

# **O TWÓRCZOŚCI AKTORSKIEJ**

JULJUSZ TENNER

# O TWÓRCZOŚCI AKTORSKIEJ

TRZY ROZPRAWY.

Z DWUNASTOMA ILUSTRACYAMI

LWÓW.

NAKŁADEM KSIĘGARNI H. ALTENBERGA.  
WARSZAWA — E. WENDE I SKA.

Księgarnia „OSWIATA”

we Lwowie

Al. Akademickiej 1. 5.

6962/1  
42

52561

173472

I

D. K.  
Antykw. Nauk.  
Kraho's, ul. Podwale 4  
12.6.62 85.-75



## SŁOWO WSTĘPNE.

**T**rzy rozprawki niniejsze z dziedziny sztuki teatru powstały przy rozmaitych sposobnościach. Pierwszą „O twórczości aktorskiej“ poprzedziły dwa odczyty wygłoszone w „Związku naukowo-literackim“ i „Kole literacko-artystycznym“ we Lwowie, drukowaną zaś była w krakowskiej „Krytyce“ w sierpniu 1904. W ścisłym z nią związku stoi drugie studium: „O nowoczesnej sztuce aktorskiej“, napisane przy sposobności występów trupy japońskiej p. Hanako w teatrze miejskim we Lwowie, a drukowane w redagowanym wówczas przez Tad. Pawlikowskiego tygodniku lwowskim „Nasz Kraj“ (czerwiec 1908). Studium to jest dopełnieniem i rozszerzeniem pierwszej pracy. Trzecia nakoniec rozprawka: „Materiały do psychologii teatru“, powstała z okazji wystawienia dramatu Juliusza Germana p. t. „Mściciel“ w teatrze miejskim w Krakowie, drukowana była również w „Naszym Kraju“ w r. 1907. Demonstracyjny odruch publiczności na pierwszym przedstawieniu „Mściciela“ nastęrczył szereg ciekawych spostrzeżeń, dotyczących psychologii tłumu teatralnego, stosunku poety i aktorów do publiczności. Rozpatrywania te natury zasadniczej wyrastają po-

nad aktualność chwili, dlatego sądziłem, że mi wolno pracę tę dołączyć do poprzednich.

Chciałbym jeszcze kilka dodatkowych uwag poświęcić pierwszej rozprawie. Zaraz po jej ogłoszeniu omówił ją bardzo obszernie znany krytyk krakowski ś. p. St. Lack w dwutygodniku krakowskim „Nowe Słowo“ (w numerze 17-18 z 15 września 1904), który godząc się w zasadzie na moje poglądy, polemizuje ze mną w szczegółach. Godzi się mianowicie Lack na tezę, że sztuka aktorska, mimo swej pozornej zależności od poezji dramatycznej, mimo swego charakteru reproduktywnego, jest sztuką samoistną. Twierdzi jednak, że samoistość ta jest faktem, nie potrzebującym dowodu, wystarczy go opisać, a tam, gdzie przytaczam dowody, dowodzę właśnie czego innego. Z kilku pod tym kątem widzenia przez oponenta mego podniesionych momentów, poprzestanę w ten miejscu na przytoczeniu jednego. Jeden z przykładów moich, dowodzących samodzielności sztuki aktorskiej i niezależności jej od poezji dramatycznej, zacytowany dosłownie przez Lacka, brzmi: „Żółkowski z konтурów stworzył żywą postać, wlewając w nią cząstkę swego ducha, swego geniuszu i sztuką swoją wskrzesił martwy szablon, który napowrót zapadł się w nicość, gdy Żółkowskiego zabrakło“. Wniosek z tego zaś Lacka jest taki: „Zapadły się w nicość, ponieważ Żółkowski nie wykształcił swego talentu pisarskiego i dramatów

nie pisał, w których mógłby był wyciągnąć te wszystkie artystyczne konsekwencje, których autor miernej sztuki wyciągnąć na scenie nie dał, ile, że rzecz mu zupełnie inną dyktował“.

Przypomina mi to znany aforyzm o Rafaelu, który zostałby tym samym genialnym malarzem, gdyby się był przypadkiem urodził bez rąk, tylko niktby się był o tem nigdy nie dowiedział. Podobnie dlatego tylko nie wiemy nic o tem, że mieliśmy w Żółkowskim polskiego Szekspira, bo nie wykształcił on — czysto przypadkiem — swego talentu pisarskiego i nie pisał dramatów. I powołuje się też zaraz Lack na Szekspira, a mógłby się powołać także na Moliера. Ale czyż geniusz dowodzi kiedykolwiek czego innego krom samego siebie? I wychodząc z założenia, że dowodzenie moje samoistości sztuki aktorskiej jest niczem innym, jak wybijaniem otwartych drzwi, doszedł Lack ostatecznie do stwierdzenia, że sztuka poety dramatycznego i sztuka aktora, to właściwie dwie emanacje z jednego i tego samego źródła twórczości płynące. Okazuje się więc, że dowody moje — może nie dość wymowne — w każdym jednak razie nie były zbyteczne.

Przytaczam tę polemikę dlatego, bo nie godziło się, przedrukowując po latach rozprawkę moją w zbiorcu niniejszym, pominąć milczeniem uwag tak cenionego krytyka i estety, jakim był zmarły niestety przedwcześnie St. Lack, a z drugiej strony

należało mi się wytłumaczyć, dlaczego, mimo tych uwag, poglądów moich ani odwołać ani zmienić nie mogłem.

Streszczają się te poglądy w konkluzji: Sztuka aktorska jest wprawdzie z a w i s ł ą od poezyi dramatycznej, ale mimo to istnieje n i e z a l e ż n i e, — n i e j e s t s a m o d z i e l n ą, bo działa tylko w połączeniu z innymi sztukami, lecz jest s a m o i s t n ą.

Żałuję natomiast, że Lack, zajmwszy się tak szczegółowo sprawą samodzielności sztuki aktorskiej, nie dotknął zupełnie drugiej kwestyi roztrząsanej przezeń, mianowicie t. zw. p a r a d o k s u Diderota. Kwestya to zdaniem mojem o wiele ważniejsza niż poprzednia i bardzo zajmująca jako problemat z dziedziny psychologii twórczości. Czy aktor ma odczuwać podczas gry? czy też zimno i spokojnie panować nad swoją rolą? Oto spór, który nigdy nie umilknie, jak długo nie zabraknie teatru i aktorów. W rozprawie mojej wystąpiłem po raz pierwszy z próbą rozwiązania sporu, z nowym poglądem, starając się wykazać, że ani zwolennicy, ani przeciwnicy paradoksu Diderota słuszności nie mają, że prawda, jak to często bywa, leży — w pośrodku. Żałuję, że umysł tak wrażliwy na wszelkie kwestye estetyczne, jak ś. p. Lacka i sam także lubujący się w bystrych a zawiłych paradoksach, nie wypowiedział się w tym kierunku.

Paradoksy mają ten wspólny los, że jeśli się nimi potrząsie, to wypada — fałsz. To też i paradoks

Diderota zawiera część tylko prawdy, jedną jej stronę, prawdą zatem nie jest. Oczywiście, że aktorowie sami zawsze będą skłonni, ze zrozumiałej zresztą ambicyi i próżności, do zaświadczenia, że gra ich jest wynikiem natchnienia, że prawdziwy artysta odczuwać musi głęboko to, co głosi, przeżywać wewnętrznie wszystkie rozkosze i cierpienia postaci w chwili, gdy ją ucieleśnia na scenie. Ze skłonnością tą liczył się już Diderot i w sławnym swoim paradoksie wręcz przestrzega przed zeznaniami aktorów. Uprzedza, że aktorowie nie mogą przecież zdradzać tajemnicy swego rzemiosła. Uczucie, natchnienie, to zbyt szacowne przymioty, ażeby aktorowie przyznać się kiedyś mogli, że trzeba się ich wyzbyć, ażeby się odznaczyć w swoim rzemiośle.

Tymczasem w sto lat później zdradził właśnie aktor tę tajemnicę warsztatu, bo oto Coquelin, opierając się na własnem doświadczeniu, potwierdził w zupełności i bez zastrzeżeń śmiały paradoks Diderota. W jednym tylko punkcie różni się aktor od myśliciela. Diderot — wypływa to pośrednio z jego wywodów, — w zmechanizowaniu sztuki aktorskiej widzi obniżenie jej do rzędu „kunsztu“ czy rzemiosła. Wprost przeciwnie Coquelin. Zaprzeczając uczuciu, jako sile nieobliczalnej i przypadkowej, cechy pierwiastku twórczego w sztuce aktorskiej, upatruje Coquelin w sprawności aktora wyłączenia własnego uczucia z gry, zimnego i spokojnego opanowania swoich środków, podniesienia rzemiosła na wyżyny



prawdziwej sztuki. Iw tem leży nowy paradoks — paradoks powiedziałbym Coquelina. Bo ogół zawsze będzie skłonny dopatrywać się dyplomu szlachectwa artystycznego raczej w źródłach natchnienia i uczucia, aniżeli w suchych kryteriach rozumu i refleksyi. Tak więc i paradoks Coquelina nie mógł przekonać ogółu i bynajmniej nie rozstrzygnął sporu, nie pogodził dwóch skrajnych obozów, tych co w uczuciu i tych co w refleksyi upatrują siłę twórczą sztuki aktorskiej. Przeciwnicy teorii Diderota i Coquelina podnoszą, że aktor nie jest bezduszną pozytywką, która nakręcona, dźwięki zarejestrowane raz w pracowni automatycznie wydzwania. Sztuka aktorska jest przede wszystkim sztuką uczucia, aktor zaś, który bólów i rozkoszy postaci swoich własną krwią serdeczną przepoić nie umie, nigdy nie wzruszy i nie porwie słuchaczy. Jest rzeczą charakterystyczną, że nawet tacy krytycy, którzy, ulegając wpływowi bystrej argumentacji Diderota, nie śmieli wręcz przeczyć głoszonej przez niego teorii, jednak podnosili intuicyjnie szereg poważnych wątpliwości i zastrzeżeń. W sztuce na wskrós uczuciowej nie można tajemnic twórczości dochodzić — tylko rozumem...

W 4-tym tomie pośmiertnego wydania zbiorowego pism krytycznych Ludwika Speidla (Berlin, 1911) znajduje się ciekawa rozprawa p. t. „Schauspieler über Schauspielerkunst“. Speidel napisał ją bezpośrednio po ukazaniu się pracy Coquelina *L'art*

*et le comédien* w r. 1880, poświęcając paradoksowi Diderota bliższą uwagę. Każdy problemat, tykający mistycznych tajemnic twórczości artystycznej, jest niezmiernie trudny do rozwiązania, to też i tak znakomity znawca teatru i wytrawny krytyk, jakim niewątpliwie był Speidel, nie umie sobie właściwie dać rady z wywodami Coquelina. Nie ma odwagi zaprzeczyć im wręcz, ale nie może się też zdobyć na uznanie ich bezwzględne. Oto wątpliwości, które podnosi:

„A jednak sędzę, że tak ostre rozgraniczenie (sztuki) od życia nie da się już dlatego przeprowadzić, bo fizyczne i fizyologiczne warunki, wśród jakich gra aktorska powstaje, same przez się budzą duchy, nie wywołane przez aktora. Aktor wchodzi w akcję. Rusza się i mówi. Nerwy zaczynają grać, krew raźniej krążyć, mięśnie tężeją. Z każdą jednak czynnością mięśni połączony jest proces chemiczny, a każdy proces chemiczny wydziela ciepło. Czyż nie należy przypuścić, że pod wpływem tego ciepła stoi nastrój, że ciepło to wyzwala uczucie, stopniujące się następnie do wrażeń? Zdaje mi się, że i najsprawniejszy aktor nie jest w stanie obronić się przed takimi psychicznymi atakami, wychodzącymi z ciała a będącymi przeszkodą lub pomocą, błogosławieństwem lub przekleństwem. Sądzę, że niejedną zdobycz artystyczną osiągnięto w podnieceniu chwili.

Takie spostrzeżenia, usiłujące wnikać w naj-

głębsze zakątki duszy, nie mają bynajmniej na celu zwalczania teorii postawionej przez Diderota, a potwierdzonej przez Coquelina. Pragnąłbym dorzucić za ich sprawą pewne tylko nuanse do rzeczy. Teatr nie jest życiem, powinien życie mieć za sobą; niestety jednak i teatr włamuje się niekiedy w życie. Talma, wydający rozpaczliwy okrzyk bólu na wiadomość o śmierci ojca i zatrzymujący w tej samej chwili okrzyk ten w pamięci celem powtórzenia go na scenie — to zjawisko obrażające w nas uczucia ludzkości. A jednak egoizm taki, ten żywiołowy popęd zużytkowania wszystkiego dla sztuki, cechuje w większym lub mniejszym stopniu każdego artystę. Goethego n. p. ogarniała często w rozkoszy, w radości, w bólu, niespodzianie wielka jakaś jasność, zwiastująca przyszłe dzieło sztuki, kształtujące się w jego umyśle wedle drgającego jeszcze ciepłem przeżycia. Bezpośrednio po śmierci młodej kwitnącej żony, słyszałem z ust Emanuela Geibla okrutną uwagę, że ciężki ten cios wpłynie niezawodnie uszlachetniająco na twórczość jego poetycką. Przykra to myśl, że sztuka, jak wampir, krew wysysa z życia. Jest to właśnie to, co nazywam włamaniem się teatru w życie“.

Rozprawę Speidla poznałem dopiero w wydaniu jej książkowem (1911). Sądzę, że podniesione przez niego wątpliwości wyjaśnia w zupełności rozwiązanie problemu podane przezemnie. W przeniknięciu obydwu pierwiastków leży więc prawdziwa

istota twórczości aktorskiej. W pierwszym okresie, t. j. w chwilach przejmowania się rolą, podczas koncepcji jej wykonania, wszystko zależy od wrażliwości artysty, od zdolności jego odczuwania boleści urojonych. W każdej jednak pracy artystycznej rozum stoi na straży. Bez jego czynności nadzorczych żadna twórczość artystyczna obejść się nie może, a sztuka aktorska bardziej takiego nadzoru wymaga, niż którakolwiek inna. Aktor bowiem grający na scenie ulega osobliwemu *r o z d w o j e n i u o s o b o w o ś c i*. Odtwarzając uczucia obce i dając im wyraz, nie wyzbywa się tem samem własnego życia psychicznego, które bieży nieprzerwanie i równolegle dalej. Jeżeli więc aktor wyłoni się z pod nadzoru rozumu i powierzy się zupełnie „natchnieniu“ chwili, może się stać z łatwością ofiarą pierwszego lepszego złośliwego przypadku. Z walki więc obu żywiołów, z ujarzmienia uczucia przez rozum, wywodzi się prawdziwa twórczość aktorska.

Lwów, w lipcu 1912.

*Juljusz Tenner.*

# **O TWÓRCZOŚCI AKTORSKIEJ**



akto? czyż istnieje w ogóle twórczość aktorska? Czyż ta — tak zwana — „sztuka“ aktorska jest prawdziwą sztuką? — Wszak istnienie jej w zupełności zawisłe od innej sztuki, od poezyi dramatycznej, a tam, gdzie istnieje tylko naśladownictwo, tylko odtwórczość, tam przecież nie może być mowy o twórczości? Sztuka aktorska nie jest sztuką wolną i samoistną, aktor nie wypowiada nigdy swoich myśli i uczuć, ale myśli i uczucia poety, nie jest więc prawdziwym artystą w ścisłym tego słowa znaczeniu, a sztuka jego nie jest prawdziwą sztuką. Czyż można wobec tego mówić o twórczości aktorskiej?

. Oto kwestya tyle razy rozstrząsana i rozwiązana, a jednak wobec wybitnej skłonności ogółu do odmawiania sztuce aktorskiej charakteru prawdziwej sztuki, ciągle się na nowo wyłaniająca.

Nie każdy malarz, który namaluje obraz, nie każdy kompozytor, który skomponuje pieśń, nie każdy rymopis, który spłodzi sonet, zasługuje już przez to samo na miano twórcy. Nikomu jednak nie wpadnie na myśl odmówić malarstwu, muzyce i poezyi miana prawdziwej sztuki, charakteru twórczości, dlatego tylko, że ten lub ów spartaczył obraz, pieśń

lub sonet. Każda sztuka ma swoich rękodzielników na tysiące, a małą tylko liczbę twórców. To też niewątpliwie i pomiędzy aktorami wielu jest powołanych, a mało tylko wybranych.

W każdej prawdziwej sztuce chodzi o uzmysłowienie jakiejś idei. I d e a to pierwiastek wszystkim sztukom wspólny, materiał uzmysłowienia idei jest w każdej sztuce i n n y. I tak materiałem malarza jest kolor, rzeźbiarza kamień lub spiż, muzyka ton, poety myśli, uczucia i wyobrażenia, materiałem aktora: — t o o n s a m. Różnica materiału stanowi o granicach sztuk, a istota każdej sztuki stoi w ścisłym związku z istotą materiału.

Sztuki jednak poszczególne łączyć się mogą ze sobą, a nawet wytworzyć organiczną całość w d z i e l e w s z e c h s z t u k i. \*) Całości tej organicznej nie daje nam luźne zestawienie dwóch lub więcej sztuk, w których o przeniknięciu organicznem mowy być nie może, jak np. zdobienie dzieł architektonicznych za pomocą malarstwa i plastyki, jak żywe obrazy w połączeniu z muzyką lub muzyka międzyaktowa w teatrze. Warunkiem organicznej całości dzieła wszechsztuki i zupełnego harmonijnego przeniknięcia się sztuk poszczególnych jest zgodność w trojakim kierunku:

w kierunku logicznym: zgodność treści albo materyi;

---

\*) Por. moją „Estetykę żywego słowa“, rozdz. XV.

w kierunku estetycznym: zgodność formy objawienia, które może być czasową (jak muzyka i poezja) lub przestrzenną (jak malarstwo, plastyka i architektura);

w kierunku nakoniec psychologicznym: zgodność nastroju.

Zgodność treści może zapanować w związku poezji ze sztukami plastycznymi — natomiast nie ma jej w związku pomiędzy sztukami plastycznymi a muzyką.

Zgodność formy może zapanować tylko w sztukach czasu lub sztukach przestrzeni pomiędzy sobą. Muzyka z poezją mogą się wzajemnie łączyć bardzo ściśle pod względem formalnym — nigdy jednak nie złączy się organicznie muzyka z plastyką lub malarstwem. Jasną jest również rzeczą, że łączność musi być w obu kategoriach równoczesna. Rzeźba postawiona obok obrazu, muzyka międzyaktowa w dramacie, dadzą nam „zestawienie“ sztuk, ale nie dadzą organicznego ich związku: dzieła wszechsztuki. Tak samo ilustracja poezji — nawet wtedy, gdy celem rozszerzenia granic obrazu, zdolnego odтворzyć jeden tylko moment, dano cały szereg ilustracji, stwarzając większą ilość punktów stycznych za pomocą ruchu. Tym sposobem obie sztuki zbliżyły się wprawdzie do siebie, ale bynajmniej się nie przeniknęły, ponieważ dzieła malarza objawiają się w przestrzeni, dzieła zaś poety w czasie.

Zostańmy jednak przy jednym obrazie i przed-



stawmy sobie, że obraz ten posiadałby zdolność krok w krok z poezją zmieniania stopniowo i bez skoków swych kształtów (kinematograf). Wówczas obraz, obok charakteru swego przestrzennego, przybrałby także charakter czasowy, wówczas stałaby się możliwą obok zgodności treści także zgodność formy. Takie zespolenie poezji nie jest możliwe z obrazem malowanym na płótnie, ale możliwe jest z obrazem „żywym“, jaki daje scena.

Sztuka sceniczna (o ile obejmujemy wyrazem tym wszystko, co w dziele scenicznem działa na wzrok) w połączeniu z poezją, daje dramat, który nie jest bynajmniej „rodzajem“ poezji, jak epika lub liryka, choć powszechnie mylnie za taki uchodzi, ale związkiem organicznym kilku sztuk, a więc dziełem wszechsztuki.

O ile zgodność treści i formy posiada charakter wybitnie przedmiotowy, o tyle trzeci czynnik, zgodność nastroju, ma cechę czysto podmiotową. Jedności nastroju wymaga już każda poszczególna sztuka sama dla siebie; w łączności organicznej kilku sztuk wspólność, jednolitość nastroju tem ważniejszą odgrywa rolę. Podmiotowość słuchacza, nastrój, jaki w nim dzieło wszechsztuki jako całość wywołuje, to łącznik, wiążący ze sobą nawet takie pierwiastki, które różnią się materią. Były tylko wrażenia podmiotowe poszczególnych czynników stosowały się do siebie, wspomagały, stopniowały się wzajemnie.

Nastrój jest zatem cementem, spajającym nawet różne materyą pierwiastki ze sobą, a więc sztuki przestrzeni ze sztukami czasu, a najwybitniejszym przykładem takiego połączenia jest nabożeństwo chrześcijańskie, w którym sztuki przestrzeni i czasu widzimy wspólnym, jednolitym nastrojem powiązane w jedną całość. Nastrój jest dalej łącznikiem, wiążącym twórczość muzyczną i poetycką z reprodukcją tych sztuk. Malarz lub rzeźbiarz, wykończywszy swoje dzieło, pozostawia je niezmienione po wszystkie czasy. Inaczej muzyk. Kompozycja wykończona najsuttelniej aż do ostatniej nuty. Ale te nuty, ten zygzakami upstrzony papier nutowy jest niemy i martwy. Dopiero artysta reprodukujący wywołuje wskrzeszenie, zmartwychwstanie, przetwarza nieme zygzaki w zmysłowe dźwięki. W tych żywych dźwiękach leży właściwa piękność muzyki, a stopień uwydawnienia, uzmysłowienia tej piękności zależy wyłącznie od artysty wykonującego, któremu kompozytor zdany jest na łaskę i niełaskę.

Ta zależność od reprodukcji objawia się w najmniejszym stopniu także w dramacie, gdzie moment akustyczny odgrywa równie wybitną rolę, jak w muzyce, do którego jednak przyłącza się jeszcze i moment optyczny.

Stanowisko sztuki aktorskiej w sztuce określa się zatem stosunkiem jej do innych sztuk, współdziałających w wykonaniu dramatu. Sztuka aktorska

nie jest zatem sztuką samodzielną, tak jak nie jest samodzielną muzyka wykonawcza, ale wymaga ścisłej łączności z innymi sztukami, przede wszystkim z poezją dramatyczną. Idealem dramatu, jako dzieła wszechsztuki, byłoby, ażeby wszystkie czynniki, składające się na jego wytworzenie, stały na wyżynie prawdziwej sztuki: dzieła prawdziwego poety, odegrane przez prawdziwych artystów dramatycznych, inscenizowane przez prawdziwego artystę-reżysera. Ten ostatni czynnik jest zupełnie równorzędny dwom poprzednim. „Ażeby przedstawić sztukę Szekspira na scenie tak jak należy — powiada Oskar Wilde — potrzeba usług bogatego kapitalisty, rozumnego perukarza, krawca, mającego zmysł dla kolorów i materii, sprytnego dekoratora, fechtmistrza, nauczyciela tańców, a przede wszystkim artysty, który całem przedstawieniem osobiście kieruje“. Ten kierownik-artysta spełnia najtrudniejsze zadanie w dziele wszechsztuki, zwanem dramatem, łącząc w sztuce inscenizowania wszystkie sprzeczne nieraz ze sobą pierwiastki w jedną całość; jemu przysługuje najwyższa władza, ale od niego wymaga się zarazem i najwyższych kwalifikacyi w państwie teatralnem. „Gdzie chodzi o rząd narodów — powiada Wilde w innem miejscu — tam można się spierać o pierwszeństwo strojów społecznych; teatr niewątpliwie wymaga potęgi ukształconego d e s p o t y“.

Ideał oznacza to, czego w rzeczywistości osią-



ALOJZY ŻÓŁKOWSKI.

Wedle fotografii Zakładu Conrada w Warszawie.

gnać nie można, do czego tylko dążyć należy. W zestroju sztuk poszczególne pierwiastki nigdy na jednakowej wyżynie nie stoją. „Hamlet“ jest arcydziełem poezji dramatycznej. Przedstawienie jego na pierwszorzędnej scenie europejskiej może nam dać wysoce artystyczną inscenizację, a jednak aktor, grający Hamleta, mimo całej poprawności wykonania, może uleść w spółzawodnictwie z poetą zarówno, jak z reżyserem. I na odwrót. W wielu to lichych sztukach, dziś zupełnie już nieznanych, porывał i czarował największy aktor polski, Żółkowski, swoich słuchaczy. Z sztuk tych nic nie zostało, chyba wspomnienie po Żółkowskim. Autor dał zaledwie szkic bez krwi i bez życia i nie marzył nawet o tem, jakie arcydzieło potrafi z szkicu tego zrobić wielki aktor. Żółkowski z konturów stworzył żywą postać, wlewając w nią część swego ducha, swego geniuszu i sztuką swoją wskrzesił martwy szablon, który napowrót zapadł się w nicość, gdy Żółkowskiego zabrakło.

Poeta niemiecki, Hugo v. Hofmannsthal, poświęcił artystce, „boskiej Eleonorze Duse“ hymn pochwalny, pełen zachwyty nad wielką sztuką tej aktorki. „Uczuwamy pobliże niewysłowionej tragicznej potęgi — pisze — duszy nadludzkiej, przepelnionej boleścią w y ż s z ą od tej, którą cierpieć są zdolne istoty, jakie uzmysławia. Istoty te to tylko niewolnice, które u stóp królewskiego stosu ponoszą śmierć w płomieniach. U góry na najwyższym sto-

pnio żarzy się i skrzy w tych samych płomieniach ciało bogini“. — A dalej: „W kobiecie tej tkwi taka czarów potęga, że zmusza ona łódkę, która ją unosi, do zatonięcia, a ona sama po nagich stąpając bałwanach, idzie ku nam. Żyje w aktorce tej taka dusza, że wzniosłość jej gestów rozrywa każdą sztukę, w której gra, w kawały i o n a t y l k o z o s t a j e, natura jej, niezdolna się ukryć, porywy jej wielkie, w niebywały sposób ucieleśnione, chód jej i ruchy, wyniosłość jej postaci, magiczny urok jej rąk, cudowna maska tragiczna, utkana z promieni i ciemności, co jej duszę kryją i obnażają“.

Ta nadwyżka własnej, potężnej indywidualności nad postaciami przedstawionemi cechowała także geniusz naszego Żółkowskiego, a to samo co w r. 1903 Hofmannstahl napisał o Duse, powiedział w prostszych wyrazach, około 25 lat przedtem, Władysław Bogusławski o Żółkowskim: „Gdy o miernym aktorze mówimy, że jest zawsze samym sobą, wydajemy na niego wyrok potępienia. Kiedy się o Żółkowskim mówi, że nigdy nie przestaje być Żółkowskim, oddaje mu się hołd najwyższy“.

Takie zjawiska świadczą sto razy wymowniej o istnieniu twórczości aktorskiej, aniżeli najsubtelniejsze wywody estetyczne, a wobec nich zamilknąć musi wszelkie gołosłowne zaprzeczenie tego faktu.

Widzimy zatem, że zależność sztuki aktorskiej od innych sztuk, a zwłaszcza od poezyi dramatycznej, leżąca w najistotniejszej jej naturze, nie od-



ELEONORA DUSE.

Wedle fotografii M-on Benque w Paryżu.

bia jej bynajmniej samoistności artystycznej, a tem samem pierwiastku twórczości, który, co prawda, jak kwiat aloesu, raz na sto lat rozkwita.

Zależność ta zresztą jest wzajemna. „Właściwy udział sztuki w przedstawieniach teatralnych—powiada Ryszard Wagner — przypisać należy przede wszystkim aktorom, a poeta o tyle tylko wchodzi w rachubę, o ile z góry potrafił obliczyć działanie gry aktorskiej i wyzyskać je na ukształtowanie swojego dzieła“. Tem tłómaczy się też niezaprzeczony fakt, że powodzenie każdego przedstawienia teatralnego jedynie i wyłącznie od gry aktorów zależy. Ileż to razy dobra gra aktorów wprowadza publiczność w błąd w osądzeniu najlichszych sztuk, a ile razy najwspanialsze natomiast dzieła geniuszów poetyckich przechodzą bez wrażenia z powodu lichej gry niezdolnych aktorów.

I sam charakter reprodukcyjny sztuki aktorskiej nie wyklucza bynajmniej możliwości wzniesienia jej na wyżyny twórczości artystycznej. Bez wątpienia: ślepe małpowanie, naśladownictwo (choćby najwierniejsze) natury, fotografia jednym słowem, nigdy nie będzie prawdziwą sztuką. Portret o najwierniejszem podobieństwie, najpoprawniej namalowany, przez to samo nie jest jeszcze dziełem sztuki. Po za odtworzeniem zewnętrznej postaci pierwowzoru, po za odbłyskiem duchowej jego fizyognomii, malarz-portrecista, jeśli jest prawdziwym artystą, włożyć coś musi bezwiednie z wła-



snej swojej duszy, jakiś czysto podmiotowy swój pierwiastek, coś, co obraz jego cechuje jako utwór na wskrós oryginalny, odbijający żywo od portretów tego samego pierwowzoru, a innego pędzla. „W długim pochodzie od oka przez rękę do pędzla — powiedział już Lessing — dużo się po drodze gubi”. Niezawodnie, ale nie trzeba zapominać o tem, że między okiem a ręką dużo jest stacyi pośrednich, że w pochodzie tym przyłącza się po drodze do pierwowzoru pierwiastek indywidualny reproduktora, znajdujący swój wyraz w uzmysłowieniu artystycznym.

Pomiędzy reprodukcją malarza - portrecisty a reprodukcją aktora zachodzi więc analogia i podobieństwo warunków, które rzemiosło przemienić mogą w sztukę, rękodzielnika w artystę. Warunki twórczości dla aktora trudniejsze są jednak, niż dla portrecisty. Malarz pierwowzór swój w całej pełni zmysłowej ciągle ma przed oczyma. Aktor w i d m o tylko pierwowzoru zakląć niejako musi jak wywoływacz duchów. Autor podaje mu często szkic tylko, kontury, drogowskaz, a całą postać z krwi i kości musi sobie stworzyć dopiero aktor. Samo, choćby najwierniejsze naśladowanie natury nie wystarczy tu nigdy, jeżeli nie zadowolimy się złudzeniem, a szukamy twórczości aktorskiej. Tu trzeba koniecznie czegoś z pierwiastku podmiotowego, indywidualnego, jaki posiadają artyści tej miary, co Żółkowski albo Duse. Pomiędzy postacią stworzoną



ELEONORA DUSE  
w tragedyi d'Annunzia „*La città morta*“.

przez autora a uzmysłowieniem jej na scenie leży mały świat, który aktor twórczy wypełnić musi sobą. Każda postać sceniczna nakreślona przez poetę wykazuje tylko fragmenty, pewne chwile, pewne sytuacje. Aktor jednak dać musi całość organiczną z wszystkimi objawami pełnego bujnego życia. Jest to czynność dopełniająca. Obok Balladyny mówiącej słowami poety, istnieje druga Balladyna niema, którą uzmysłowić trzeba wtedy, gdy inni mówią. To nie przeróbka cudzego materiału, nawet wtedy, gdy aktor wypowiada słowa, włożone mu w usta przez poetę, bo pomiędzy słowem pisanem a słowem żywym cała przepaść leży, a tem mniej wtedy, gdy wypełnić musi własną pomysłowością przerwy mowy.

O sile twórczej sztuki aktorskiej zajmujące świadectwa wydali sami poeci dramatyczni.

Wolter czytał swoją „Elektrę” pannie Clairon. Rola główna, odczytana przez poetę w sposób monotony i jęczący, przybrała w interpretacji na scenie teatru w Ferney tyle nieznanym samemu poecie piękności, że Wolter wykrzyknął: „Nie ja to zrobiłem, to ona; ona stworzyła swoją rolę!” *elle a crée son rôle!* — Wiktor Hugo napisał po przedstawieniu „Maryi Tudor” o kreacji roli tytułowej przez pannę George: „Ona stworzyła w utworze poety coś, co wzbudza podziw i zachwyt samego autora”. — Sławny aktor francuski Got otrzymał od Alfreda de Musset komedję *Il ne faut jurer de rien* z dedykacją: „*A monsieur Got, pour son abbé*” Al-

fred de Muset“. — Lamartine pisze w przedmowie do sztuki swej „Toussaint Louverture“ w odniesieniu do sławnego aktora Fryderyka Lemaître: „Wielki aktor ukrył w przepychu geniuszu swojego braki mojego dzieła“.

Co jest najbardziej znamienne w tych świadectwach, to z d z i w i e n i e samych poetów. Lessing opisuje w słynnej swej „Dramaturgii hamburskiej“ tryumf aktorki, pani Hensel, przedstawicielki Sofronii w nieznaney dziś zupełnie tragedyi „Olint i Sofronia“ nieznanego poety Cronegka. Zachwyca się zwłaszcza jedną małą przerwą i powiada: „Mistrzowskiem tem urwaniem słów dodała aktorka miejscu temu piękności, o jakiej się autorowi, którego słowa jednostajnym, nieprzerwanym potokiem szumią, ani śniło“.

Z dawien dawna uznawali zatem sami poeci i estetycy twórczy pierwiastek sztuki aktorskiej, mimo całej jej zależności od poezyi dramatycznej. Samoistność jej leży w odrębnym materyale. Materiał ten jest podwójny: optyczny i akustyczny. Słowo żywe inny ma widnokrąg, niż słowo pisane, a dźwięk głosu ludzkiego zdolny jest do wypowiedania rzeczy niewypowiedzialnych, uchwycenia nieuchwytnych. Zwrócić tu trzeba uwagę na różnicę między „niewypowiedzianem“ a „niewypowiedzialnem“. To pierwsze unosi się nad słowami, ukrywa się w ich wnętrzu, a z pojęć i wyobrażeń ściśle sło-

wami określonych wysnuwa się synteza niewypowiedzianego: nastrój.

„Mam więcej: tę moc, której ludzie nie nadadzą,  
Mam to uczucie, co się samo w sobie chowa,  
Jak wulkan, tylko dymi niekiedy przez słowa“

— śpiewa Konrad Mickiewiczowski. Są takie uczucia, których nie można wyrazić słowami, które, z najskrytszej głębi duszy naszej pochodząc, „dymią“ tylko przez słowa. Słowa zaś takie, to słupy graniczne poezyi, a objawienie całej głębi uczucia, całego procesu psychicznego, jakie na dnie ich się kryje, wymaga sugestyi dźwięku, ażeby jednym tonem na kształt błyskawicy rozjaśnić znaki magiczne, jakie ukrył poeta między wierszami, rozwiązanie ich pozostawiając aktorowi.

Nastrój w sztuce aktorskiej ma charakter wybitnie podmiotowy. Objawiając nam życie wewnętrzne pewnej osobistości w najgłębszych jego tajniach w danej chwili nurtujące, staje się przede wszystkim instrumentem duszy. Obejmując niezbadane misterya duszy ludzkiej, przepastne jej głębie i tajemnicze skrytki i zakątki, życie indywidualne we wszystkich fazach jego rozwoju i naprężenie chwilowe danej sytuacji, **w y w o ł a n i e n a s t r o j u** staje się najwyższym aktem twórczym w objawieniu indywidualności poetyckiej przez żywe słowo, a mistrzostwo w wypowiedaniu nastrojów jest największym czynem właściwej sztuki aktorskiej.

Źródło podmiotowego charakteru nastroju leży w uczuciu, właściwym pierwiastku twórczym każdej sztuki, przede wszystkim zaś sztuki aktorskiej. Oskar Wilde powiada w przedmowie do swego *Doriana Graya*: „Ze stanowiska formy typem sztuk jest muzyka. Ze stanowiska uczucia typem jest sztuka aktorska“.

Zastanawiając się więc nad istotą twórczości aktorskiej, rozstrząsać nam należy koniecznie sposób wyrażenia uczucia i przyczynę jego, t. j. wzruszenie.

\*       \*       \*

„Pierwiastek, który nas wzrusza w żywym słowie — powiada Souriau (*La suggestion dans l'art*) — to nie rzecz, o której nam mówią, lecz widoczne wzruszenie tego, który do nas mówi. Najbardziej patetyczne obrazy dadzą nam tylko złudzenie wzruszenia, lecz nie będziemy nigdy mieć pewności, że wszystko to w rzeczywistości się zdarzyło. Lecz gdy nam ktoś zdarzenie to opowie głosem drżącym z wzruszenia, ze łzami w oczach, wówczas odbieramy wrażenie realne, które nas wzrusza drgnieniem refleksu uczucia, przekonywając nas zarazem o rzeczywistości zdarzenia“.

Słuszne to i subtelne spostrzeżenie uczynił zresztą już Lessing w swojej „Dramaturgii ham-

burskiej“, analizując ukazanie się ducha w Hamlecie. Im więcej rozpoznajemy znamiona strachu i przerażenia, jakie przepełniają rozranioną duszę Hamleta — wykazuje Lessing — tem pochopniejsi będziemy uwierzyć w zjawisko, które rozterkę tę wywołało, tak samo, jak w nie uwierzył Hamlet. Widmo działa na nas więcej przez Hamleta, niż samo przez się. Wrażenie, jakie robi na nim, przechodzi na nas.

Niewątpliwie więc zdolność przejmowania się boleścią urojoną, wrażliwość duszy, bardzo wybitne mają znaczenie w sztuce aktorskiej i stanowią sedno talentu. „Aktor — powiada Alfred de Musset — jest to istota, która cierpi dla przyjemności drugih i w spełnianiu tego zadania umiera“.

Cała sztuka żywego słowa i sztuka aktorska polega na wydobyciu uczucia, tkwiącego w utworze i uzmysłowieniu go na zewnątrz. Środkiem zaś tego uzmysłowienia jest głos. Żywy głos nie treścią słów swoich działa na słuchaczy, ale dźwiękiem ich muzycznym.

Ażeby przejąć się uczuciem lub boleścią urojoną, nie wystarczy obserwować ludzi i czynności ich, trzeba poznać wnętrze serca i głębi duszy. Tylko mowa płynąca ze serca znajdzie drogę do serca —

Lecz nigdy serc ze sercem nie zwiążecie,  
Gdy samym wam jest serca brak —

powiada Goethe w „Fauście“. Ta mowa serca posiada obok reguł gramatycznych odrębne swoje prawa. Najsumienniejsza poprawność gramatyczna i logiczna w wygłoszeniu, najstaranniejsze przestrzeganie wszystkich prawideł sztuki żywego słowa, nie da nam jeszcze pierwiastku uczucia, które na falach dźwiękowych żywego słowa z duszy do duszy się przenosi. Duszę więc trzeba podpatrzeć i podsłuchać w jej głębiach. Trzeba w nią wnikać, zajrzeć do wszystkich jej zakątków, trzeba się zidentyfikować z duszą, której uczucia mamy odtworzyć. To istna *metempsychozo artystyczna*. „*Le triomphe du diseur* — powiada Coquelin starszy — *c'est de se faire oublier*“ — gdy zapomną o nim, wówczas tryumfuje artysta żywego słowa! — Artysta, który potrafił słuchaczom do tego stopnia treść słów swoich zasugerować, że ci nie widzą jego osoby, lecz doznają halucynacyi interpretowanego obrazu, osiągnął szczyt tego, co osiągnąć może. Im więcej słuchacze zapominają o nim, gdy mówi — dodaje Coquelin — tem lepiej i tem częściej wspominają go, gdy umilkł.

Ażeby to osiągnąć, musi aktor z całego serca umiłować to, co wygłasza, bo rozumie się dobrze tylko to, co się szczerze umiłowano.

„Jak dalekim jest artysta, który tylko rozumie, od tego, który zarazem odczuwa! — powiada Lessing. Słowa, których sens zrozumiano i zapamiętano, dadzą się bardzo poprawnie wypo-



wiedzieć, chociażby dusza zajęta była całkiem innemi rzeczami; lecz wtedy niema żadnego uczucia. Dusza musi być zupełnie obecna; uwaga jej musi być jedynie i wyłącznie zwrócona na mowę i wtedy tylko — ...ale i wtedy artysta bardzo wiele może mieć uczucia, a pozornie nie okazywać żadnego. Uczucie, to przede wszystkim ten z talentów aktora, który jest najbardziej sporny. Uczucie może być tam, gdzie go nie poznajemy; może nam się wydawać natomiast, że je poznajemy tam, gdzie go nie ma. Bo uczucie, to rzecz wewnętrzna, o której sądzić możemy tylko podług znamion jego zewnętrznych. Otóż możliwą jest rzeczą, że niektóre pierwiastki w budowie ciała znamionom tym albo wcale wystąpić nie pozwalają, albo je osłabiają i dwuznacznymi czynią. Aktor może mieć pewien układ twarzy, pewne miny, pewien ton, do których przywykli jesteśmy przywiązywać zupełnie inne zdolności, namiętności, sposoby myślenia, jak te, które obecnie ma oddać i wyrazić. Gdy tak rzecz się ma, to chociażby najsilniej odczuwał, nie uwierzymy mu: bo sam ze sobą stoi w sprzeczności. Przeciwnie, inny może być tak szczęśliwie zbudowany; może mieć tak znamienne rysy; wszystkie jego mięśnie mogą mu tak łatwo, tak szybko być posłusznymi; może tak subtelne, tak liczne posiadać modulacje głosu; — że może nam się wydawać w rolach, które gra podług dobrego wzoru, a nie na podstawie pierwotności samoistnego studyum, prze-

jęty najszczerzem uczuciem, gdy tymczasem wszystko, co mówi i czyni, niczem innem nie jest, jak mechanicznem małpowaniem.

„Ten ostatni pożyteczniejszy jest bez wątpienia na scenie, aniżeli pierwszy. Naśladowując tak przez dłuższy czas drugich, wytworzy sobie mnóstwo drobnych reguł, wedle których działa, a przestrzeganiem ich (wedle prawidła, że modyfikacye duszy, wytwarzające pewne zmiany w ciele, przez zmiany te nawzajem mogą być wywołane) dochodzi do rodzaju uczucia, które wprowadzie ani pogłębienia, ani ognia tego mieć nie może, jak uczucie wprost z duszy płynące, jednak w danej chwili dość siły posiada, ażeby pobudzić ciało do owych zmian niesamowolnych, z których objawu wyłącznie niemal sądzić nam wypada o uczuciu wewnętrznem. Aktor taki wyrazić ma n. p. najwyższą wściekłość gniewu; przypuśćmy, że roli swej nie rozumie nawet należycie, że przyczyn tego gniewu ani dostatecznie pojąć, ani dość żywo sobie wyobrazić nie umie, ażeby w duszy swojej gniew ten obudzić. Powiadam więc, jeśli aktor ten, najogólniejsze tylko oznaki gniewu przejął od innego, pierwotnością uczucia władającego, jeśli wiernie je naśladować umie — skwapliwy chód, stąpający krok, szorstki, przeraźliwy lub zjadły ton, ściąganie brwi, drżące wargi, zgrzytanie zębami itd. — jeśli, powiadam, wszystko to, co się naśladować daje, dobrze naśladować potrafi: to duszą jego zawładnie niewątpliwie niewyraźne jakieś



Wedle obrazu L. M. Vanloo i sztychu B. L. Henriqueza.

uczucie gniewu, które oddziaływa znowu na ciało i wytwarza w niem owe zmiany dalsze, niezależne już od woli naszej; twarz jego będzie pałać, oczy błyszczeć, mięśnie zaczną mu nabrzmiwać; jednym słowem będzie się nam wydawał prawdziwie rozgniewany, nie będąc nim wcale, nie pojmując zupełnie, dlaczego by się właściwie miał unosić gniewem“.

I oto stoimy przed kwestyą, której rozwiązanie zajmowało nieraz umysły rozlicznych estetyków i artystów, przed kwestyą drażliwą, czy aktor odczuwać powinien w całej pełni to, co mówi, czy łzy jego mają być prawdziwe; czy też powinien panować spokojnie nad swoją rolą, odnosić się chłodno do najgorętszych uczuć, które wyraża, nie odczuwać żadnego wzruszenia, ażeby tem pewniej wzruszyć drugih.

Najradykalniej postawił rzecz pisarz francuski Diderot w sławnej rozprawie: *Paradoxe sur le comédien*.\*)

„Jako! powiedzą mi — mówi Diderot — te akcenty żałosne i bolesne, które matka owa z wnętrza swych piersi wyrywa, a które mną tak silnie wstrząsają, nie byłyby istotnem jej uczuciem? Czyż to nie boleść sama je wydobywa? Przenigdy; dowodem, że są odmierzone, że są częścią całego

---

\*) Rzecz napisana w r. 1773, wydana po raz pierwszy w Paryżu w r. 1830.

systemu deklamacyjnego, że podlegają pewnemu prawidłu jednolitości, że przyczyniają się do rozwiązania pewnego zagadnienia; że tylko po długich studiach wypełniają wszystkie warunki postawione; że dokładność wygłoszenia wymagała setnych powtarzań; że jak wówczas aktor podsłuchiwał sam siebie, tak samo podsłuchuje się w chwili, gdy na was działa, a cały jego talent polega nie na tem, że, jak wy sądzicie, daje się porwać swojej wrażliwości, ale na tem, ażeby z taką doskonałością naśladować wszystkie oznaki zewnętrzne uczucia, iżby wam sprawił złudzenie. Okrzyki jego bólu są wyuczone na pamięć. Giesty jego rozpacz są przygotowane; zna on dokładnie z góry chwilę, w której łzy popłyną. To drganie jego głosu, te słowa urwane, przytłumione, jego omdlenia, drżące jego kolana... czyste naśladownictwo, lekcyja z góry wyuczona, subtelne małpowanie, którego świadomość aktor posiada w chwili wykonania, które długi czas pozostaje mu w pamięci, lecz nie dotyka jego duszy i które nie pozbawia go, podobnie jak inne ćwiczenia, niczego, prócz sił jego fizycznych. Gdy złoży maskę lub koturn, głos jego wygasa, on sam uczuwa silne zmęczenie, przebiera bieliznę i udaje się na spoczynek; lecz nie zostaje w nim ani zmęczenie umysłu, ani ból, ani melancholia, ani znękanie duszy: wszystkie te wrażenia unosić ze sobą wy, słuchacze. Aktor jest zmęczony, a wy jesteście smutni; on się rzucał nic nie odczuwając, a wy odczuwaliście, choć



COQUELIN.

Wedle fotografii Van Boscha w Paryżu.

pozostaliście spokojnymi; gdyby było inaczej, zawód aktora byłby najnieszczęśliwszy ze wszystkich zawodów. Szczęściem dla nas i dla niego, aktor nie jest daną osobistością, lecz odgrywa ją tylko: w przeciwnym razie byłby płytki i niesmaczny! Obstać więc przytem i twierdzę: wrażliwość wytwarza tłumy aktorów średnich; krańcowa wrażliwość wytwarza aktorów ograniczonych; brak wrażliwości wytwarza aktorów znakomitych“.

Z teoryą Diderota zgadzają się po części zeznania rozmaitych sławnych aktorów. I tak znakomity twórca Szekspirowskich postaci Garrick mawiał: „Gdy wyrywam sobie wnętrzości moje, gdy wydaję z siebie nieludzkie głosy, to nie są to moje wnętrzości, nie są moje głosy; lecz wnętrzości i głosy kogoś innego, którego przejąłem, a który nie istnieje“. Talma, Samson, Regnier poparli również tezę Diderota, a w nowszych czasach uczynił to także znany aktor francuski Coquelin.

„Sądzę—powiada Coquelin (w rozprawie *L'art et le comédien*) — że paradoks Diderota jest samą prawdą i jestem przekonany, że nie można być wielkim aktorem, nie panując najzupełniej nad sobą i nie mając zdolności do samowolnego wyrażania uczuć, których się nie odczuwa, którychby się nigdy nie odczuwało, których odczuwanie sprzeciwiałoby się własnej naturze. Dlatego prawdziwy aktor zawsze jest przygotowany i odegrać może swoją rolę w każdej chwili, wywołując natychmiast wrażenie zamie-

rzzone. On panuje nad śmiechem, nad łzami, nad przeżeniem i nie potrzebuje wyczekiwać, ażeby sam był przejęty temi uczuciami, lub żeby łaska niebios go natchnęła. Aktor nie ma potrzeby być wzruszonym, tak jak pianista, grający marsz żałobny Szopena lub Beethovena, wcale nie ma potrzeby być zrozpaczonym. Przeciwnie, gdyby się dał unieść boleści swej osobistej, odegrałby z pewnością utwór taki gorzej. Tak samo aktor, który namiętności roli swej uczynił swojemi, źle się z niej wywiąże. Wzruszenie jąka się, szłocha, przerywa i łamie głos. Nie możnaby go rozumieć. Naturalny skutek namiętności odbiera nam panowanie nad sobą; jakże chcecie, żeby ten, który już nie wie, co robi, wywiązał się lepiej ze swego zadania?“

Otóż, niewątpliwie, wiele jest prawdy w tych wywodach, ale jednak nie cała prawda.

Przedewszystkiem zeznania aktorów samych trzeba przyjmować z pewnem zastrzeżeniem i ostrożnością. Nic trudniejszego jak autoobserwacya w chwilach uniesienia. W takich chwilach bardzo chyba ciężko zdawać sobie sprawę z prawdziwego stanu duszy. Ta przytomność umysłu pomiędzy dwoma okrzykami boleści lub grozy może być często także afektacyą, komedya w komedyi, do której aktor z natury rzemiosła swej sztuki jest skłonny. Świadcstwa aktorów, na które się Diderot w rozprawie swojej powołuje i późniejsze, które go, jak Coquelina, bezwzględnie poparły, nie stanowią zatem





COQUELIN  
w roli Napoleona.

żadnego jeszcze dowodu. Coquelin jest aktorem refleksyjnym, w którego kreacyach rozum przeważa, nie serce. Są jednak typy przeciwne.

Ale to nie najważniejszy moment. Tak Diderot, jak jego poplecznicy, mówią wyłącznie o chwili wykonania roli, a wszystkie argumenty, jakie naprowadzają na obronę swojej tezy, dotyczą tego stadium objawienia. Lecz objawienie jest wynikiem pracy aktorskiej, stworzenie zaś postaci scenicznej leży w okresie przygotowawczym, podczas studyowania roli. Tu zimne panowanie nad sobą nie dokaże niczego. Wykształcenie książkowe, inteligencya, spryt, inwencya nie na wiele się przydadzą. Odnajdywanie subtelnych odcieni głosu i giestów wymaga podpatrywania natury samej, a środkiem najważniejszym, prowadzącym do celu, jest przejęcie się uczuciem odtworzyć się mającym w całej pełni, zasugerowanie sobie stanu duszy, o który chodzi, siłą wyobraźni, bo tylko wówczas wzruszenie wywołane we własnej duszy, podda artyście akcenty prawdy, intonacje i barwy dźwiękowe samej natury. Jest to reprodukcya psychiczna tego stanu duszy, w którym znajdował się poeta w chwili najbardziej intensywnej twórczości. Zdolność wytworzenia takich aktów psychicznych polega na sile wyobraźni twórczej i na wrażliwości nadmiernie czulej, wrażliwości, przejmującej się bardziej zjawiskami urojonemi, niż realnemi. Ta zdolność odczuwania, przejmowanie się boleścią urojoną,

ta wrażliwość subtelna, to czynnik w pracy przygotowawczej, a jednak właściwie twórczej, ważniejszy może od pierwiastku refleksyjnego i trudno chyba odmówić słuszności Lessingowi, stwierdzającemu odległość artysty rozumującego tylko, od tego, który odczuwa zarazem.

Widzimy więc, że i tu, jak w każdej żywej organicznej całości, odbywać się musi proces przeniknięcia dwóch momentów, t.j. uczuciowego i refleksyjnego, a przeniknięcie to jest warunkiem prawdziwej artystycznej twórczości. W tem też rozumieniu przyjąć należy sławną wskazówkę Hamleta, daną aktorom: „Wśród fali, nawałnicy i, że tak rzekę, orkanu namiętności powinniście przyswoić sobie pomiarkowanie, które wam daje giętkość“.

W rzeczywistości niewątpliwie nie ma takich przykładów, gdzieby obydwie pierwiastki równomiernie się rozwinęły, a przeniknięcie ich było zupełne i całkowite. W rzeczywistości zawsze przeważać będzie jeden z obu pierwiastków, a drugiego nie może nigdy zupełnie zabraknąć. Są aktorowie, którzy przeważnie własnem uczuciem tworzą, intuicyą, a pierwiastek refleksyjny, w znacznej części zastępuje reżyser lub nauczyciel. Wypadek ten zachodzi najczęściej u kobiet.

Sławną jest w „Komedyi francuskiej“ następująca anegdota o znakomitej artystce, pannie Rachel, która wszystkie role studyowała z nauczycielem swoim, reżyserem „Komedyi“, Samsonem. Było



RACHEL

w r. 1851.

Wedle sztychu H. Lehmana w Paryżu.

to na premierze sztuki Dumasa syna: *Mademoiselle de Belle-Isle*. Sukces był niebywały. W foyer artystów zgromadzili się w międzyaktach entuzyaści, składając hołd przedstawicielce roli tytułowej: „Ach pani — powiada jeden z nich — nigdy nie byłaś piękniejszą. Gdy markiza ci mówi: „Wspomnij Pani Fouqueta!“ — miałaś pani chwilę porywającego przerażenia; dreszcz mnie teraz jeszcze przechodzi! Jak to pani uwidocznila, że znasz dokładnie tę straszna historię superintendenta!“ Artystka na to: „Ja panie? — ja w o g ó l e n i e w i e m, k t o j e s t t e n p a n F o u q u e t!“ — Anegdota jest zgrabna, nikt jednak nie zechce nią dowodzić, jakoby nieuctwo było czynnikiem dodatnim. To tylko nie ulega wątpliwości, że aktor może sobie wykształcenie wypożyczyć od innych, talent zaś aktorski sam musi posiadać. Odwrotne typy aktorów przeważnie refleksyjnych nie mniej są częste. Tylko, że tu brakującego pierwiastka uczuciowego, a właściwie twórczego, nie można „wypożyczyć“ od nikogo, jeśli się go nie posiada.

Znaczną więc część prawdy, ale nie całą prawdę podaje nam paradoks Diderota. Dotyczy on przede wszystkim w y k o n a n i a samego, które właściwą pracę twórczą ma już za sobą. Ale i w tem stadium bezwzględne takie panowanie nad sobą jest ideałem poniekąd tylko, do którego artysta dąży, nie mogąc go nigdy osiągnąć. Wyraz uczucia, chociażby mechanicznie tylko naśladowany

wywołuje drogą refleksu odpowiedni stan duszy, jak to Lessing wymownie wykazał na opisanym przykładzie objawienia gniewu. Aktor przecież nie jest automatem, który wstąpiwszy na scenę jak fonograf oddaje dźwięki, zarejestrowane w swojej pracowni. Wyraz uczucia w głosie i twarzy, to nie maska, którą się mechanicznie wkłada i zdejmuje; a sam akt reprodukcji wskrzesić musi w duszy refleks co najmniej prawdziwego uczucia. Zapanowanie rozumu nad uczuciem, konieczne w stadium wykonania, to rezultat żarliwej walki obu pierwiastków, rezultat, jaki dopiero długoletnią pracą na wysokim szczeblu artystycznej wytrawności osiągnąć można.

I tak sławny Talma, ten sam, na którego się Diderot w paradoksie swoim powołuje, aktor, posiadający dużo samopoczucia artystycznego swego rozwoju, nie często u aktorów spotykanego, pisze w tej mierze o sobie, co następuje: „Grywałem długi czas z natchnienia, spuszczać się na wrażenie chwili i zapominając w zupełności o tem, że jestem Talma, wmawiając w siebie Achillesa lub Orozmana; lecz pominąwszy wyczerpanie, jakie pociąga za sobą ta metoda, byłem nierówny; dobry: gdy byłem dobrze dysponowany, lichy, gdy troska jakaś osobista ściągała mnie wbrew woli do poziomu rzeczywistości. — Aktor musi działać na tłumy, ażeby doprowadzić do tego, musi być panem samego siebie“.



TALMA.

Wedle sztychu współczesnego.

O sławnym i znanym z Dramaturgii Lessinga aktorze niemieckim E k h o f i e, powiada E n g e l w znakomitych swoich: *Ideen zur Mimik*, że nigdy nie spuszczał się na samo uczucie swoje, lecz przeciwnie, „że bardzo baczył na to, ażeby się podczas przedstawienia nie dać unieść zbyt u uczuciu, co, przy braku przytomności ujemnie wpłynąćby musiało na prawdę, wyrazistość i harmonię gry jego“.

Cóż z tego wynika? — Otóż to, że panowanie rozumu nad uczuciem, ujarznienie (że tak powiem) pierwiastku intuicyjnego przez refleksyjny, było u T a l m y wynikiem długoletniej walki, zdobyczą wytrawności, pozyskanej wytrwałą pracą artystyczną — a E k h o f, wedle kompetentnego świadectwa Engla, walkę tę na każdym przedstawieniu staczał na nowo. Nie b r a k więc wrażliwości, jak tego chciał Diderot, wytwarza znakomitych aktorów. Przeciwnie, aktor znakomity zawsze jest niesłychanie wrażliwym i bez tej wrażliwości niczego by stworzyć nie umiał. Szybkość, z jaką płomień wybucha, zawisła jest od stopnia palności materii, na którą pada iskra. Tak też i łatwość trafnego i naturalnego objawiania uczuć zależy od stopnia wrażliwości duszy artysty, z jaką przejmuje się uczuciem danej postaci.

Paradoks Diderota podaje zatem jedną tylko stronę medalu. Teorya jego ma charakter demagogiczny, t. j. jednostronny z uniesienia. Znalazł prze-



to równie żarliwych zwolenników jak przeciwników, których spór po dziś dzień nie ustał.

Starałem się wykazać że w sporze tym nie można wydawać wyroku. Załatwić go tylko można — ugodą.

# **O NOWOCZESNEJ SZTUCE AKTORSKIEJ**

Z powodu występów trupy japońskiej p. Hanako w teatrze  
miejskim we Lwowie.



Występy trupy japońskiej p. H a n a k o w te-  
atrze miejskim we Lwowie nie po raz pierw-  
szy dały nam poznać teatr współczesny Da-  
lekiego Wschodu. Kilka lat temu występowała  
już we Lwowie słynna „Duse“ japońska, S a d a Y a k-  
k o, a teatr miejski za dyrekcji Pawlikowskiego wy-  
stawił z niezwykłym powodzeniem tragedję T a-  
k e d a I z u m y p. t. „Terakoya“.

Przedstawienia p. H a n a k o zasługują nietyl-  
ko jako żywy dokument kultury japońskiej na uwa-  
gę, ale nastroczają także sposobność do zastanowie-  
nia się nad stopniem rozwoju współczesnej sztuki  
teatralnej w Europie i najbliższą jej przyszłością.

Otóż zaznaczyć trzeba przedewszystkiem, że  
teatr japoński, jak go nam ukazały Sada Yakko i Ha-  
nako, nie jest bynajmniej czystym wykwitem kul-  
tury japońskiej, ale stoi pod silnym już wpływem  
teatru europejskiego. Sztuka teatralna japońska ma  
swoją starą tradycję i od dawien dawna aż po dzień  
dzisiejszy sławni aktorowie w Japonii wytwarzali  
całe dynastye artystów, „szkoły“, w których nie-  
przerwanie pielęgnowano tradycję założyciela.  
Właściwy dramat japoński w znaczeniu nowoży-  
tnem stworzyli pod koniec 17-go i początek 18-go

wieku dwaj poeci: *Chikamatsu* (zwany japońskim Szekspirem) i przyjaciel jego *Takeda Izumo*, dyrektor teatru w Kioto i autor niesłychanie popularnej tragedyi „*Sugawara Denju Tenarai Kagata*“, której wyjątek — jeden akt, całość dla siebie stanowiący — poznaliśmy we Lwowie p. t. „*Terakoya*“.

Pod koniec 18-go i w 19-tym wieku teatr japoński chylił się ku upadkowi—dopiero najnowsze czasy spowodowały znowu rozkwit sztuki teatralnej pod silnym wpływem sztuki europejskiej. *Kawakami*, najwybitniejszy współczesny aktor japoński, zapoznawszy się dokładnie podczas kilkuletniego pobytu w Paryżu z współczesnym teatrem francuskim, założył po powrocie do ojczyzny t. zw. „*Soshi Shibai*“ czyli „Młodą scenę“, która zerwała z brutalną realistyką i niesłychanemi okrucieństwami starej tradycyi japońskiej. *Kawakami* wprowadził pierwszy kobiety na scenę (w dawniejszym teatrze japońskim mężczyźni grywali role kobiece) i wystawił po raz pierwszy cały szereg autorów europejskich, jak Szekspira (*Otello*, *Hamlet*, *Juliusz Cezar*, *Kupiec Wenecki*), *Lessinga* (*Emila Galotti*), *Paillerona* (*Świat nudów*), oraz kilka dramatyzowanych powieści sensacyjnych, jak „*Nędzarzy*“ *Wiktora Hugo* lub „*Hr. Monte Christo*“ i „*Trzech muszkieterów*“ *Dumasa*.

Po niesłychanem powodzeniu w Japonii zapragnął *Kawakami* teatr swój i słynną swoją małżonkę,



SADA YAKKO.  
Wedle fotografii paryskiej.

Sadę Yakko, pokazać światu i przedsięwziął podróż artystyczną po głównych miastach Europy, w której zawadził także o Lwów. I oto stało się coś niezwykłego. W Japonii reformy wprowadzone przez Kawakamiego wyrobiły jego „Młodej scenie“ markę sztuki na wskrós europejskiej — w Europie podziwiano w niej przede wszystkim — j a p o Ń s z c z y z n ę! To co w niej zostało japońskiego, w oczach naszych tak przeważało, że na pierwiastki europejskie nie zwróciliśmy wcale uwagi.

Teatr Kawakamiego i Sady Yakko znalazł szybko adeptów i naśladowców w Japonii. Powstał szereg trup teatralnych, wzorowanych na ich przykładzie. Do takich należy trupa, której gwiazdą jest p. Hanako, nie dorównywająca jednak siłą tragiczną słynnej swej mistrzyni.

\* \* \*

Ze stanowiska estetyki teatru ów występ japońskich artystów był zjawiskiem równie zajmującym, jak pouczającym, bo rzucił dużo światła na właściwą istotę i na granice sztuki aktorskiej.

Najwybitniejszą i najbardziej w oko wpadającą różnicę pomiędzy aktorem japońskim a europejskim stanowi przewaga pierwiastku pantomimicznego u Japończyków. Pantomima, to sztuka dramatyczna bez słów. Doprowadzili ją japońscy artyści do tak wysokiej doskonałości, że rozumiemy ich grę,

choć nie rozumiemy ani słowa z ich języka. Mistrzostwo ich leży w mimice. Wiadomo, że wzruszenia i nastroje duszy ludzkiej łatwiej i dobitniej wyrażają się ruchami mimicznymi mięśni naszej twarzy, aniżeli słowami. Unerwienie twarzy ludzkiej jest niesłychanie bogate i obfite, dlatego też każde wzruszenie umysłu przenosi się z ogniska naszego umysłowego, to jest z mózgu, z wielką łatwością na owe nerwy, których kończyny wprowadzają w ruch mięśnie naszej twarzy. Cała ta akcja odbywa się niezmiernie szybko, a ruchy mimiczne mięśni twarzy rozgrywały się ponadto na tak małej przestrzeni, że najłżejsze, najdrobniejsze ich drgnienie dochodzi natychmiast do świadomości widza. Mowa min góruje z wielu względów nad mową żywą, przede wszystkim dlatego, że pozostaje jedną i tą samą ogólnoludzką po wszystkie ludy i po wszystkie czasy (jak tego dowodzą starożytne obrazy i rzeźby) podczas gdy słowa nawet jednego i tego samego języka ulegają z biegiem czasu licznym zmianom, a częstokroć już różnice narzecza lokalnego czynią je niezrozumiałymi dla mieszkańców innej okolicy. Wyraz uczuć i myśli za pomocą ruchów mimicznych twarzy jest tak wyrazistym i zrozumiałym, że niemowlę rozpoznaje z twarzy matki, a nawet pies z twarzy swego pana, chwilowy stan duszy.

Po za tym wzrokowym sposobem wyrażania uczuć i myśli, istotnych czy też urojonych, rozporządza aktor drugim sposobem, słuchowym, za po-



mocą żywego słowa. Oczywiście, że tylko najzupełniejsza harmonia obu sposobów: mimicznego i dźwiękowego, która bezwiednie i sama przez się istnieje w życiu, wytwarza samowiednie w sztuce złudzenie rzeczywistości.

Przestrzenie graniczne sztuki aktorskiej leżą więc z jednej strony w czystej pantomimie, a więc w grze zupełnie niemej, z drugiej strony w czystej sztuce żywego słowa, recytacyi, przy zupełnem unieruchomieniu ruchów ciała (giestów), aczkolwiek nie bez udziału ruchów mimicznych twarzy. Ród swój sztuka aktorska wywodzi od tańca, tej praszuki wszystkich sztuk. Z tańca rozwinęła się sztuka mimiczna, a z niej dopiero w połączeniu z żywym słowem praszuka aktorska. W czasach starogreckich aktor był własnym swoim poetą, ale zarazem i muzykiem, tancerzem, mimikiem i recytatorem w jednej osobie. Potem sztuki te zróżnicowały się i rozwijały samoistnie, każda dla siebie. Syntezie nieświadomej sztuki starożytnej przeciwstawiła sztuka współczesna syntezę świadomą: dzieło wszechsztuki, jakim jest nowoczesne artystyczne przedstawienie teatralne. W niem najstarsza, a zarazem najbardziej wyrafinowana ze wszystkich sztuka aktorska otrzymuje swoją formę od ostatniej, najpóźniejszej ze wszystkich sztuk, od poezyi dramatycznej. Ale żywiołowa natura sztuki aktorskiej broni się zawzięcie przed przemocą twórczego pierwiastku poezyi dramatycznej, a scena

nowożytna jest polem walki, dziedziną bezustannych zapasów pomiędzy aktorem a poetą. Słusznie powiedziano, że nienawiść aktorów do poetów jest nienawiścią służby do pana. Wiadomo jak S a r a B e r n h a r d t albo N o v e l l i obchodzą się z Szekspirem. Widzieliśmy Novellego i we Lwowie przed laty, jak sobie z „Kupca weneckiego“ wykroił Szajloka. Widzieliśmy też i naszego rodzimego wirtuoza scenicznego, Kamińskiego, jak sobie w „Fauście“ Goethego, deptając całą głęboką symbolikę poety, „przykroił“ teatralnie Mefistofela do swojej indywidualności, z wszystkimi dodatkami krawieckimi.

Samolubstwo i próżność aktorów nie pozwalają im na poczucie i uszanowanie twórczych pierwiastków poezji dramatycznej. Im słabsza jest twórczość poety, tem większe poniekąd pole do popisu dla swojej własnej twórczości ma aktor. Wówczas to marny poeta staje się librecistą dla wielkiego aktora. Takie libretta pisywał Sardou dla Sary Bernhardt, takimi librettami są ograne popisy sceniczne, jak „Narcyz Rameau“ Brachvogla lub „Kean“ Dumasa, takim poetą w służbie aktorów jest między innymi Sudermann.

Nie ulega wątpliwości, że tak być nie powinno. Prawdziwie artystyczne przedstawienie teatralne jest jednostką zbiorową, gdzie niema panów i niewolników, ale gdzie wszystkie składające się na jedną całość organiczną jednostki przenikają i wspierają się wzajemnie. Mimo całej przewagi poety,

który i w zespole artystycznym sceny współczesnej dźwiz pierwsze skrzypce, aktor nie powinien być jego niewolnikiem. Aktor stanowi konieczne dopełnienie poety. Martwe słowo poety nabiera cech prawdy dopiero przez uzmysłowienie sceniczne aktora. Pomiedzy słowami, pomiedzy wierszami poety aktor wywołuje wizję postaci. Materyałem poety jest słowo, materyałem aktora jest własne jego ciało. I to nie tylko jako zjawisko optyczne, jako czysto plastyczne jakieś tworzywo, ale jako tętniący całą pełnią życia organizm, stojący ze wszystkimi zmysłom naszym ujawniającymi się funkcjami swego jestestwa na usługach artysty. Ze stanowiska estetyki aktorskiej mowa ludzka, jako środek porozumienia logiczno-pojęciowy, jest momentem podrzędnym. Słowo i wartość jego rozumowa wcale nie jest przedmiotem sztuki aktorskiej. Ono stanowi tylko naczynie dla dźwięku głosu ludzkiego, którego potęga sugestywna działa bez względu na znaczenie pojęciowe słowa. Dźwięk ten wywołuje wrażenie zgoła niezawisłe od wartości rozumowych języka i leżące po za ich nawiasem.

\*                      \*

\*                      \*

Twórczość aktorska posiada zatem dwa przeciwległe sobie szczyty. W jednym wyładowywa się w chwilach największego napięcia uczuć cała muzyczna energia duszy ludzkiej w dźwięku, w którym

tylko sugestywna potęga głosu ludzkiego działa na słuchacza, bez najmniejszego współdziałania rozumowej treści słów. Rozpacz szalonego Lira nad zwłokami ukochanej Kordelii lub namiętna ekstaza ślepej Rollisonowej na balu u Nowosilcowa oto chwile takiej najwyższej grozy, gdzie cała potęga uczucia tkwi w dźwięku, chwile, w których wielki aktor i w obcym dla słuchaczy języku najwyższe wywołać zdoła wrażenie.

Drugim szczytem twórczości aktorskiej jest — niema gra. Są i w życiu sytuacje takie, w których słowo zamiera człowiekowi na ustach, są uczucia, co nie zdołają wyzwolić się w dźwięku, lecz na dnie serca gasną niesplamione słowem. Takie chwile zawsze stanowiły największą ponętę dla wielkich aktorów, a poeci powierzali im najpiękniejsze i najszlachetniejsze swe zamiary. Każde uczucie jest, wedle teorii Spencera, podrażnieniem mięśni do czynności. Zewnętrzny wyraz naszych uczuć powstaje zatem przez ruch naszych mięśni, podlegający w najrozmaitszych swoich kombinacjach i przejściach tym samym prawidłom, co nasza mowa. Niezliczone subtelne funkcje żywego organizmu ludzkiego, hipnotyzująca siła spojrzenia, usta skrzywione bólem, skamieniałość twarzy lub postaci, całe jednym słowem bogactwo wyrazu naszej twarzy w najsubtelniejszych przemianach i odcieniach, to są tak silne i wyraziste środki ekspresji scenicznej, że zdolne są do objawienia nam duszy ludzkiej w najosobistszych



### ŻÓŁKOWSKI Z RAPACKIM I OSTROWSKIM

w scenie z „Safandulów“ W. Sardou (wedle fotografii J. Mieczkowskiego w Warszawie, ze zbiorów Adama Ostrowskiego, artysty opery warszawskiej, wnuka Żółkowskiego). Jest to jedyna podobizna artysty w roli scenicznej.

jej tajniach i skrytkach, środki, którymi wielki aktor jak hypnotyzer działa na widownię.

Kto pamięta oko naszego genialnego Żółkowskiego, który w jedno spojrzenie zdołał wlać tyle zjadliwości, że mógł nim zabić sławę kobiety, który jednym błysnięciem dużych, wyrazistych oczu elektryzował cały amfiteatr? Kto pamięta srebrne kaskady spazmatycznego śmiechu Romany Popiel, poprzedzające ukazanie się jej na scenie w „Iskierce“ Paillerona? Śmiech i płacz to zjawisko mieszane, kombinacja wrażeń słuchowych i wzrokowych, skojarzone osobiwą konwulsją organizmu ludzkiego małżeństwo, że się tak wyrażę, ruchów mimicznych z dźwiękiem — zjawisko, którem się wielcy aktorowie posługiwali zawsze jako najsilniejszym środkiem ekspresji dramatycznej.

Skoro już o tem „małżeństwie“ ruchów mimicznych z dźwiękiem jest mowa, to stwierdzić należy ścisły, nierozzerwalny związek, jaki zachodzi między wyrazem twarzy a dźwiękiem głosu. To są dwie wartości sprzężone, dwa rozmaite objawy jednego zjawiska, pochodzące jak grzmot i błyskawica z jednej i tej samej przyczyny. Przyczyną jest chwilowy nastrój, stan duszy człowieka, uczucie jakie go wypełnia. Uczucie to pobudza mięśnie do czynności. Za jego to sprawą centra mimiczne naszej twarzy — którą nazywamy wszakże „zwierciadłem duszy“ — to jest oko, usta i nos, ulegają bardzo subtelnym zmianom, w najdrobniejszych swoich odcieniach

zrozumiałym. Z tych centrów mimicznych twarzy, usta i nos w bezpośredniej stoją łączności z instrumentem głosu ludzkiego, a mianowicie z przestrzeniami jego oddźwiękowemi: z jamą ustną i jamą nosową. Każdy najlżejszy ruch ust i nosa, spowodowany przez wyraz naturalny uczucia, pociąga za sobą odpowiednią zmianę kształtów i objętości owych przestrzeni oddźwiękowych, które Helmholtz nazywa resonatorem ludzkiego instrumentu głosowego. Od kształtu resonatora zawisłą jest jednak wyłącznie „barwa” naszego głosu i niezliczone jej modulacje i odcienie.

W życiu codziennem każdy z nas bezwiednie wyraża uczucie swoje w sposób naturalny, a wyraz oblicza naszego tworzy z barwą naszego głosu jedną monistyczną całość. Każde małe dziecko jest urodzonym już mistrzem w tej bezwzględnej harmonii wyrazu twarzy z dźwiękiem.

Inaczej w sztuce. Aktor nie wypowiada własnych uczuć, wzruszenie, które drga w jego głosie, nie zrodziło się w jego własnej duszy, ale podaje nam uczucia trzecich osób, zupełnie dla niego obojętnych. Cóż mu Hekuba, by miał płakać po niej? I tu leży właściwe sedno twórczości aktorskiej. Właśnie że ta Hekuba, dla wszystkich, wszystkich, najobojętniejsza w świecie, jemu jest najbliższa. Zdolność odczuwania obcej boleści tak głęboko, jakby się odczuwało własną — oto źródło talentu aktorskiego. Jeśli aktor siłą autosugesty wywołać zdoła



ROMANA POPIEL

w „Iskierce“ Paillerona — wedle fotografii J. Mieczkowskiego  
w Warszawie.



uczucie dane przez poetę we własnej duszy, to uczucie to znajdzie wyraz swój mimiczny w jego twarzy, zanim jeszcze wymówi słowo. Zjawisko wzrokowe wyprzedzi słuchowe, tak jak błyskawica uderzenie grzmotu. W tem podłożu mimicznym rodzi się słowo, kiedy dźwiękiem z ust aktora wybiega. Nie to mechanicznie na pamięć, jak lekcyja szkolna wyuczone, lub echowo za suflerem powtarzane słowo, ale wyrrywający się bezpośrednio z głębi duszy dźwięk jego żywy o barwie dźwiękowej ściśle wartości jego uczuciowej przynależnej. Jesteśmy świadkami jego narodzin, śledzimy na twarzy artysty akt jego poczęcia, widzimy wysiłek, psychiczny zarówno jak fizyczny, towarzyszący tym narodzinom.

Żeby się na te jednak wznieść wyżyny, do tego potrzeba niesłychanej wrażliwości duszy, wrażliwości, spotęgowanej często dziedzicznością, atawizmem, do tego potrzeba owej zdolności przejmowania się obcym bólem, owego szału wyobraźni twórczej, który potęgą autosugestywną wywołuje artystyczną *m e t e m p s y c h o z ę*, wyzuwa aktora z własnego „ja“ i wciela go w obce „ja“, obce mu wiekiem, temperamentem, stanem, stopniem inteligencji, wychowaniem, narodowością, środowiskiem czasu i miejsca, obce tysiącem cech indywidualnych — do tego potrzeba jednym słowem — *t w ó r c z e g o t a l e n t u a k t o r s k i e g o !*

I dziwna rzecz! Sztuka, która z wszystkich sztuk najwięcej i najłatwiej daje przystępu dyletan-

tyzmowi — boć materiałem jej jest mowa ludzka, której się każdy człowiek wszak uczy, a w dalszem znaczeniu własny nasz organizm — sztuka to, w której stopień twórczości artystycznej najtrudniej jest do osiągnięcia. Nigdzie, jak tutaj, tak wielu jest powołanych, a tak mało wybranych. W żadnej innej sztuce nie zabija tak często rzemieślnik artysty, jak właśnie w sztuce aktorskiej. I dlatego nie dziw, że wytworne nawet umysły odmawiają jej charakteru wyższej, prawdziwej sztuki o znamionach twórczych, zaliczając ją niesłusznie do sztuk tylko reproduktywnych. Niesłusznie, bo twórczy aktor pracuje w innem zupełnie materiale, niż poeta, tę samą ideę ucieleśnia zupełnie odmiennymi środkami.

Zrozumiałą jednak jest rzeczą, że ów proces fizyologiczno-psychiczny, który w życiu samowolnie i bez najmniejszego wysiłku wytwarza zupełną harmonię ruchu z dźwiękiem, w sztuce aktorskiej stanowi cel właściwy, ideał, szczyt doskonałości, do którego każdy aktor dąży, ale twórczy tylko artysta się zbliża. I dlatego poznanie ścisłej i nierozdzielnej łączności pomiędzy barwą głosu ludzkiego a wyrazem twarzy pozwala nam wglądnąć do tajnej pracowni artystycznej sztuki aktorskiej, podpatrzeć chód jej drogi twórczej. Jeżeli twarz nasza ułoży się np. w niedwuznaczny wyraz gniewu, natenczas i barwa naszego głosu będzie wyrażała gniew, jakakolwiek jest treść słów w nastroju tej chwili wypowiedzianych. I na odwrót. Jeżeli to, co mówi-

my, w tonie swym nosi wszelkie autentyczne cechy gniewu, to i układ naszej twarzy, miny nasze, z nieubłaganą koniecznością wyrażać będą gniew.

Z tego wynika, że aktor ma dwie drogi, które w gruncie rzeczy prowadzą do jednego i tego samego celu.

Pierwsza jest naśladownicza, mechaniczna. Pozostańmy przy gniewie. Aktor zna dokładnie z życia lub dobrych wzorów scenicznych sygnały dźwiękowe tego afektu. Jeżeli posiada dobrą pamięć i wyobraźnię słuchową, dobre ucho, to potrafi drogą naśladownictwa oddać te dźwięki wiernie i autentycznie. Ale ucho tu jeszcze nie wystarcza. Mięśnie jego twarzy muszą być tak wyrobione i wygimnastykowane, że rozporządza nimi w mgnieniu oka do woli, że układają mu się z największą szybkością i łatwością, stosownie do potrzebnej dla gniewu autentycznej barwy dźwiękowej, bo tylko wtedy wierne naśladownictwo tej barwy udać się może. Osiągnąwszy tę zupełną harmonię wyrazu twarzy z barwą głosu, aktor wywołuje złudzenie rzeczywistego gniewu, chociażby własna jego dusza w danej chwili w możliwie najpogodniejszym była nastroju.

Droga ta to szeroki gościniec, którym idą niezliczone rzesze aktorów z mniejszem lub większem powodzeniem, zależnie od doskonałości słuchu, szczęśliwego układu twarzy i sprawności jej mięśni. Warunkiem nieodzownym jest tu znajomość

potrzebnych dla danego uczucia sygnałów dźwiękowych, bo nie można tego naśladować, czego się nigdy nie słyszało.

Aż nazbyt często jednak aktor znajdzie się w położeniu, gdzie stoi zupełnie opuszczony, bez żadnych wzorów, gdzie ma odtworzyć nastrój, którego wyrazu zewnętrznego nigdy nie słyszał, gdzie tedy własnym przemysłem, intuicyjnie odgadywać tylko może ten wyraz. Tu ów szeroki ubity gościniec urywa się nagle, tu własna tylko orla jakaś perć prowadzi na szczyty. I oto mamy drugą drogę, właściwie twórczą, to jest drogę owej wspomnianej już metempsychozy artystycznej, która siłą wyobraźni twórczej tak się wcielić potrafi w obcą duszę, tak się z nią utożsamić, tak głęboko odczuć jej ból czy namiętność, że wytworzy zjawisko analogiczne temu, które nauka o elektryczności nazywa indukcją prądu elektrycznego. Oczywiście, że to przez indukcję wywołane uczucie niczem się nie różni od prawdziwego, pierwotnego, z przyczyn rzeczywistych powstałego i te same, co tamto, wywoła oznaki zewnętrzne, tak samo jak tamto oddziaływać będzie na ruchy mimiczne naszej twarzy, na nasze miny. Z chwilą, gdy to nastąpi, układ przestrzeni oddźwiękowych, ustosunkowanie się ich, zabarwi wypływające z instrumentu naszego głosowego dźwięki w sposób autentyczny i prawdziwy.

Nie ulega wątpliwości, że ta droga tworzenia aktorskiego jest bez porównania wyższa i artysty-

czniejsza od poprzedniej. U takich aktorów możemy mówić o p r a w d z i e, oczywiście o prawdzie artystycznej, wcale nie identycznej z prawdą natury fizycznej, podlegającej odmiennym prawidłom.

Prawdziwą, autentycznie prawdziwą kreacją sceniczną może być duch ojca Hamleta lub Kaliban, pół-człowiek, pół-małpa w „Burzy“, cały nieprzeliczony korowód postaci fantastycznych Szekspira i Słowackiego, tak jak wszelkie cechy autentycznej prawdy noszą sceny z życia centaurów lub potworów wodnych na fantastycznych obrazach Boecklina. Przypomina mi to zgrabną powiastkę o poecie duńskim A n d e r s e n i e, który własne swoje bajki opowiadał z niezrównanem mistrzostwem. Pewnego razu mówił bajkę o zapalkach, wprowadzonych jako żywe i mówiące istoty. Nikt nie wie, jakim głosem zapalki rozmawiają. Ale sztuka Andersena polegała na tem, iż każdy z jego słuchaczy gotów był przyjąć, że gdyby zapalki miały głos, to byłby to właśnie taki a nie inny szepietliwy chichot, przypominający tarcie o szorstką płaszczyznę, jaki naśladował Andersen. I na takim właśnie wrażeniu polega istota prawdy artystycznej.

W żywym wykonaniu scenicznem obie drogi twórczości aktorskiej, jak je powyżej określiłem, bynajmniej nie są ściśle od siebie rozgraniczone. Największy geniusz aktorski, którego twórczość kroczy szlakami metempsychozy artystycznej, posiada mimo to cały rejestr konwencyonalnych sygnałów

dźwiękowych, kłisz akustycznych, którymi szałuje wedle potrzeby. I odwrotnie, zwykły rutynista aktorski może spotkać się czasem z napięciem uczuciowym, tak pokrewnem jego indywidualności lub szczególnemu konkretnemu jakiemu stanowi własnej jego duszy, że wyjątkowo zdobędzie się na „indukcję“ uczucia w miejsce zwykłego mechanicznego naśladownictwa. Pozatem granice czystej sztuki i rzemiosła są płynne. Gdzie się kończy rutynista, a gdzie zaczyna artysta? — tego nikt określić nie zdoła. Każda sztuka ma swoje rzemiosło, swoją technikę, każde rzemiosło ma swój stopień artystyczny. Między każdą sztuką a jej rzemiosłem będzie więc zawsze szeroki pas graniczny, w którym znamiona obustronne łączą i mieszają się ze sobą. Z jednej strony tej szerokiej strefy granicznej leży czysta twórczość, z drugiej bezwzględna rutyna.

\*                      \*

\*                      \*

W aktorach trupy japońskiej, a zwłaszcza w przodownicy jej, p. H a n a k o, podziwiałem niesłychaną wyrazistość ruchów mimicznych, zrozumiałych do najdrobniejszych, najsztudniejszych i najbardziej wyrafinowanych odcieni, jakieś dziwne poczucie żywego ciała ludzkiego z niezliczonymi, sugestywnymi funkcjami jego organicznymi; podziwiałem wirtuozostwo techniczne sztuki aktorskiej, prymitywniejszej od naszej, a jednak kto wie czy nie

bardziej wyrafinowanej jeszcze od niej, nierozłącznej od ciała ludzkiego, sztuki, która stara się wyrazić to, co tak żywiołowo cielesnej jest natury, że słowami z całą ich treścią rozumową ująćby się wcale nie dało.

Jeżeli nasz europejski aktor milczy na scenie lub odgrywa niemą scenę, to milczy dlatego, bo i w rzeczywistości człowiek w podobnej sytuacji nie mówi lub podobnego nastroju słowami mieć nie chce. Hana milczy z zupełnie innej przyczyny. Ona milczy dlatego, bo nastrój danej chwili najdoskonalszy, najbardziej przekonujący swój wyraz znaleźć może tylko w niemej mowie ruchów mimicznych ciała ludzkiego. Dowodzi tego cały szereg scen popisowych, dla których inne są niejako łącznikiem, mającym powiązać je ze sobą.

Weźmy np. jednoaktowy dramat „O t a k e”. Drobną, o dziecięcych kształtach pokojóweczka wnosi potwornych rozmiarów ciężar, ażeby go postawić w gotowalni swojej pani, do której prowadzi kilka schodków. I rozpoczyna się niema scena, pełna nieopisanego wdzięku i powabu. Kto się kiedykolwiek przypatrywał mrówkom, z jaką konsekwencją i wytrwałością przenoszą z miejsca na miejsce drążkę jakąś kilkakrotnie rozmiarami swymi od nich większą, miał podobne wrażenie. A przytem ta rozkoszna pogoda umysłu, ta dziecinna radość, kiedy nareszcie ciężar szczęśliwie ulokowany! Cała ta żywa akcja, wyczelowana do najmisterniejszych

szczegółów, leży poza obrębem sztuki słowa, bo jest czemś niewypowiedzialnem. Nie samo przez się wprawdzie niewypowiedzialnem, ale w tem znaczeniu, że nie można akcyi tej ująć mową słów, jako narzędziem naszego rozumu, podczas gdy wykonanie pantomimiczne daje nam jej skończony, najgłębszy i wyczerpujący zarazem wyraz.

Albo następna scena, gdzie Otake dobiera się do klejnotów swej pani i przykucnąwszy zwyczajem japońskim na ziemi, stroi się w nie przed lustrem. To słynna aria z klejnotami Gounodowskiej Małgorzaty, przetłumaczona wraz z całą swoją bajecznie koronkową koloraturą, wraz z całą niezmiernie ujmującą niewinną kokieterią czystej duszy dziewczęcej na język mimiczny. W Małgorzacie na wrażenie sceniczne składają się kompozytor muzyczny i śpiewaczka łącznie: muzyka Gounoda i sztuka śpiewacka wykonawczyni partyi Małgorzaty. Librecista opery żadnej w tym wypadku nie może mieć pretensyi do współudziału w sukcesie artystycznym. To samo tyczy się i autora „Otake” co do opisu mimicznego sceny z klejnotami. Tu aktorka jednak jest zarazem kompozytorką ruchów mimicznych, a kompozycja zarówno jak wykonanie są niepodzielną jej zasługą. Mamy tu więc kawałek absolutnej sztuki aktorskiej, pełną jej autonomię, sztukę aktorską *au fond*, wyzwoloną od koncepcyi literackiej, bez przypadkowości pierwiastków twórczych, pochodzących od kogo innego.





HANAKO.

Wedle fotografii z r. 1908.

Taką czystą hodowlę absolutu sztuki aktorskiej w teatrze europejskim wyjątkowo tylko spotkać można; u Japończyków, celujących wirtuoźstwem w wyrazie uczuć i myśli za pomocą ruchów mimicznych, widzimy ją na każdym kroku. Japoński autor dramatyczny bezustannie wytwarza sytuacje takie, gdzie słowo staje się tylko niezrozumiałą hieroglifą nastrojów słowami określić się nie dających, gdzie tylko sztuka gościów znaleźć potrafi wyraz doskonały i przekonujący. Pełno jest w dramatach japońskich takich scen, w jednoaktowej „Otake“ końcowa nadewszystko scena konania, w której autor znowu nic nie dał, ponad sytuację, nastroczając artystce tylko sposobność do objawienia nam przejmującego procesu psychicznego z przedziwnym zachowaniem miary artystycznej i w granicach estetycznych sztuki teatru. Mimo całego, do najdrobniejszych szczegółów posuniętego realizmu nigdzie zapachu szpitalnego, nigdzie naturalistycznych objawów patologicznych: małuśka Hanako umiera jak żałośnie kwiląca, w samo serce ugodzona ptaszyna jaka polna.

Albo, że wspomnimy o granej u nas za Pawlikowskiego po polsku „Terakoyi“. Co za cudowna chwila, pełna niezmiernej, nadludzkiej wprost grozy, gdy Matsuo poświęca własnego syna, aby uratować dziecko księżęce, a gdy mu zwłoki z odciętą głową dziecka przynoszą, ma poświadczyć, że to syn księcia! Matsuo w niezapomnianem, znakomi-

tem odtworzeniu Solskiego, patrząc na trupa własnego dziecka, musi z nadludzkim wysiłkiem, ażeby się nie zdradzić, zapanować nad swoją boleścią i udać obojętność. Jak błyskawica przemknie się po twarzy jego drgnienie rozpacz, a potem oblicze jedynym skurczem kamienieje i żadnym już znakiem nie zdradza, co za krwawy dramat w duszy się rozgrywa.

Otóż takie to niezmiernie trudne wymagania stawia teatr japoński swoim aktorom, a sprostać im może tylko wirtuozostwo mimiczne, o którego stopniu teatr europejski słabe zaledwie posiada pojęcie.

\*

\*

\*

Zdaje mi się, że pewną analogię do rozwoju dramatu japońskiego o wybitnej przewadze pierwiastku mimicznego, można w nowożytnym teatrze europejskim wykazać w ewolucji dramatu muzycznego. O dawnej operze włoskiej mówiono ze słuszną ironią, że śpiewa się to, co jest za głupie do wypowiedzenia. Wagner wprowadził nową teorię, opartą na zasadniczej tezie: Śpiewa się to, co wedle najgłębszej swej istoty domaga się muzyki. A zatem śpiewa się to, co nie w słowach, ale w dźwięku muzycznym najgłębszy, najsilniejszy wyraz swój znajduje. Muzyka jako wyraz uczuć uprowadza nas w wyższe dziedziny, kędy ciężar słowa nigdy się wznieść nie zdoła. Do tych gwiazd za granicą świata

dolatuje tylko czar muzyki, której poezya chętnie w takich chwilach ustępuje pierwszeństwa. W jednoaktowym dramacie Goethego „Erwin i Elmira“ znajduje się następujące miejsce:

„E r w i n: To ja!

E l w i r a (padając mu na szyję): Toś ty!

(Niechaj muzyka odważy się wyrazić uczucia tej pauzy)“.

Tu zatem poezya składa berło i oddaje je siostrzycy swej, muzyce; poeta tak wielkiej miary, jak Goethe, nie waha się wyznać swojej niemocy, nie sili się nawet na wyrażenie słowami uczuć w zaświaty sięgających, ale udaje się o pomoc do muzyki. Cała twórczość muzyczna Wagnera oparta jest na zasadzie estetycznej wyrażania dźwiękami takich stanów duszy, których nie można ująć słowami, na wyśpiewanie tego, czego wypowiedzieć nie można.

Czyż nie jest to analogiczna ewolucya, jak ta, co w kierunku wyrazu uczuć przez ruchy mimiczne ciała odbyła się w teatrze japońskim? Tam mimika jest samoistnym środkiem artystycznym, a w kulminacyjnych swoich chwilach nawet celem sama dla siebie. Tej samoistności żywe słowo nie posiada i posiadać jej nigdy nie może. Dźwięk jego właściwy nie istnieje bez odpowiedniego wyrazu mimicznego twarzy. Natomiast milczenie może być niezmiernie wymowne i w tem leży wielka doniosłość niemej gry dla sztuki aktorskiej. Na scenie nie ma tak zwanych p u n k t ó w m a r t w y c h, ani w całokształ-

cie dzieła scenicznego, ani w żadnej poszczególnej roli. Dobry aktor zawsze gra, bez najmniejszej przerwy, jak długo jest na scenie — wyraz jego twarzy odzwierciadlać musi to, co się dzieje w jego duszy nie tylko wtedy, gdy on sam mówi, ale i wtedy, kiedy inni mówią. Mało jednak mamy, bardzo mało aktorów na scenach europejskich, którzy wymagania te w zupełności spełniają, którzy władają ową wielką sztuką wymownego milczenia. Z małymi wyjątkami aktor europejski czuć musi pięść poety na swym karku, jeżeli ciało jego wtórować i współdziałać ma giestem.

I dlatego nasi aktorowie wiele, bardzo wiele mogliby się nauczyć od japońskich swych kolegów. Przedewszystkiem niesłychanej sumienności w opracowaniu najdrobniejszych na pozór szczegółów; potem nieznaney wprost u nas dyscypliny artystycznej; potem bajecznie wyszkolonej techniki swojej sztuki, sprawności mechanicznej, polegającej co prawda na atawizmie pokoleń aktorskich i na długoletniej, od dziecka umiejętnie uprawianej gimnastyce wszystkich tych organów ciała, które służą do najsubtelniejszego wyrażania uczuć i myśli za pomocą ruchów mimicznych twarzy i giestów ciała. Sprawność w tym kierunku ułatwia wejście na owe twórcze drogi sztuki aktorskiej, gdzie doskonałość wyrazu mimicznego twarzy nie jest wynikiem mechanicznego naśladownictwa właściwego dla danego uczucia dźwięku, ale gdzie wyraz ten powstaje

samorodnie za sprawą wywołanego „indukcją” uczucia.

Pomiędzy sztuką aktorską a czystą pantomimą nie można pociągnąć linii granicznej, bo panuje między niemi stosunek całości do części. Wielkie przeważnie nadworne teatry europejskie uprawiają po dziś dzień z największym zbytkiem najniższą, najprymitywniejszą formę pantomimy: balet, którego patologiczny charakter już Hebbel dowcipnie określił, jako „szał głuchoniemych”. Ale właśnie ta rozpieszczona, dworna, w najkosztowniejsze szaty przystrojona ulubienica najwyższych kół towarzyskich, ta nietylko „najlekkomyślniejsza”, ale z pośród wszystkich cór teatru także „najbogatsza siostra” stoi od dłuższego już czasu na krytycznym jakimś przełomie. Muzycy, mimicy i tancredzi szukają dla niej nowych dróg. Genialna koncepcja orkiestyczna Izadory Duncan otworzyła sztuce tanecznej nowe widnokreśli, wykazując jej zdolność bezpośredniego wyrażania wartości muzycznych za pomocą ruchów ciała. U Izadory Duncan dźwięki i ruchy sprzężone są ze sobą ściśle i nierozzerwalnie, ruch jest tu jednak niewolnikiem tonu, ilustratorem mimicznym dźwięków muzycznych. Oto niewątpliwie jeden z charakterystycznych etapów rozwoju sztuki aktorskiej najbliższej przyszłości.

Na manowce prowadzi natomiast inna, najnowsza próba reformy baletu, której koncepcja po-

wstała we wszechgenialnym umyśle cesarza niemieckiego. Wiadomo, że Wilhelm II uznał się, jak na każdym innem polu działalności ludzkiej, tak i we wszystkich dziedzinach sztuki, najwyższą wyrocznią i przystąpił m. i. także do reformy baletu. Z najwyższego rozkazu przygotowała berlińska opera nadworna wystawienie starego, dzisiejszej generacji nieznanego już baletu „Sardanapał“, w nowych szatach. Ma to być żywy obraz zamierzchłej kultury assyryjskiej. Uczeń assyriologowie biorą udział w pracach przygotowawczych. Nietylko cała zewnętrzna wystawa, ale i tańce, korowody, a nawet i muzyka ma mieć cechy staroassyryjskie na podstawie wyników najnowszych badań archeologicznych. Assyriolog Delitzsch odkrył podobno jakiś assyryjski motyw muzyczny — na nim ma być opartą z niego na rozkaz cesarski wysnuta, cała muzyka do „Sadanapala“. Trudno chyba o bardziej karykaturalne wykoszlawienie wszelkiej myśli artystycznej. P a n o p t y k a historyczne i żywe obrazy archeologiczne z sztuką teatralną żadnej nie mają wspólności i tedy napewne nie prowadzi droga przysłego rozwoju sztuki teatru.

Bardziej na uwagę zasługuje wznowienie starej pantomimy romańskiej, jakiej w ostatnich latach próbują Francuzi, wprowadzając na scenę t. zw. m i m o d r a m y, bo próby te, aczkolwiek przejściowe, leżą na linii rozwojowej nowoczesnej sztuki teatru. Mimodramy to dramaty bez słów, przedstawiające

ludzi w takich wyłącznie chwilach, w których się i w życiu nic nie mówi. A zatem: człowieka samotnego; człowieka w groźnym jakimś niebezpieczeństwie, gdzie strach mu gardło ściska; człowieka w chwili przed popełnieniem samobójstwa; parę kochanków, którym obawa przed czuwającą opodal matką nie pozwala ust otworzyć i t. d. Wobec starej romańskiej pantomimy, jaka utrzymała się jeszcze w cyrkach i kolosseach, z jej konwencyonalną mową giestów, często dla ogółu niezrozumiałą, a zawsze nieszczerą, do uczucia widzów nieprzemawiającą, postęp to niewątpliwy. Jednak i mimodramy mogą tylko zwrócić uwagę jako zjawiska przejściowe, bo mają rację bytu tylko w mozolnie wykombinowanych osobliwych sytuacjach, a co za tem idzie widnokrąg bardzo ciasny, rażący sztucznością.

Sądzę natomiast, że istotny dalszy rozwój nowoczesnej sztuki aktorskiej polegać będzie w bogatym rozwinięciu pierwiastków mimicznych w sztuce aktorskiej, w opanowaniu trudnej techniki wyrazu uczuć i myśli za pomocą ruchów mimicznych twarzy i giestów ciała, na zespoleniu harmonijnem ruchu z dźwiękiem. Jeżeli aktor nasz współczesny nauczy się być wymownym w milczeniu, jeżeli nabeędzie techniki elokwencyi mimicznej w przybliżonym bodaj stopniu takim, w jakim nią władają Japończycy; wówczas zdolnym się stanie do ucieleśnienia takich chwil scenicznych, które nie znajdują wyrazu ani w rozumowem pojęciu słowa, ani w sile muzy-



cznej dźwięku, ale z najgłębszej istoty swojej domagają się w mimice najwyższego i najdoskonalszego swego objawienia. Niekrótka i niełatwa jest droga, którą aktor nasz przebyć musi, ażeby nabyć przede wszystkim poczucia własnego ciała, opanować nie-słychanie subtelną jego elokwencyę plastyczną, z wszystkimi jej odcieniami i stopniami, z całym jej głębokiem uduchowieniem. Po jej przebyciu sztuka mimiczna przestanie sama sobie być celem, jak we wszystkich dzisiejszych popisach choreograficznych, pantomimicznych, mimodramatycznych i t. p., ale tkwić będzie jako organiczny pierwiastek w sztuce aktorskiej, nierozdzielnie w nią wcielony.

# **MATERIAŁY DO PSYCHOLOGII TEATRU**

Z okazji wystawienia dramatu Juliusza Germana „Mściciel”  
w teatrze miejskim w Krakowie w listopadzie 1907.



Teatr miejski w Krakowie wystawił „Mściciela”. Przedstawienie to zaznaczyło się z wielu względów jako osobliwy wypadek w życiu teatralnem i artystycznym. Dyrekcyja teatru krak. poruszyła niezwykle aparat artystyczny, ażeby z utworu p. Germana stworzyć piękne dzieło wszechsztuki. Widowiska sceniczne sięgają w naszych stosunkach wyjątkowo tylko tych wyżyn, na których za sprawą poety scena jednoczy wszystkie działy sztuki w wyższą harmonię, w najpotężniejszą i najwyrazistszą zarazem formę przedstawienia teatralnego. Z wielką pracą i starannością, z gorącą miłością, teatr krakowski uczynił w danym wypadku wszystko, ażeby wznieść się na te wyżyny, połączył i zharmonizował pracę poety, aktorów, malarzy i techników scenicznych w jedną organiczną całość, zestroił wszystkie szczegóły utworu na jeden wspólny ton zasadniczy, oddając napięcie dramatyczne i nastrój utworu z możliwą doskonałością artystyczną. Takie wewnątrz np. starego dworku szlacheckiego z r. 1863 w akcie pierwszym oglądaliśmy jakby żywy pierwowzór rysunku Grottgerowskiego. Ten mały majstersztyk sztuki inscenizacyjnej nie był jednak bynajmniej próbką dramaturgii t. zw. „tapicerskiej”,

nie było to stylizowane przez modnego dekoratora jakieś typowe wnętrze dworku szlacheckiego danej epoki, ale ściśle konkretne środowisko dla akcji pierwszego aktu „Mściciela“, piękne, stylowe ramy, przedziwnie do akcji dramatu dostrojone.

Pod wytwornem więc dowództwem artystycznym\*) pospieszyła drużyna aktorska sceny krakowskiej do boju, owiana niezwykle zapalem i ufna w zwycięstwo. Każda, najdrobniejsza nawet postać dostosowała się do całości i wystąpiła plastycznie. Pracowali wszyscy za jednego i — jeden za wszystkich. Sama treść sztuki, osnuta na tle powstania styczniowego, o wysokiem napięciu dramatycznym i patryotycznym, mogła z góry liczyć na nader podniosły nastrój publiczności, na otwarte serca.

A jednak, mimo te wszystkie, tak niezwykle świetne warunki, batalia premierowa zakończyła się porażką. Prasa codzienna z rzadką jednomyślnością potępiła utwór, a charakterystycznym refrenem w tym chórze recenzentów był jednogłośny okrzyk oburzenia, ogłoszony szerokim giestem na nutę „świętości nie tykać“ z odpowiednią dozą fałszywego patosu.

Bardziej jeszcze, niż stanowisko recenzentów, zastanowiło zachowanie się publiczności na premierze. Pierwsze dwa akty „Mściciela“ wywarły niewątpliwie duże wrażenie, przyjęto je gorąco i su-

---

\*) Sztukę inscenizował Tadeusz Pawlikowski.

kces ogólny wydawał się zapewniony. Tymczasem pod sam koniec trzeciego aktu publiczność — zastrejkowała. W pewnej chwili, jakby na dany znak, wstała z miejsc i zaczęła tłumnie opuszczać widownię. Epizod ten, bądź co bądź niezwykły, dał prasie podstawę do oburzenia, któremu tłum dał rezonans. Otóż nie ulega wprawdzie wątpliwości, że publiczność, jako jednostka zbiorowa, najgorszym jest probierzem dla wartości artystycznych. Sąd jej zawisł od zbiegu przypadkowych okoliczności, licznych a zgoła nieobliczalnych, a za sąd ten publiczność przed nikim nie jest odpowiedzialną. Mimo to zignorować i zlekceważyć tej jednostki zbiorowej nie można. O ile chodzi o bezwiedny, instynktowny jej odruch, nagły i nieprzygotowany, a więc pierwotny i bezpośredni, to z demonstracją taką liczyć się należy i wysoce pouczającą jest rzeczą zdać sobie sprawę z jej pobudek. W tem znaczeniu i z tem zastrzeżeniem słuszne jest zdanie poety niemieckiego Holteia, który mawiał, że poszczególny widz w teatrze może być durniem, cała jednak publika razem wzięta dyabło jest mądrą szelmą!

Scena „Mściciela“, która wywołała odruch publiczności, rozgrywa się w historycznej chwili po nieszczęśliwej potyczce pod Józefowem (24 kwietnia 1863), w której zginął żołnierz-poeta, Mieczysław Romanowski. Garstka powstańców w pień wycięta. Jeden tylko dostał się żywy w ręce moskiewskie, hr. Leliwa, smutna, dostojna, nietscheań-

ska dusza, nawiasem mówiąc, najbardziej udana i najoryginalniejsza postać dramatu. Pojmanego z bronią w ręku każe pułkownik moskiewski na miejscu powiesić. Leliwa, stojąc związany pod drzewem, oczekuje z dumną pogardą śmierci, gdy wtem wprowadzają pojmaną kuryerkę powstańców, Wandę, również kobietę szlacheckiego rodu. Poznaliśmy ją już w drugim akcie, kiedy przebiła się z rozkazami przez szeregi moskiewskie do obozu powstańców. Wówczas ujrzał ją i Leliwa po raz pierwszy — spotkały się ich oczy, zabiły serca, błyskawicą zadrgała owa iskra miłości, którą francuzi nazywają tak znamienne „coup de foudre”. Pułkownik każe kuryerce rozerwać suknie i zasieć ją różgami. I znowu spotkały się oczy dwojga młodych ludzi i zlepiły się, zrosły, jak magnes z żelazem. Patrząc na kochanka dumnym wzrokiem miłującej kobiety, Wanda nie drgnęła nawet, gdy żołnierze zdarli jej suknie z ramion, nie wydała jęku, gdy pręty suchych wiklin spadły na obnażone plecy. Podczas tej brutalnej egzekucji ogarnia ją istny paroksyzm ekstazy erotycznej:

Popatrz, kochanku, dla ciebie odkryte  
ramiona moje — Tobiem ukochaną.  
Za wiarę cierpię — ich wolność i naszą.  
Nie mnie te razy dziś, lecz Polskę bołą  
najdroższą. W czoło męczeńskie rozbite,  
pocałowanie niosę ci oczyma —  
o ty, któremu ust mych dać nie mogę. —

Patrz, mszczą się na nas związani niewola,  
co ślepną w złotą wpatrzeni pożogę  
naszej miłości wielkiej dla swobody.  
O popatrz, wargi spalam ci iskrami  
z mych źrednic — popatrz na piękność urody,  
już tylko twojej. —

Podczas tych słów, kilka bardziej nerwowych osób wstało z krzeseł i opuściło widownię. Przykład podzielał zaraźliwie. Wiadomo, jak raptownie powstają uczucia w tłumie, jak udzielają się sugestywnie wszystkim umysłom, jak w okamgnieniu przechodzą w czyn. Nie trwało sekundy, jak cały parter rzucił się ku wyjściom.

Prasa stwierdziła, że jaskrawa brutalność opisanej sceny wywołała oburzenie i demonstrację publiczności. Nie sądzę, ażeby wyjaśnienie to było wystarczające i trafne. Nerwy naszej publiczności są silniejsze, aniżeli by się to na pozór wydawało. Wszak „Salome“ Wilde'a sięga po ściętą głowę Johanana, podaną jej z cysterny na srebrnej misie przez czarne ramię kata i, całując krwią dymiące usta, mówi: „Gorzki posmak na twoich wargach — byłże to posmak krwi?... a może to był posmak miłości?...“ — a publiczność w całej Europie, zarówno jak i w Krakowie, siedziała, duszą i wzrokiem przykuta do sceny — i nie opuściła widowni. I Kasprowicza Salome tańczy (w „Uczcie Herodyady“) z głową Proroka na złotej misie i nasycą krwią zakrzeplą nieugaszoną swoją żądzą, ca-



łując przygaste oczy, „iżę nie chciały spojrzeć na Salome, a gdy spojrzały, to zobaczyły w niej grzech...” i misa złota wypada jej z rąk, a ścięta głowa Proroka toczy się po ziemi. I widziałem na własne oczy, jak ta sama publiczność krakowska na premierze „Herodyady” siedziała długą chwilę, przykuta silnem wrażeniem do miejsc, gdy kurtyna po tej scenie po raz ostatni zapadła. A przecież pod względem jaskrawej brutalności, paroksyzmu erotycznego, przechodzącego wprost już w dziedzinę psychopatyi seksualnej, scena biczowania Wandy błędnie wobec tańca Salomy u Wilde’a zarówno, jak u Kasprowicza.

Jakżeż więc wytłumaczyć tę różnicę w zachowaniu? Publiczność premierowa w Krakowie jest jedna i ta sama. Dlaczegoż nerwy jej wobec Salomy były o tyle wytrzymalsze?

Sądzę, że każda publiczność wytrzymuje najjaśkrawszą nawet brutalność, jeżeli tylko ta brutalność wynika z nieubłaganej koniecznością z rozwoju akcji, t. j. jeżeli jest p r a w d z i w ą. Nie idzie tu oczywiście o historyczną lub realną, ale o prawdę wewnętrzną, poetycką, artystyczną. Paroksyzm erotyczny Salomy wypływa z ducha i z założenia ideowego tej postaci, scena końcowa jest od samego początku przygotowana, cała sztuka (Wilde’a zarówno, jak Kasprowicza) dąży nieprzerwanie do tego punktu kulminacyjnego, noszącego w sobie wszystkie cechy wiarygodnej prawdy. Inaczej w „Mścicie-

lu". Paroksyzm erotyczny Wandy jest zgoła nieumotywowany, bo nie tkwi ani w samej postaci, ani w sytuacji, przeciwnie, sprzeczny jest ideowo z całą koncepcją dramatu, efekt więc tej sceny jest równie niespodziany, jak wyrafinowany i sztuczny. Wyrafinowanie chętnie posługuje się okrucieństwem, ale publiczność intuicyjnie wyczuwa sztuczne upozorowanie i wówczas traci wiarę w prawdziwość zdarzenia, wypada z nastroju i zdekoncertowana, zmrożona, wypowiada pocie po prostu posłuszeństwo i wyrywa się gwałtownie z objęć jego sugestyi.

Lecz i poza wyrafinowaną sztucznością tej sceny, nie jest ona ani pomyślana, ani odczuta artystycznie, przekracza granice estetyczne sztuki scenicznej. Psychologia teatru odrębna jest od psychologii rzeczywistości, tak samo, jak optyka, akustyka i perspektywa innym podlegają prawidłom na scenie, niż w życiu. Sytuacje, podawane na scenie w naturalnych wymiarach rzeczywistości, nie dają bynajmniej złudzenia. Jeżeli posąg, umieszczony na wysokiej kolumnie, wywołać ma złudzenie naturalnych rozmiarów postaci ludzkiej, wówczas rzeczywiste jego rozmiary kilkakrotnie muszą być zwiększone. Złudzenie prawdy na scenie podlega i w psychologicznej dziedzinie analogicznemu, choć bardziej złożonemu prawidłom. Dlatego brutalna bezpośredniość okrutnej lub wzruszającej sytuacji, wierne jej zdjęcie z natury nie wyzwala u

widzów teatralnych zamierzonego uczucia grozy lub litości. Złudzenie nasze (mam tu zwłaszcza na myśli wykształconą publiczność) nigdy nie jest tak silne, ażebyśmy uwierzyli w autentyczność przedstawionej sceny, zapomnieli zupełnie o tem, że siedzimy w teatrze. Jeżeli jednak słuchamy i patrzymy na człowieka, przejętego do głębi zdarzeniem, jeżeli w żywym jego głosie z przekonującą prawdą wzruszenie drży lub lęk, wówczas przykład ten działa na nas sugestywnie i wyzwala w naszej duszy pokrewne uczucia. Duch ojca Hamleta ukazuje się na scenie, obłany strugą elektrycznego światła, które krok w krok posuwa się za nim. Pierwsze wrażenie, jakiego doznajemy, wywołane na usta nasze chyba uśmiech ironiczny. Któż dziś wierzy jeszcze w duchy i do tego w takie teatralne duchy? Lecz im więcej rozpoznajemy znamiona strachu i przerażenia, jakie przepełniają rozrzuconą duszę Hamleta, tem pochopniej uwierzimy w zjawisko, które rozterkę tę wywołało, tak samo, jak w nie uwierzył Hamlet. Wystarcza nam tu przeświadczenie, że Hamlet wierzy w zjawisko, że Hamlet jest przerażony. Jego przerażenie przenosi się na nas.

Tu więc szukać należy tajemnicy rozmaitych wrażeń, jakimi działały na publiczność paroksyzmy erotyczne Wandy i Salomy. Punkt ciężkości w „Mścicielu“ leży w samej egzekucyi. Otoczenie jest zupełnie martwe. Leliwa w głębi, zakryty żołdatami. Na przodzie żołdactwo moskiewskie z puł-

kownikiem bez znaku wzruszenia. Ta obojętność otoczenia odejmuje egzekucyi wszelkie cechy prawdy. Dopiero bunt rotmistrza Woroncowa, jednego z bezpośrednich widzów zdarzenia, silne wzburzenie, jakiemu daje wyraz, robi wrażenie. Ta chwila uratowała też na premierze sytuację. Z odezwaniami się Woroncowa publiczność wróciła na miejsca.

U Wilde'a zarówno, jak u Kasprowicza, punkt ciężkości wrażenia leży natomiast tylko w otoczeniu. U pierwszego Herodes, czuły przed chwilą kochanek, w rozpaczliwym wysiłku, na pół omdlały z lęku i przerażenia, każe zabić Salome. U Kasprowicza cały dwór tetrarchy kamienieje z przerażenia, a widok tylu strasznym lękiem przejętych ludzi działa niesłychanie sugestywnie na widownię. *La chose la plus hallucinante qui soit, c'est un visage d'halluciné* — powiada estetyk francuski Souriau.

Nie są to żadne doktryny i prawidła, ale subtelne tajniki z dziedziny psychologii sztuki, odczuwane przez wszystkich wielkich twórców, intuicyjnie czy samowiednie. W „Lilli Wenedzie“ Lech darowyywa wolność synom Derwidowym, jeśli który z nich o sto kroków rzuci na ojca, wiszącego za włosy na drzewie, topór i wymierzy tak celnie, że włos mu tylko siwy ustrzyże. Polelum podejmuje się tej strasznej próby i, gdy prowadzą okutych razem braci na metę rzutu, zasłona spada! Nie odważył się Słowacki dać bezpośredniego wrażenia tego okrucieństwa. Dlategoż Mickiewicz nie pokazał

nam w „Dziadach“ skrwawionych zwłok wyrzucanego przez okno na bruk młodego Rollisona? Dlaczego przełożył całe wstrząsające wrażenie tego zdarzenia w rozpacz ślepej matki, wybuchającą eruptywnie na salonach senatorskich? Dlaczego Solness Ibsena za kulisami spada z rusztowania, a na scenie pani Solness mdleje, Ragner trzyma się drżący poręczy, Hilda zrazu skamieniała, wybucha szalonym paroksyzmem dzikiej radości, a tłum ludzi wpada z ulicy, łamiąc parkan, w gwałtownem podnieceniu i wzburzeniu na scenę?

To są wszystko niewątpliwe środki artystyczne, wywołujące najwyższe wrażenie w sztuce, strach tragiczny przed owem nieubłaganem fatum w pojęciu klasycznym, które, miażdżąc człowieka, podnosi go zarazem.

Cóż zatem wynika z rozpatrywań powyższych? Sądzę, że ani jaskrawa brutalność biczowania Wandy na otwartej scenie, ani jej paroksyzm erotyczny nie były, jako takie, pobudką demonstracyjnego odruchu publiczności. Pobudką tą był przede wszystkim brak prawdy artystycznej w tej z tak wyrafinowaną przesadą skomponowanej scenie, w tem sztucznem i nienaturalnem potęgowaniu się wzajemnem dwóch tak rozbieżnych uczuć, jak miłość Ojczyzny i paroksyzm zmysłowy. Nie można sobie wyobrazić chyba większej ofiarności w jednym i w drugim kierunku, niż ją okazuje Wanda. Za dużo, stanowczo za dużo! Mniej byłoby wię-

cej! Publiczność, najbardziej nawet żadna wrażeń, nie wymaga takich wysiłków. Nadwyżka zaś, którą dał autor, jest dowodem, że źródło jego wizji dramatycznej wytryska z mózgu, nie z serca.

Poezya, wywodząca się z mózgu, zawsze jest okrutna w tragedyi. To też okrucieństw jest w „Mścicielu“ więcej. W ostatniej scenie, tak pięknego pozatem, pełnego nastroju, żywej akcji i ciepłego, romantycznego kolorytu pierwszego aktu, odbywa się brutalne zgwałcenie szlacheckich dziewcząt polskich przez moskiewskich żołdatów prawie że w oczach widzów. W trzecim akcie pułkownik moskiewski bezczęści zwłoki poety Romanowskiego, rysując mu ostrogą orły po twarzy, oczyszczając zbłocone obcasy w „polskiej padlinie“... Jak na mój smak, to sceny te obie bez porównania brutalniejsze są i jaskrawsze, aniżeli scena biczowania, a jednak publiczność zniosła je spokojnie. Jeszcze jeden dowód, że nie sama brutalność była pobudką odruchu publiczności.

\*                      \*                      \*

Bezsilne mocowanie się dostojnej duszy, pasowanie się do czynu, przerastającego jej siły — oto temat „Mściciela“. Im trudniejszy czyn, tem silniej i jaskrawiej działają uczucia, pobudzające do niego, tem bardziej wstrząsającym jest konflikt pomiędzy mocą ducha, a niemocą ciała. Motyw to nie

nowy. Tak przynajmniej stary, jak Hamlet Szekspirowski. Bo wszak i on jest mścicielem, bohaterem tragedii zemsty.

Jest o Hamlecie ciekawe studium znanego dramaturga niemieckiego Alfreda Bergera, wywodzące tę postać ze źródeł czysto aktorskich. Teatr i aktorstwo niewątpliwie dużą odgrywają rolę w Hamlecie. Że wspomnieć tylko o scenie z aktorami, o zapatrywaniach Hamleta na sztukę aktorską, o przedstawieniu „łapki na myszy”; wszyscy zresztą odgrywają komedię w Hamlecie: król gra dobrotliwego ojca i wyrozumiałego władcę, Hamlet szaleńca i t. d. Pewną jest zatem rzeczą, że umysł, który zrodził Hamleta, przepełniony był myślami o scenie i teatrze. Stan psychiczny Hamleta — wywodzi Berger — jest „strasznym jakimś widmowym snem”. Hamlet nie jest człowiekiem słabym, ale umysł to niesłychanie nerwowy i subtelny. Jeżeli Szekspir wkłada zarzut tchórzostwa w własne jego usta, to jednak nie chciał go bynajmniej zrobić tchórzem. Zarzutem tym Hamlet tylko podnieca się sam do czynu. To żywe wcielenie się i wczucie w cierpiącą duszę ludzką, to prawdziwe odtworzenie męczeństwa człowieka, rodzącego ciężki czyn, wywołuje jednak pozory słabości w Hamlecie. Szekspir o wiele większą przykładą wagę do znaczenia zamierzonego czynu dla duszy, aniżeli do samego czynu i dlatego akcja w Hamlecie tak często ustępuje miejsca patetycznym i lirycznym scenom. Jeżeli poeta

przedstawia charaktery za pomocą analizy psychologicznej, wówczas mimowoli zmienia je w charaktery podpatrujące analitycznie samych siebie. Wprowadziwszy patos do dramatu swego, przelewający się szeroką strugą słów i ruchliwą, nerwową grą, musiał Szekspir swego bohatera zemsty z konieczności przemienić w człowieka, rozrozmawiającego się w nastrojach, afektach i słowach. A że charakter bohatera przesiąka tymi pierwiastkami formy scenicznej, patosem i teatralnością, dlatego Hamlet wydaje nam się słaby jako charakter, przepelniony natomiast uczuciem, myślami, słowami. Podobnie woda w czerwonej szklanej czarze wydaje nam się czerwoną. Często nie jesteśmy w stanie opanować tego złudzenia optycznego, forma uzmysłowienia wypacza nam przedmiot, przyczepiamy do niego pierwiastek formy, uczucie wydaje nam się treścią, bezbarwna woda w czerwonym szkłe czerwoną.

Tak pojmuje koncepcję „Hamleta” współczesny dramaturg niemiecki. Analogia tego pojęcia z koncepcją ideową „Mściciela” jest bardzo osobliwa. „Hamletem” p. Germana jest naród polski, uosobiony w garstce powstańców, złożonej z najrozmaitszych warstw społecznych. Zbiorowy ten Hamlet rozplywa się, podobnie jak Szekspirowski, w nastrojach, kontemplacjach, afektach i słowach, gotując się „w strasznym swym widmowym śnie” do czynu. A uchodzący żyw z pogromu wódz oddziału,



Borelowski, powiada do starego towarzysza broni, Junoszy:

Nie ten bój przegrany  
boli mnie teraz, stary, co innego.  
Myśl jedna duszę zgrzebnym prószy pyłem.  
Wiesz, byłem kiedyś w teatrze aktorem,  
widziałem zbliska malowane szychy,  
i widzę: klęski ciągłe nas nie strzegą  
od wystrajania się w koturn i maski.  
Dawnych idziemy nieszczęść barwnym wzorem  
i gra w nas chwałstwa teatralność sztuczna  
i gra w nas starej głos ochrypły pychy  
i oczy w ślepców wiąże nam opaski.  
Gdyby nie ufność ta jakaś buńczuczna,  
możebym dzisiaj oddział mój ocalił,  
gdybym mniej wiary miał, więcej rozumu zimnego.

Sprzeczność oczywistą pomiędzy siłą ducha a niemocą lirycznej kontemplacji pokonał Szekspir zwycięsko, bo konflikt między pozornymi przymiotami bohatera zemsty, wywodzącymi się z patetyczno-mimicznej formy scenicznej, z „teatralności“, a energią i mocą silnego jego ducha, przemienił w zasadniczą cechę charakteru „Hamleta“. Berger stara się wykazać, że przedziwny problem Hamletowski nie powstał z pierwotnej koncepcji, ale ukształtował się Szekspirowi dopiero podczas pracy i wówczas to poeta zrobił „aus der Not eine Tugend“.\*)

\*) I nasz Wyspiański w książce swojej o „Hamlecie“ przyjmuje ewolucjonizm konstrukcji Hamletowskiej, jakkolwiek na odmiennych zasadach niż Berger.

W ten sposób powstało jednak organiczne przeniknięcie sprzeczności, przetykające się wzajemnie jak wątek z osnową. Tej znamiennej cechy każdego prawdziwie artystycznego utworu, tego właśnie organicznego przeniknięcia, zbiorowy „Hamlet” p. Germana nie posiada wcale. I dlatego sceny dramatyczne w „Mścicielu” idą razem obok scen lirycznych i zewnętrznie są tylko z nimi powiązane. A to utrudnia niezmiernie owe złudzenie optyczne, o którym przedtem była mowa.

O samym temacie Mściciela dużo w prasie rozprawiano. Stwierdzono dziwną jakąś zaporę, odgradzającą temat powstania styczniowego od teatru, mówiono o „czemś”, co udaremnia wysnucie z niego nawet najszlachetniejszego widowiska, o czymś, wobec czego łamie się najszczerzy wysiłek twórczy. Jako powód, przytaczano zbyt świeżą barwę wypadków, jakkolwiek blisko pół wieku dzieli nas od nich.

Nie sędzę, żeby tak było. Wolno poecie sięgać po temat do wypadków najbardziej współczesnych i aktualnych i niegłosi prawdy znany wiersz niemieckiego poety: „Was im Lied soll auferstehn — muss im Leben untergehen”. Poeta, co prawda, jest skrepowany współczesnym tematem. Cezara, powiada gdzieś Habbel, możnaby nawet tatuowanym przedstawić, ale nie możnaby tego uczynić z Napoleonem. Moment współczesny potęguje niesłychanie

siłę agitacyjną teatru, a opanowanie tej siły przez poetę jest dlatego niełatwe. Zgoła już temat o wysokim napięciu patryotycznym, dotyczący najczulszych i najboleśniejszych strun duszy narodu, należy do najtrudniejszych zadań sztuki, z którymi zwyczajko geniusz tylko zmierzyć się zdoła. Autor „Mściciela” podjął się z niesłychaną, iście młodzieńczą odwagą wzlotu na najwyższe, na dziewicze niemal szczyty twórczości wieszczej, na które wzniosł się u nas tylko Mickiewicz w „Dziadach”. Najwybitniejszy to zarazem przykład w naszej poezji artystycznego ujęcia tematów współczesnych. Mierzył więc zbyt wysoko, przecenił siły.

Nie wystarczy „sięgnąć do wnętrza twych trzewi i zatargać”, trzeba to uczynić także w sposób piękny i podniosły. Piękno w sztuce polega przede wszystkim na harmonii treści z formą. A harmonia taka powstaje tylko tam, gdzie nie tylko rozum, ale i serce współdziałają przy narodzinach dzieła sztuki. Sam mózg wytworzyć jej nie zdoła. Wyrafinowana przesada nie rozgrzeje najbardziej nawet wrażliwych słuchaczy, a jeśli temat narodowy nie przeszedł w krew i kości, wówczas pozostać musi tylko strojną, lśniąca i wytworną szatą. Główni bohaterowie „Mściciela”, jak Romanowski i Leliwa, są bohaterami bez namiętności. Tacy są zawsze najniewdzięczniejsi w poezji. Bezwzględna cnota, jak bezwzględna zbrodnia, rażą na scenie. Teatr wymaga ludzi, drgających tętnem życia, ludzi, wraz

z licznymi ich błędami i słabostkami, nie znosi konstrukcyi matematycznych.

Siła kompozycyi artystycznej, piękne i wytworne szaty, nie zastąpią żywych uderzeń serca, nie dadzą sił do życia. Źródło twórcze „Mściciela“ wytryska w mózgu, a uczucie zapożyczone jest tylko z serca. Stąd ów żywy i ciepły koloryt romantyczny, bawiący oko, lecz nie rozgrzewający serc. Stąd brak owego szczerego, prawdziwego, gorącego i pokrzepiającego współczucia słuchaczy, bez którego temat narodowy, aureolą męczeństwa opromieniony, obejść się nie może.

Mimo jednak te wszystkie braki i niedomagania, „Mściciel“ świadczy o niewątpliwym talencie poetyckim, który szuka jeszcze dróg swoich, przechodzi młodocianą swoją „Sturm- und Drangperiode“. Potrafił poeta wyjść poza doczesność, uchwycić w temacie prawie współczesnym pierwiastek wieczności, stanąć ponad teraźniejszością, połączyć intuicyjnie przeszłość i przyszłość ze sobą i wznieść się w opracowaniu tematu ponad martwą podobną rzeczywistości. Przemówił nie do odrębnej jakiejś klasy społecznej, ale do całego narodu, wyłonił z rozpaczliwej tragedyi narodowego pogromu jasny, słoneczny promień zwycięskiej przyszłości, tryumf ducha nad materją, rozrzucił skry najczystszej poezyi w jasnowidzeniu, które biednej, zgwałconej, obłąkanej Zońce, zmienionej w symbol geniuszu polskiego, jako epilog dramatu, kładzie w usta:

Krew masz na czole, ty w szacie starganej,  
oczy zamknięte, a na ustach cienie.  
A słońce świeci nad głową ci wieńce,  
przed tobą wszystkie uklękły promienie.  
Klękam, królowa, całuję ci ręce.  
Przy tobie jestem kobieta płacząca.  
Lecz temu słońcu, co świeci to samo,  
to samo, co wczoraj, co zawsze —  
rzucam zwycięstwa krzyk — tryumfująca!

Jeżeli dodamy do tego bogaty, obrazowy język, piękny wiersz i zdolność wydobywania nastrojów poetyckich, w które obfitują zwłaszcza pierwsze dwa akty, to licznych tych i wybitnych objawów talentu tembardziej pominąć się nie godzi, skoro niedomagania utworu szczegółowej i bezwzględnej poddano analizie.

Pominęła te objawy codzienna prasa krakowska, wyrażając pod adresem poety zgół nieuzasadnione oburzenie, nie poparte niczem, jak owym bezwiednym, instynktownym odruchem publiczności, z którego pobudek zgół nie umiano zdać sobie sprawy. Jedno z poważnych pism krakowskich posunęło się w swoim oburzeniu nawet tak daleko, że nie zawahało się zaliczyć „Mściciela“ do tych utworów, „które pod żadnym warunkiem nie powinny były pojawić się na scenie“. A jako jedyny motyw tego wyroku śmierci podano demonstrację publiczności. Wobec tego, zakonkludował krytyk, omawianie artystycznej strony przedstawienia by-

łoby rzeczą zbyteczną! To już chyba zbyt łatwy sposób wywinięcia się sianem.

Dotkliwą i niezasłużoną krzywdę wyrządzono w ten sposób nie tylko autorowi, ale w wyższym może jeszcze stopniu wykonawcom jego dzieła, którzy, jak to już wspomnieliśmy, pracowali z wyjątkowym poświęceniem i gorącą miłością dla chwały artystycznej wieczoru i dali każdy co miał najlepszego. W wyższym stopniu dlatego, bo dzieło poety zostaje i wyrok śmierci, spisany po północy na kolanie, może być poddany rewizji i zniesiony, podczas gdy kreacje aktorów są przelotne i mają prawo do doraźnej sprawiedliwości.

Codzienny teatr publiczny nie może wystawiać samych arcydzieł, tak jak ich nie zawiera wyłącznie żadna, najwytworniejsza nawet wystawa sztuki. Nie można od niego więcej żądać ponadto, żeby nie wystawiał utworów trywialnych, jak to, aż nazbyt często — bez odruchu ze strony publiczności, bez protestu ze strony krytyki — na scenach naszych bywało i bezustannie bywa. Jeżeli nawet optymizm w ocenie utworu poetyckiego, optymizm, zrodzony z pięknego i zapładniającego zapалу do sztuki, zawiedzie artystyczne kierownictwo teatru, to nie można z tego powodu ukuwać dla niego zarzutu. Przeciwnie. Entuzjazm podobny, gorące, chociażby przesadne umiłowanie młodych talentów poetyckich, chęć wyprowadzenia ich na widownię i wywalczenia im uznania nawet wbrew opinii publicznej, zasługuje na

najwyższe uznanie i na gorące poparcie. Sama chłodna, trzeźwa i bezwzględna krytyka, zapatrzona tylko w cienie, tem czarniejsze zwykle tam, gdzie dużo jest światła, nie toruje drogi młodym talentom, w które znowu w dziedzinie dramatycznej twórczości tak bardzo nie opływamy. Tego rodzaju krytyka wpływa niesłychanie ujemnie na rozwój teatru, na rozkwit twórczości scenicznej i wyrządza sztuce nieobliczalne wprost szkody. Artyści patrzą ze smutkiem i z przerażeniem na podeptane najpiękniejsze kwiaty swojej sztuki, gorącą miłością wypielegnowane i nie dziw, że w tego rodzaju enuncyacyach, pozbawionych pozoru nawet rzeczowej podstawy, szukają jakichś osobistych pobudek zakulisowej polityki teatralnej, nie mających żadnego związku z twórczością i sztuką.



## SPIS RZECZY.

	Str.
Słowo wstępne . . . . .	5
O twórczości aktorskiej . . . . .	15
O nowoczesnej sztuce aktorskiej . . . . .	45
Materyały do psychologii teatru . . . . .	69