzeczywiście przebywa w obecnym nam czasie. Rzut oka na moce poruszające dzisiejszy świat stanie za wymowną odpowiedź.

„Wszyscy wiemy, że od kilku dziesiątek lat opadła świat gorączka materyalna zysków. Więc rozpierają się szeroko banki, giełdy, przemysł, handel, para, telegrafy i cały ów ród niesfornych sił, nadmuchiujących chciwość ludzką. Te szalone zacho-

¹⁾ „Tryptyk.“

dy, czwane zabiegi i zasadzki, frymarki i handryczenia, nie dające spokoju, ścigające, szczujące swoją czeladź, niby potępieńców, są istnym obrazem piekła Dantejskiego.

„Nic więc dziwnego, że ta dążność tak zapalczywie do zewnętrznych zysków, a tłustego podpasu zwrócona, że to prawie powszechne sprzedawanie się cerografem ciemnemu demonowi, przygłuszają wewnętrzne potrzeby duchowe, że przytłumiają a dławia wszelkie życie fantazyi ogólnej, powszechnej, mogącej być gruntem dla sztuki.

„Jednak tu i owdzie jawnie występują oznaki, że sztuka i umiejętność ciągle stoją na bacznej straży ludzkiemu rodowi, wszędzie odzywają się pocieszające wróżby, że niezadługo nadejdzie czas, w którym świat uzna, że poezya i sztuka jest czemś więcej, niż ochłodą a rozerwaniem umysłu, a umiejętności są czemś wyższem, niż służebnicami utylitarnych celów.“

Niektórzy utrzymują, że sztuka rozpieszcza, rozleniwia ciało i w niezdrowy sposób upaja ducha. Wszystko to zależy od sposobu widzenia. Sztuka może być zdrową, jak może być zdrowym i przemysł, lecz niestety, dziś nie może się pochwalić zdrowiem ani sztuka, ani osławiony przemysł, który jeszcze więcej lekarstwa potrzebuje, gniotąc swoim ciężarem osobniki słabsze, poczynające wzdychać i zwracać oczy ku słońcu, kryjącemu się dotąd za chmurami niewyraźnych pragnień.

Sztuka zdrowa bynajmniej nie odrywa od celów ziemskich, bo ona sama jest zlepkiem ducha z formą cielesną, urodziła się ona na gruncie pełności ciała i dobrobytu, musi go więc pragnąć dla wszystkich.

Kremer dalej mówi:

„Nie odwracajmy się też gniewnie od pracy i przemysłu i handlu, lecz uczciwego—bo spanoszonym dorobkiewiczom cięży po śmierci ziemia grobowa, bo im wielce trudno bez krzywdy ludzkiej, a prostymi drogami dostąpić zasobnego mienia.

„Uczciwy przemysłowiec staje się chwałą swojego czasu i wysoką zasługą wobec własnego kraju, bo jest dowodem dzielności osobistej. On sam sobie jest przodkiem.

„Pamiętajmy, że te zapalczywe gonitwy za zyskiem są tylko czasem przejściowym. Zapatrujemy się na nie ze stanowiska historyi, która nie liczy na dni i lata. Zatem pracujemy około rzeczy ziemskich, pracujemy uczciwie na chleb ziemski, a broniąc się od plamy moralnej, wyczekujemy owej gwiazdy przewodniej, zwiastującej gościa z nadświatowej dziedziny.“

Głosy ludzi najpoważniejszych słusznie wygłaszają przekonanie, że pogląd na życie, uzacniony poezją, osładza nam to życie, uszlachetnia je, że poezya jest podstawą wykształcenia, że wpływ jej na oświatę i moralność jest nieobliczony.

Związek ekonomii i moralności jest tak ścisły, że rodzi nieskończoną ilość zagadnień natury socjologicznej; jedno drugiego wyprzec się nie może.

Chwila obecna, wyjątkowo zajęta rzeczami materialnymi, samym niepokojem nieokreślonych pragnień dowodzi niedostateczności, lub jednostronności dążeń praktycznych; nie chce na razie przyznać, że, kształcąc ducha i serce, więcej przysporzyłaby szczęścia ludzkości, niż szarpiącemi nerwy bojami w walce o byt.

W ogóle przesadzony nacisk kładziemy na przemysł, mający dać dobrobyt powszechny, a mało zwracamy uwagi na moralność, mogącą być podniesioną przez sztukę.

Lemcke pisze:

„Ludzie—chłopcy i dziewczęta—szaleją za muzyką; cuda nią można zdziałać; widzimy to w każdym tańcu, gdzie chłop niezgrabny nabiera ognia i staje się żywem srebrem, gdzie za pierwszym pociągnięciem smyczka pałą się oczy dziewczek i drepcą nogi chłopców, a mimo to nic się nie robi; co najwięcej daje się pozwolenie do sprowadzenia na święto lub niedzielę kilku szynkownych grajków. Cieszymy się nad miarę, odkrywszy nowy skarb w ziemi, rzucamy się z namietnością do kopania nafty. A skarbów, które tkwią w łonie ludu, nikt nie dokopuje. Są one — a nikt ich nie szuka. Nadejdą czasy roztrośniejsze. Potomkowie nasi podejmą szeląg z ziemi.“

Muzyka jest sztuką uczucia.

Leibnitz wspomina, że „nadzwyczajnego znaczenia muzyki ci tylko mogą nie uznawać, którzy nie wiedzą, jakim zachwytem przejmuje ona najniższe nawet klasy ludzi; niema prawie rzemieślnika, wyrobnika lub piastunki, którzyby sobie śpiewem nie osładzali pracy i znoju.“

Górnicki w swoim „Dworzaninie“ powiada:

„Przyrodzenie mamki nauczyło śpiewać, aby śpiewaniem dziecinny płacz tuliły, bo wnet dziecko uspokoi się i zapomni przyzwoitego sobie płaczu.“

Bez końca możnaby wskazywać przykłady, jak muzyka działa na zwierzęta i ludzi; nie mogę się jednak powstrzymać od ślicznego określenia Brodzińskiego:

„Muzyki głosy

Znamiona gdy usłyszysz dusza:

Tęsknota serce porusza,

Ogarnąć pragnie niebiosy...

Kiedy ojczyste pienia

W dalekim posłyszę kraju:

Wnet na czarownych skrzydłach wspomnienia

W ojczystym widzi się gaju,

Poi się serce czystą rozkoszą,

Lzy oczy rosą.“

Carriere utrzymuje, że w muzyce duch i materia doszły do pojednania w uszczęśliwiającej harmonii. Sądzi, że przewrotna dążność ku materjalizmowi jest przejściową i że cel, który kiedyś nauka na korzyść życia dopnie, przez sztukę zostanie osiągnięty.

Jeżeli sztuka w ogóle wielki wpływ cywilizacyjny wywiera na ludzkość, to teatr wyłączony być z niej nie może.

Teatr najsilniejszy wpływ wywrzeć może na masy; jeżeli go zaś w pożądanej mierze nie wyzyskuje, to dzięki chwili przejściowej, na której wszystkie sztuki nie wygrywają.

Niech mnie kamienują i osądzą barbarzyńcą, ale nie zgodzę się z tymi, co żądają od teatru tylko pustej zabawy, czczej i brudnej.

Owszem, teatr może bawić, ale jednocześnie powinien i podnosić.

Ktokolwiek nie napoił się zepsuciem, kto nie zasmakował w bezwstydnym zabawie, kto szanuje tradycję rodziny i ma jakieś takie wychowanie, ten musi się częstokroć zażenować w teatrze, temu żal młodej sąsiadki, słuchającej zgnilizny moralnej sztuk nowego autoramentu, ten z duszy i serca zgodzi się z Jeske-Choińskim, kiedy mówi: ¹⁾

„Bo na cóż patrzą oczy niewieście w przybytkach Talii i Melpomeny od lat pięćdziesięciu mniej więcej? Zamiast niepospolitych charakterów, wielkich cierpień i szlachetnych rozpaczów tragedii i dramatu z programem dodatnim, widzą one zmysłowość w jej przejawach najrozmaitszych.“

¹⁾ „Rozkład w życiu i literaturze“

„Cudzołóstwo, wiarołomstwo, miłość zakazana, oświetlona tragicznie i humorystycznie, jest stałym przedmiotem tak zwanej sztuki mieszczańskiej.

„Autorowie bronią na scenie praw kobiety upadłej, tłumaczą kokotę, są gorliwymi rzecznikami rozvodu, a drwią z naiwnej uczciwości.

„Teatr drugiej połowy bieżącego stulecia przypomina zupełnie scenę grecko-rzymską z epoki upadku. Jak wówczas, świecą i dziś sale pustkami, gdy sobie jaki dyrektor przypomni, że sztuka nie powinna być pospolitą bawicielką. Dramat w stylu szlachetnym może liczyć tylko wtedy na średnie powodzenie, gdy ukaże się w stroju błyskotliwej wystawy. Ale idyotyczna operetka lub tłusta krotochwila, obiegając całą Europę, witane są wszędzie rzęsystemi oklaskami. Słowo szlachetne, podniosłe, gorące, nudzi publiczność przeciętną, łaknącą wrażeń łatwych i ordynaryjnych. Utwór bez brudu moralnego, albo bez grubego śmiechu, zajmuje jedynie galerię, wyrostków i *ubogich duchem*.“

Teatr—mówią—nie jest dla dzieci, ani parienek, a może nie dla *ubogich duchem*—to frazes wygodny dla tych, którym się zastanawiać nie chce. Teatr nie jest też dla profesorów, uczonych, psychologów, psychopatów, ani zdechlaków; teatr jest dla publiczności.

Zmarły estetyk Guyau utrzymuje, że „ponieważ każdy czytelnik, czy widz, przeżuwa na swój rach-

nek dzieje bohaterów, których opis go zajmuje, nie może więc być rzeczą obojętną, czy dzieje te uszlachetniają go, czy też obniżają jego poziom moralny.“

Więc i teatr z tym poglądem liczyć się powinien, tembardziej, że wpływ teatralny nie może iść w porównanie z żadną inną sztuką.

Oto, jak określa ten wpływ uczony komentator Szekspira, Gervinus:

„Do idealnego wpływu dramatów Szekspira przyczynia się wiele ich wystawienie; w przedstawieniu uwydatnia się dopiero cała potęga poety. Jakkolwiek naturalną byłaby ekspozycja danego dzieła, zawsze unosi widzów po nad poziom rzeczywistości, bo żadna inna sztuka nie działa na fantazyę ludzką takim wszystkich władz i sił połączeniem. Wszystkie inne, naśladowując życie przedstawionym obrazem, same coś z życia tracą. Malarstwo nie oddaje całości postaci, brakuje mu plastyki; rzeźbie na farbach zbywa, pozbawione są zresztą ruchu; epopea zamienia czyny w słowa; muzyka słowa w tony przekształca; teatr tylko wszystko ześrodkowuje w sobie, posługując się postawą, farbą, tonem, słowem, mimiką, ruchem i akcją; nadaje pełną działalność temu, co się stało, i jest tylko małemi ograniczeniami miejsca i czasu skrópowany.

„Trudno sobie przy czytaniu potęgę tego wpływu wyobrazić; pozostaje się w zawieszeniu

z uczuciami, sądami i wątpliwościami swojemi, czytając z trudnością dochodzi się do pojęcia o całości, nie mówiąc już o tej potędze wrażenia, które jedynie sceniczne przedstawienie wywołuje.

„W przedstawieniu pojedyncze wrażenia nie mają miejsca, zanim się ugruntują już są rozwiane; oderwane nierówności korcące nas w czytaniu, przy rozwiniętej akcji nie odejmują wcale całości dramatycznej wdzięku, siły i piękności.

„Na przedstawieniu jesteśmy zmuszeni uważać na to, co się w nim rozgrywa, na akcję, nie na same tylko słowa, jak to się dzieje w czytaniu. To właśnie wywiera ów idealny wpływ, bo w działającym człowieku objawiają się na raz wszystkie jego siły; czyny zaprzatają całą jego istotę i wyprowadzają na jaw to, co w nim najlepszą lub najsilniejszą stanowi część.

„Tu są ześrodkowane w jednym punkcie akcji, jak w jednym ognisku, jego wrażenia, myśli, wola, energia i wszystkie właściwości jego natury; człowiek porusza się w całej swojej pełni i tu jest najpoetyczniejsza chwila, która ma w rzeczywistości każdy czyn żywotny. Im prawdziwiej to przez aktora jest oddane, tem większy urok przedstawienia, tem silniejsza potęga i głębokość wpływu, tem świetniej się całość dramatu uwydatnia: nie da się to zastąpić żadnem objaśnieniem.“

Kiedy się zgodzimy na uznanie tego wpływu teatru, przedewszystkiem czuje się pragnienie, rodzi

się poczucie obowiązku wyzyskania tego wpływu dla naszych stosunków w poważnem pojęciu obowiązków społecznych.

„Wszędzie scena zależną jest od publiczności—pisze Wł. Bogusławski—do której smaku wtedy nawet, gdy ten smak jest zepsuty, stosować się musi, jeżeli nie chce bytu swego narazić; nigdzie scena nie może istnieć bez publiczności,—u nas—można to powiedzieć bez przesady, stosunek poniekąd odwrotnie się przedstawiał: publiczność nie mogła istnieć bez sceny.

„Jak wielkie w tych warunkach jest znaczenie sceny dla publiczności, jak szlachetne ciężą na niej obowiązki!“

Szyller ¹⁾ pisze:

„Wszelka poprawa w rzeczach politycznych ma mieć swój początek w uszlachetnieniu charakteru, ale jakżeż pod wpływem barbarzyńskiego państwa uszlachetnić się może charakter?

„Trzebaby więc na to wyszukać jakie narzędzie, którego państwo nie podaje; trzebaby otworzyć źródła, które przy wszytkiem zepsuciu politycznem w czystości i niezależności się utrzymują.

„Otóż tem narzędziem jest sztuka piękna, owe to źródła posiadamy w jej wzorach nieśmiertelnych.

¹⁾ „O estetycznem wychowaniu.“

„Prawodawca może potępić lubownika prawdy, ale prawda dlatego istnieje; może on poniżyć mistrza, ale sztuki nigdy nie sfałszuje.

W prawdzie nic nie masz zwyczajniejszego, jak że obie: nauka i sztuka, hołdują duchowi wieku, i że smak płodzący przyjmuje prawa od sądzącego

„Jeżeli mnie więc zapyta przyjaciel piękności i prawdy, jakim sposobem zadosyć ma uczynić szlachetnym popędem, które mimo wszelkiego oporu wieku, w sercu się jego odzywają, wtedy odpowiem: nadaj dobry *kierunek* światu, na który działasz, a spokojny pochód czasu sam przez się rozwinięcie przyniesie. Żyj wspólnie z twoim wiekiem, ale nie bądź jego sługą; pracuj dla współczesnych tobie, ale to rób, czego potrzebują, nie zaś to, co pochwałą. Powaga twoich zasad oddali ich od ciebie, ależ w zabawie jeszcze ją zniosą; smak ich czystszy jest od ich serca. Nadaremno byś gromił ich zasady, napróżno ich czyny potępiał, ale kształtującej ręki poprobować możesz na ich próżniactwie.

„Oczyść ich zabawy z samowolności, ze czczości, z dzikości, a oddalisz te przymioty powoli także z ich czynów, na koniec z ich usposobienia. Gdziekolwiek ich znajdziesz, otocz ich wielkimi, duchowymi formami, okrąż ich naokoło symbolami rzeczy wyborzych, aż złudzenie pokona rzeczywistość, a sztuka samą naturę.“

Oto są pojęcia geniusza szlachetnych porywów, pragnącego szczęścia ludzkości.

Przy wyżej określonym uroku sztuki dramatycznej, jakże miłoby być aktorowi członkiem instytucji o wielkich wpływach, jak scena, zwłaszcza u nas, mogłaby mieć wdzięczne zadanie, a aktor mógłby się pysznić wtedy swoim powołaniem, gdyż, jak pisze Edward Devrient, w „Historyi sztuki dramatycznej“:

„Pychę, głupotę i nikczemność, przed którymi za dnia zginać kark musiano, wieczorem przy kinkietach teatralnych wystawiano na pośmiewisko i pogardę, aktor stawał się orędownikiem uciśnionych, ich sędzią i mścicielem.“

Edward Devrient



SPIS ROZDZIAŁÓW.

		Str.
Rozdział I.	Słowo wstępne	1
" II.	Wątpliwości	5
" III.	Teatromania	11
" IV.	Hymny pochwalne	15
" V.	Niby krytyka	24
" VI.	Publiczność	37
" VII.	Realizm i idealizm	51
" VIII.	Reakcja	58
" IX.	Sztuka	69
" X.	Sztuka dramatyczna	77
" XI.	Aktor	82
" XII.	Warunki zewnętrzne	87
" XIII.	Przymioty duszy naturalne	92
" XIV.	Wykształcenie i talent	98
" XV.	Praca	105
" XVI.	Technika	112
" XVII.	Deklamacja	121
" XVIII.	Tworzenie roli	127
" XIX.	Wykonanie roli	135
" XX.	Co nazywamy dobrem wykonaniem	142
" XXI.	Styl i maniera	147
" XXII.	Uczucie na scenie	153
" XXIII.	Szkoła	159
" XXIV.	Refleksye	164
" XXV.	Opinia o aktorach	177
" XXVI.	Krytyka	201
" XXVII.	Cywilizacyjny wpływ sztuki	217

Biblioteka Śląska w Katowicach
Id: 0030000300229



I 428980