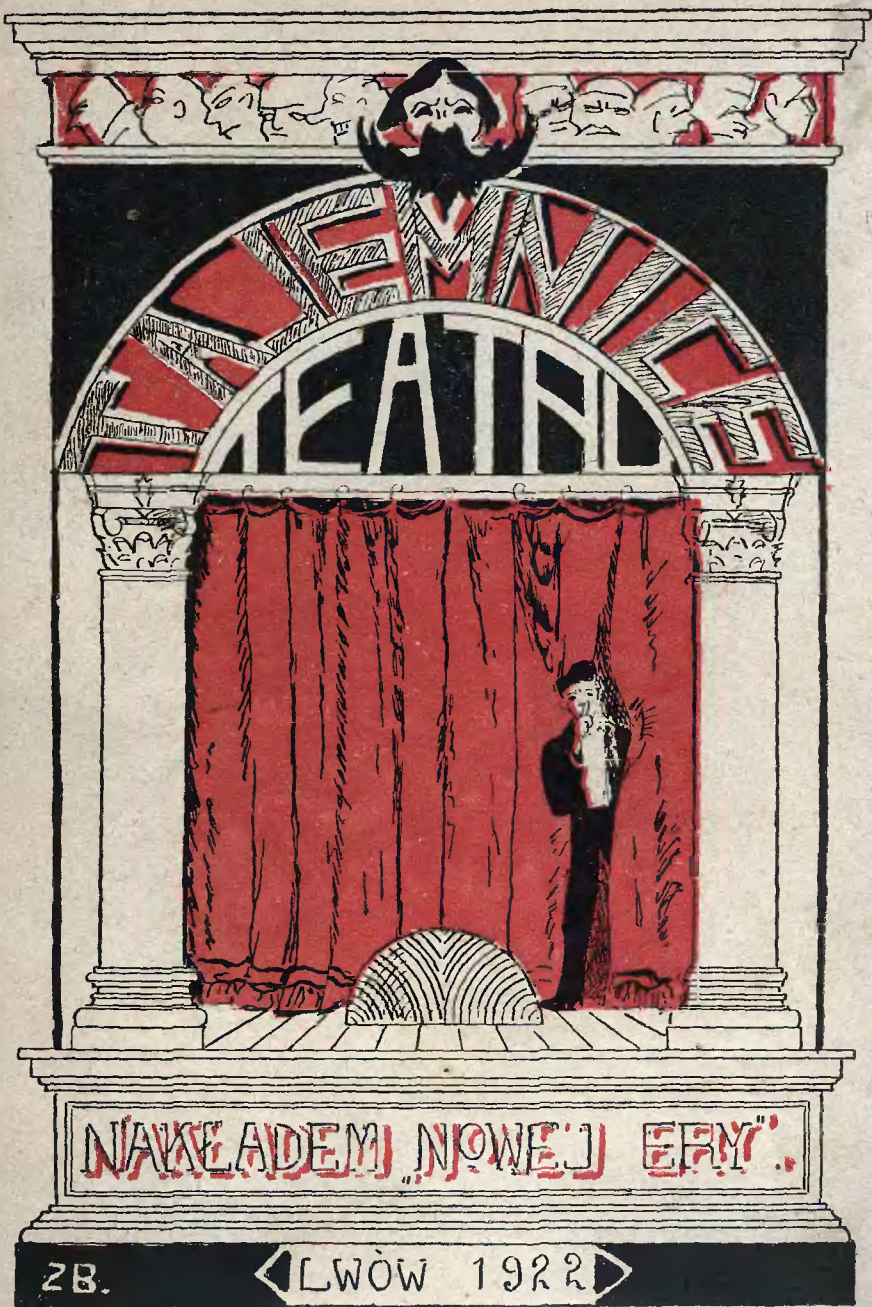


1810/80



1501-

TAJEMNICE TEATRU

ZEBRAŁ I UŁOŻYŁ

ARTUR SCHRÖDER

NAKŁADEM POLSKIEGO WYDAWNICTWA „NOWA ERA”
WE LWOWIE, UL. KOCHANOWSKIEGO L. 10

1922

325 * 1

ARTURA SCHRÖDERA:

CHWILE — Poezje (wyczerpane).

OSTATNI HAMLET — szkic powieściowy, wydanie II.
(w druku).

ECHA — Poezje.

PANI ROKICKA — epizod jednej nocy, wydanie II.
(w druku).

ORLETA — Nowele z dziejów obrony Lwowa, wyd. III.

HRABIA — Nowele (wyczerpane).

ŚLADEM BŁĘKITNYM — O sztuce i jej twórcach.

CZWÓRKA — (Batowski, Kurczyński, Rybkowski,
Kwiatkowski).

k-80 / 6840
1.7 / 150,-



393 197

II

Tajemnice teatru?...

Tytuł brzmi bardzo sensacyjnie; cała jednak ta książeczka z sensacją nie ma nic wspólnego. Nie są to plotkarskie historie zakulisowe, opowieści o prywatnym życiu artystów, anegdoty i dykteryjki; wydawcy mieli na oku tylko uprzystępnienie szerszemu ogółowi pewnych spraw zasadniczych teatru, które dla wielu jeszcze są tajemnicami. Teatr coraz większą odgrywa rolę w naszym życiu, wzmacnia się twórczość dramatopisarska, powstają z każdym rokiem nowe teatry, zainteresowanie jest wielkie — a jeszcze mało zrozumienia istoty tego teatru i sztuki z nim związanej. Skromnem uprzystępnieniem tych zasadniczych wiadomości jest garść krótkich, popularnych artykułów w tej sprawie, zebranych w pewną całość. Autorami ich są: Dr. E. Byk, F. Freksa, dr. Gruder, dr. Z. Mirecki, A. Schröder, H. Zbierzchowski, Janina Walicka.

Temat jest olbrzymi i naturalnie nie został w największej części wyczerpany. Nie może być też mowy o jednolitości całego

planu książki, z powodu tego, że liczni autorzy zabierają w niej głos. Mimo to wszystko jednak, rzuca ona pewne światło na kwestję, nieznane przynajmniej dla tych, którzy się im specjalnie nie poświęcają. Dla nich więc w pierwszej linii przeznaczona jest ta książka, a jeśli zdoła ich zainteresować głębiej teatrem, zwrócić uwagę na kwestję, uchodzącą ich uwagi, wzbudzić chęć przyjrzenia się im głębiej — spełni swe zadanie. Może nie bez pożytku będzie ona również dla młodszej rzeszy aktorskiej i przedsiębiorców teatralnych.

Z tą myślą ją wydajemy.

Nowa Era.

Dyrektor teatru.

Stary typ dyrektora znany jest z pism humorystycznych, opowiadań, gawęd i pamiętników, a szczątkowe jakieś egzemplarze i dzisiaj może jeszcze znajdują się gdzieś na głuchej prowincji, ubrane w odprasowywane bez końca cylidry i płaszcze o zgoła dziwnym kroju i dziwniejszej jeszcze barwie.

Ale czemuż jest dyrektor prowincjonalny wobec dyrektora wielkomiejskiego! Różnica między nimi jest tak wielka, jak pomiędzy sklepikarzem a kupcem amerykańskim, jak pomiędzy wschodnio-indyjskim trójmasztowcem, a nowoczesnym olbrzymem oceanu!

Złożyły się na to okoliczności naszych kupiecko-przemysłowych czasów. Teatry stały się przedsiębiorstwami wielomiljonowymi — a była nawet chwila, że przedsiębiorcy wzbogacali się, jak n. p. stary Barnay, stary L'Arronge, stary Heller... Dlatego doszło też w stolicach europejskich prosto do „wyścigów” w tym zawodzie, dopóki konkurencja nie stała się równie bezlitosną — a może

bardziej nawet — jak we wszystkich innych zawodach.

Własnymi funduszami nikt dzisiaj prawie nie zdoła prowadzić teatru stołecznego. Potrzeba do tego dających pieniędzy, czyli akcjonariuszy. I z tą chwilą sztuka musi się liczyć z pewnymi granicami, gdyż na cudze kapitały musi mieć wzgląd każdy człowiek honoru!

Dlatego też w teatrach stołecznych widzimy fakt, że powoli spycha się aktora z dyrektorskiego stanowiska, chociaż właśnie aktorzy byli najlepszymi kierownikami nawy teatralnej, przynosili bowiem z sobą tysiąc umiejętności i wiadomości, jakich można się nauczyć jedynie w praktyce teatralnej, co człowiek niefachowy dopiero z czasem, po dobrych ciągach i stracie pieniędzy, z trudem nabywa.

Literaci, inżynierowie, prawnicy, bankierzy, finansiści, przemysłowcy, dla których teatr bywa źródłem radości — albo snobizmu — cisną się coraz bardziej do tego zawodu, gdzie pierwszym warunkiem jest rozporządzanie znacznymi funduszami. Bo teatr jest jakby instytucją kredytową, w której przy katastrofie nie ponoszą szkody za-

angażowani aktorzy, tylko ci, którzy włożyli w nią swoje kapitały.

Jakież przymioty powinienby mieć człowiek, by skutecznie móżdż kierować teatrem.

Głównym warunkiem jest tutaj zimny, trzeźwy rozsądek. Niejednokrotnie bowiem musi dyrektor rozstrzygać między dwiema wartościami: kupiecką i artystyczną — a obie mają wielkie dla niego znaczenie.

Wartość artystyczna, która znajduje uznanie w kołach fachowych, to jest literackich i artystycznych, ale nie posiada wartości kupieckiej, oznacza dla dyrektora, który tę artystyczną wartość ocenił i zapłacił — bezsprzecznie stratę materialną.

Jeżeli jednak dyrektor rzuca na scenę tylko sztuki „kasowe“, wówczas dyskredytuje on przed krytyką i przed publicznością kulturalną swój teatr coraz bardziej, tak, że w wyniku ma również stratę.

Genjalni dyrektorzy będą zawsze próbowali z wartości artystycznych zrobić wartości kupieckie. Że to nie zawsze się udaje, winę przypisać należy niewyrobionej krytyce i nie kulturalnej publiczności — ale dzieło piękne, choć nie „rynkowe“, jest zawsze więcej warte, niż efemeryczna sztuka sensacyjna!

Spokój i równowaga umysłu są niezbędnymi przymiotami wielkich dyrektorów wielkich teatrów, zimna krew jedynie może opanować te wszystkie niespodzianki, które przynosi każda godzina całej maszyny teatralnej.

Nigdy dyrektorowi nie wolno stracić panowania nad sobą samym, rzecz niezmiernie trudna w cieplarnianej i gorączkowej atmosferze teatru. Bo każdy wybuch jest chwilą, która decyduje nie tylko o zwycięstwie lub przegranej, lecz o życiu i śmierci całego przedsięwzięcia.

Konsekwencja w postępowaniu staje się konieczną, jeżeli teatr ma otrzymać wyraźne oblicze, które mu nada urzeczywistnienie zagręzonego programu. W dzisiejszych warunkach jest to zadanie, przerastające poniekąd siły jednego człowieka. Zapewne, kto taki cel osiągnie i potrafi wolę swoją publiczności narzucić, ten wystawia sobie pomnik za życia.



Reżyser.

Inteligentą publiczność teatralną, śledzącą nie tylko przebieg akcji na scenie i grę aktorów, ale i czytającą w pismach naszych i zagranicznych wszystko to, co się o teatrze pisze, dziwią niejednokrotnie żale i utyskiwania na zagarnięcie władzy przez reżysera.

„Wszystko reżyser opanował, tekst sztuki jest przez niego zmieniony i sfałszowany, aktorzy źle używani — a to jedynie w tym celu, by pan reżyser mógł okazać swą władzę“ — oto główne zarzuty, stawiane reżyserowi teatralnemu.

Przed stu laty nie było żadnych reżyserów. Dyrektor lub wybitniejszy członek trupy czuwał nad próbami, dawali praktyczne wskazówki, a ktoś w rodzaju dzisiejszego inspicjenta przygotowywał rekwizyta i kostjумы.

Dekoracje były bardzo proste, prospekt i kulisy, co najwyżej jeszcze, przynoszono stół i krzesło.

W wielkich scenach aktorzy stawali tuż przy rampie i zwróceni do publiczności zgrywali się w swoich rolach.

W starym Burgteatrze w Wiedniu żyją jeszcze ludzie, którzy mogą opowiedzieć to, co na własne oczy widzieli, a mianowicie, jak obaj partnerzy przynieśli sami krzesła przed rampę i główna scena rozpoczęła się.

Wtedy — w tej erze szczęśliwej! — scena należała do aktora, a przez niego — do poety. Wszystko inne było dodatkiem i pozostawiano je operze.

Ale tak, jak muzyka — i dramat przeszedł różne metamorfozy.

Wystawienie dramatów Wagnera odbiło się natychmiast na scenie dramatycznej.

Wagner przyzwyczaił widzów do wystawności na scenie, do realizmu, tak, że sztuka dramatyczna nie mogła pozostać w tyle za dramatem muzycznym.

Tym sposobem scenerja skomplikowała się, a zawód, czy też urząd człowieka, który czuwał nad próbami, stał się bardzo ciężkim.

W historii teatru niemieckiego, zauważyć się daje fakt, że z wystąpieniem wielkich germanistów, żywe słowo nabrało nadzwyczaj-

czajnego znaczenia. Wsłuchiwano się w dźwięki, padające z ust aktora, czy też sens zdania szekspirowskiego dobrze wydobył, czy podkreślił odpowiednio myśl poety...

Pierwszym, wielkim reżyserem słowa u Niemców, był Laube.

Nie należy go brać pod uwagę z punktu widzenia dzisiejszego reżysera, był on reżyserem słowa, słowu poświęcał swe prace i słowu podporządkowywał wszystko w teatrze. U nas przykład jego znalazł naśladowców.

Teatr 'Meiningerowski wniósł na scenę pierwiastki historyczne. Historyczne i pierwsze początki teatru naturalistycznego.

Z tą chwilą stają się zadania człowieka, mającego inscenizować sztukę, bardzo poważne i odpowiedzialne.

Trudności te wzrastają wciąż. Bo oto przychodzi modernistyczny dramat psychologiczny. Znaczenie każdego zdania musi być podkreślone przez wszystkie możliwe czynniki nastrojowe. U Ibsena, Maeterlincka, Przybyszewskiego, Hauptmanna, Strindberga itd., wprowadzono „zasadniczy ton“ sztuki, „zasadniczy nastrój“ całego wieczoru.

Nie wystarczało więc już, by każdy aktor dobrze swoją rolę pojął i odegrał — nie. Całe „ensemble” musiało się poddać jednej woli. I teraz, z rozwojem gry ensemblowej, znaczenie reżysera dochodzi do punktu kulminacyjnego. Każdą wolę pojedynczą nagina on teraz, gdyż każdego artystę uważa jako część artystycznego organizmu i temu podporządkowuje wszystko.

Zupełnie identycznie z rozwojem roli kapelmistrza w muzyce: muzyka zadawała się dawniej „taktmistrem”, który laską stukając o podłogę, rytm wybijał, aż wreszcie przemienił się w wielkiego dyrygenta orkiestry naszych czasów, który trzęsie operą i nadaje wyraz i znaczenie wielkim dziełom muzycznym — zupełnie identyczną drogę przebył i reżyser.

Przemiana ta stoi w związku z przemianą utworów dramatycznych.

Z prymitywnej formy starego dramatu, składającego się z ról, wykwił dramat nowożytny, polegający na tkance wzajemnych stosunków aktorów ku sobie.

By to jasno wyłożyć, trzeba było reżysera.

I jak nowożytny kapelmistrz odpowiednio dla naszego ucha instrumentuje Bacha, a nawet Beethovena, tak też zupełnie nowożytny reżyser przywłaszcza sobie prawo, Szekspira lub Słowackiego zinstrumentować inaczej, by dostosować do pojęć czasu.

Bardzo wielu krytyków, aktorów i ludzi teatralnych podnosi przeciwko temu protest i żąda starej, prostej metody gry i pojmowania ról przez aktorów samych.

Nie liczą się oni z jednym:

Z wejściem na scenę modernistycznego, psychologicznego dramatu, wymarły wielkie natury aktorskie, które tworzyły instynktem.

Niestety, inteligencje okupuje się zawsze oziębieniem temperamentu. Aktor nowożytny, który przyjmował role w sensie naszych czasów i jednocześnie „tworzył” je z temperamentem, jak to robili dawni, wielcy aktorzy, byłby cudem, fenomenem jakimś.

Ale natura czasem czyni cuda. Miejmy nadzieję, że ujrzymy jeszcze taki cud na scenie!



Próba.

Ciało, technika mowy i temperament, są materiałem aktora, materiałem, który on przynosi z sobą na scenę, by tymi środkami wypełnić swoją rolę. Praktyczna robota z materiałem rozpoczyna się na próbach. Tutaj wykazuje artysta jak daleko sięgają jego inteligencja i jego fantazja, by podołać zadaniu. Tutaj orientuje się on też co do środowiska, stonowuje się z całością i przestrzenią.

Jednakże na to, by aktorów zbiorowo szarmonizować i by ensemble wypadł bez szorstkich kantów, musi pracować reżyser. Aktorów, nieświadomych środków, jakimi rozporządzają, musi on obudzić, nie wolno mu jednakże przerabiać indywidualności aktorskiej na inny charakter.

W ten sposób dokonywa się podwójna robota: pojedynczy aktor szuka sposobów do wypełniania swej roli i jednocześnie do ensemble'u, utrzymania łączności z partnerem. Reżyser zaś powinien starać się o zawarcie

kompromisu między swoimi siłami i zadaniem, jakie stawia mu autor. Kto tutaj robotę pojedynczych aktorów od roboty reżysera odróżnia, kto umie osądzić, czego żądał poeta, a co dał aktor, gdzie jest do zaznaczenia plus na rzecz aktora, na rzecz reżysera lub poety, a gdzie i po czyjej stronie jest błąd — ten jest istotnie urodzonym krytykiem teatralnym.

Komu zdarzyło się być choć raz w życiu na próbie teatralnej i uczuł ogarniającą go „gorączkę teatru“, będzie wciąż niepowstrzymanym pędem chodził z próby na próbę, by przeżyć razem tak prawie, że uchwytyny z dnia na dzień, rozwój artystycznego dzieła.

Bo sztuką aktorską można rozkoszować się jedynie w najistotniejszym sensie tylko na próbach, gdzie wszystko się tworzy i powstaje.

Premjera sztuki jest już właściwie „finish'em“, w którym niejeden aktor jeszcze może pokazać swój temperament. Niektórzy bowiem z aktorów nie umieją grać na próbach i potrzebują „wieczoru“ i jego podniecającej atmosfery.

Ale wielki rozwój sztuki, cudowne wynajdywanie efektów, które poraz pierwszy

wynalezione, mają odrębne piękno i wolne są jeszcze od wszelkiej rutyny, są źródłem cichych radości, jakie niosą w sobie próby.

Jeden z wielkich aktorów świata, wyrzekł raz słowo o świętości próby. A należał on właśnie do tych, którzy nagle stwarzali swoje wielkie momenty. Zdarzyło mu się, że miał próbę z „Heroda i Marjanny“. I grał właśnie wielką scenę z Marjanną, kiedy duch twórczy wstąpił na niego. Ci bliscy teatru, którzy siedzieli wówczas w parterze, porwani byli gwałtownym wybuchem. Nagle wszystko się urwało.

Po próbie wyszedł wielki aktor z reżyserem i powiedział mu :

— „Człowieku ! Przyjacielu drogi ! Czyż nie masz serca ? Czy nie zauważyłeś, że właśnie we mnie coś się działo ? Dlaczego właśnie wtedy musiałeś mi podszeptać, że mam i drugą rękę na rękę Marjanny położyć ? W takich chwilach pozostawia się twórczemu duchowi działanie i pozwala się aktorowi takiemu, jak ja, użyć rozkoszy natężnienia ! Bo większą jest rozkoszą odczuć ten moment twórczy, niż grać cudownie, nawet, gdy tam na widowni wszystko śledzi i gapi się na człowieka !“

Cały temperament artystyczny aktora zawiera się w tych słowach, a widać z nich również, jak subtelny i delikatny musi być reżyser, kiedy ma przed sobą prawdziwego artystę, z Bożej łaski! Małych ludzi prowadzić i musztrować nie jest jeszcze sztuką, ale wielkich wcielić w ensemble i niczem ich nie zrazić — to dopiero prawdziwe zrozumienie wielkiej sztuki reżyserskiej.

Wielkim znawcą człowieka i wielkim obserwatorem musi być reżyser, który prowadzi próby. Robota przy biurku z egzemplarzem sztuki — to dopiero wstęp. Dopiero na próbie widzi on, co każdy aktor przynosi swojego, indywidualnego i materiał ten musi natychmiast z całą przytomnością umysłu zużytkować, bo aktor nigdy nie powinien odczuć, że reżyser bierze wszystko od niego. Wówczas, bowiem rozwiewa się cały szacunek!

Próby są dla poety jedynym środkiem poznania wszystkich wartości i stron ujemnych swego dzieła. Jeżeli jest on już obznajomiony z teatrem, to pod koniec prób wie już na pewno, co jego sztuka jest istotnie warta, nawet jeżeli premiera pokrzyżuje wszystkie zapowiedzi i oczekiwania. Powodzenie lub

niepowodzenie decyduje dla niego, jako dla artysty, nie tyle, jak się o tem na ogół sądzi. Podczas prób uważa, czy aktorzy w toku opracowywania sztuki uczą się, lub nie. I jeżeli aktorzy, przygotowując sztukę, wierzą w nią i w autora, wówczas może on spokojnie podczas premiery siedzieć za kulisami lub u siebie w domu, gdyż ma już pewne dowody swego talentu.

A wreszcie dodaje próbom specjalnego uroku niemożność przewidzenia ostatecznego działania i efektów. Jest to niejako ćwiczenie na głuchej klawiaturze. W dzień premiery, gdy już publiczność zapełnia widownię, wówczas dopiero instrument ma rezonans i słyszy się poraz pierwszy, jakie istotnie wydaje dźwięki. Bo autor i teatr nie tworzą sztuki sami — publiczność musi w tworzeniu współdziałać, na tem bowiem polega różnica powodzenia sztuki w rozmaitych czasach i przed rozmaitą publicznością.

Ale artystyczną wartość człowieka, jako aktora, reżysera i autora, poznaje się na próbach.



Koniec aktu i opadanie kurtyny.

W ekonomji dramatu odgrywa koniec aktu najważniejszą rolę. Najmocniejszy akt może być popsuty przez złe zakończenie, podczas gdy zły akt przez mocny finał nabiera innego znaczenia.

Przyczyna tego leży w tem, że wrażenia, odbierane przez widzów, działają w s t e c z i to w ten sposób, że ostatnie wrażenie zaciemnia poprzednie, zanim powoli o swe prawa upominający się umysł nie otrząśnie się i nie zacznie krytycznie rozbierać całości.

Są sztuki, które z tego powodu żadnych długich pauz między aktami nie znoszą, gdyż rozmowy i oderwanie uwagi w foyer osłabiają naturalnie napięcie wrażenia. Do tych sztuk należą utwory, polegające na niespodziankach i zamieszaniach, które widzowi i słuchaczowi nie pozwalają ani odetchnąć, ani też wyrobić sobie sądu.

Dla autora dramatycznego jest więc ważną rzeczą w jego rachubach, by tempo i ugrupowanie końca aktu w miejscu najod-

powiedniejszem i najmocniejszym dla sztuki, ułożyć stosownie silnie. Zdarzają się końce aktów, które byłyby cudowne do środkowej lub przedostatniej odsłony, ale nigdy nie w ostatniej, kiedy napięcie jest najwyższe. Przy końcu sztuki bowiem musi być wszystko ostatecznie rozwiązane, podczas gdy poprzednie zakończenia muszą jeszcze bardziej podsycać zainteresowanie.

Ostatnią rzeczą, którą widz przy końcu każdego aktu widzi, jest kurtyna. Nerwy oczne drżą jeszcze pod działaniem wrażenia ostatniego obrazu, gdy zasłona opada lub się zaszuwa i ten zasłaniający ruch musi być również uwzględniony.

Brutalne opadnięcie kurtyny po scenie delikatnej, lub czulej, działa fatalnie. Tempo ruchu opadania musi być koniecznie skoordynowane z tempem sceny. Zasłona może być opuszczona prędko, powoli, miękko, gwałtownie, może nad sceną zawisnąć, może ją dyskretnie zasłonić — jednym słowem — jest to rzecz, mająca ważne znaczenie i swoją wymowę.

Najpierw należy dobrze określić różnicę między kurtyną a firankami, zwykle nazywanymi zasłoną, różnica ta bowiem w wielu

teatrach, nie tylko u nas, ale i w stołecznych teatrach zagranicą, bywa źle rozumiana.

Kurtyna opada z góry na dół. Jest to jak opuszczający się ciężar! Bywa ona zawsze na miejscu, gdy sztuka kończy się gwałtownie, tragicznie.

Firanki zsuwają się lub płyną z boków ku środkowi. Znaczy to, że obraz ma działać możliwie najdłużej.

Przy zakończeniach łagodnych, subtelnych, lirycznych epilogach, są firanki prawie zawsze na miejscu.

Jednym z głównych warunków dobrej zasłony jest, by przypominała o tajemniczym świecie, który kryje się poza nią. Kurtyna czy firanka jest po to, by zasłaniała i podniecała ciekawość. Mniej ozdób na szerokich, głębokich płaszczyznach, będzie zawsze działać więcej, niż przeładowana banalnemi malowidłami kurtyna. Zakończenie aktów bajek odbywa się zapomocą opuszczania czarnej gazy, niby gęstych chmur, powoli, jakby mgłą okrywających obraz, a cienkie materje są prawie zawsze najlepsze, jako zasłona dla wszystkich scen.



Autor na próbach.

We wszystkich prawie teatrach przejawia się lekka nerwowość, gdy autor ma się ukazać na próbie. Z rezygnacją myślą sobie reżyser i aktorzy, że człowieka tego, który przybył niejednokrotnie z dalekiego miasta, z głuchej wsi, lub krainy górskiej, nie można, niestety, tak poprostu wyeliminować, wyprosić z widowni lub sceny. Zwykle też nie uwiadamia się go o zaczęciu prób, gdyż słuszną jest obawa, by nie rozpaczał, patrząc na początki i nie niecierpliwił się, że sztuka tak powoli postępuje naprzód.

Dopiero, gdy już próby są w pełnym toku i z embrjonu wyłania się kształt pewien, zaprasza się autora. Jednakże bywa, że autor dowiaduje się od jakiegoś przyjaciela, zaprzyjaźnionego z teatrem o rozdaniu ról ze swego utworu i pewnego pięknego poranku zjawia się wśród aktorów, ku wielkiemu ich zmartwieniu i na swoje nieszczęście. Czekają go bowiem teraz prawdziwe męczarnie. Zwykle zdarza się tak, że autor

jest człowiekiem płochliwym, żyjącym zdala od świata, ludzi i teatru, jak na prawdziwego poetę przystało. Nie rozumie on gwary aktorów i w napięciu i wzruszeniu chwili przemawia sam najoryginalniejszymi metaforami i przenośniami, zupełnie niezrozumiałymi dla otoczenia. Znane jest powiedzenie jednego autora, który niezadowolony z wymowy aktora, dał mu następującą radę:

— Musi pan słowo „łotr“ rzucić jak piłkę o ścianę w ten sposób, by się panu o jego własną pierś odbiła.

Na co zdenerwowany aktor odpowiedział:

— Spróbuję rzucić „łotra o ścianę“, ale czy on się odbije o moją pierś właśnie, za to ręczyć nie mogę!

Jest to mała tylko ilustracja nerwowości, jakiej podlegają autorzy na próbach własnych utworów. -

Autorom zamierzającym asystować na próbach swych sztuk, podajemy tych kilka rad:

I. Nie wyjawiaj swych poglądów wprost aktorowi, należy bowiem najpierw porozumieć się z reżyserem, inaczej bowiem aktor będzie zawsze zasłaniał się tobą wobec reżysera mówiąc: „Ale autor powiedział mi...“ Ty sam nie będziesz wiedział nawet, co

w nerwowem podrażnieniu powiedziałeś aktorowi!

II. Nie przerywaj próby wykrzyknikami i radami, pozwól najpierw rozwinąć się całości! Jesteś bowiem człowiekiem obciążonym twemi poetyckimi wizjami, zaś most do brzegu rzeczywistości buduje ci reżyser, odpowiedzialny za swój materiał aktorski!

III. Nie rób nigdy w gniewie wymówek aktorowi. Aktorzy, jak powiada stare francuskie przysłowie, rozdrażniają się tak łatwo, jak kobiety! I mszczą się tak, jak one!

IV. Wysłuchaj wszystkich życzeń i rad aktorów spokojnie, nie przyrzekając im jednakże nic i nie odpowiadając wprost. Z ich życzeń i uwag możesz nawet nieraz wiele skorzystać, ale zwykle nie wówczas, gdy na to nalegają.

V. Źnakiem człowieka, który sam siebie okłamuje jest to, gdy całą odpowiedzialność za niepowodzenie sztuki wkłada na barki aktorów. I nie dowodzi to bynajmniej szlachetności, jeżeli ludzi, z którymi się współpracowało, obraża i obwinia po wystawieniu sztuki.

VI. Nie trap się i nie upadaj na duchu — przeciwnie zmuszaj się do wesołości. Powodzenie jest czemś, co polega prawie zupełnie na sugestji.



O mimice.

W szkołach dramatycznych i w miastach, gdzie młodzi adepci i adeptki otrzymują wykształcenie aktorskie, najczęściej kładzie się zbyt mały nacisk na mimikę.

Wciąż jeszcze zanadto postępuje się w myśl zasady, że efekty najpierw muszą odzwierciedlać się w obliczu. Gdy młody aktor opanuje już tę sztuką, gdy zapanaował nad rękami, gdy umie chodzić i biegać, wówczas nauczyciele jego zwykle są przekonani, iż elew ich jest już dojrzały na scenę.

Ale aktor powinien zawsze pamiętać, że „grają“ nie tylko jego głowa i ręce, ale, że całe ciało jest tym instrumentem, z którego on musi umieć wydobyć wyraz swoich uczuć.

Sztuki tej nabywa się jedynie przez wieczny i nieustanny trening. Sport, (w szczególności szermierka), gimnastyka, tańce i inne ćwiczenia ciała, muszą przygotowywać wciąż do swobody ruchów i należytego ich poddania swej woli, co właśnie jest podstawą dobrej mimiki. Aktor musi umieć użyć ka-

żdego mięśnia! Zmarszczki ubrania na plecach oznaczają głęboki ból również dobrze, a nawet czasem działają o wiele więcej, niż w niemej męce załamane rąk, a wytresowany aktor potrafi swoje mięśnie pleców tak zużytkować, że ubranie jego pofałduje się i zmarszczy w żądany sposób (n. p. Karol Adwentowicz w „Upiorach” lub „Ojcu”).

Zamąło dotychczas zajmowano się studjowaniem podstawowych warunków mimiki. Dobry nauczyciel szkoły dramatycznej miałby do wynalezienia cały system typowych „pozycji”, które jego uczniowie musieliby przeobrażać i ćwiczyć, naturalnie nie do mechanicznego zastosowania, lecz do wyrobienia sprawności mięśni, tak jak adept muzyczny, a nawet i artysta i mistrz tonów wciąż ćwiczy palce, by je utrzymać w należytej giętkości i podatności.

Z tego systemu typowych „pozycji”, powinienby następnie każdy z uczniów rozwinąć i przyswoić sobie odpowiednią dla siebie mimikę, gdyż człowiek niskiego wzrostu musi wybrać inną metodę do wyrażania swych efektów i wzruszeń, niż człowiek wysoki, inaczej aktor gruby, niż smukły lub chudy.



Jedną zasadniczą rzecz dobrej mimiki należy sobie pilnie zapamiętać: mimik nigdy nie może jednym ruchem dwóch uczuć jednocześnie wyrazić — musi przechodzić stopniowo od momentu do momentu.

Jeżeli mimika ma działać, muszą być ruchy podkreślone — wyciągnięte ramię powinno być naprawdę wyciągnięte, a nie w poło-
żeniu zatrzymane; przy robieniu kroku musi się odczuwać naprężenie mięśni; jeżeli aktor przedstawia bohatera, to niechże istotnie każdy ruch zdradza moc i siłę.

Przypominamy tu Solskiego. Umie on zaakcentować odpowiednią mimiką ruchu i postaci każdy szczegół swej roli, a nieme role należą do niezwykłych kreacji jego bogatego repertuaru („Warszawianka“).



Partner.

Niejednemu z istotnych miłośników teatru zdarzyło się, iż na prowincji trafił na gościnny występ wielkiego stołecznego aktora, grającego w prowincjonalnej „budzie“ i z przeżeniem zobaczył, iż artysta ów robił straszne „byki“ a czasem poprostu trącił „szmirą“.

I znów bywało, że jakiś nieznany młody aktorzyzna, który grał razem z wielkim artystą, nagle wyrastał i wprawiał widzów w podziw!

Wypływa to stąd, że do prawdziwej gry na scenie powinno być dwóch aktorów! Bo istota dramatu polega nie na monologu, lecz na dialogu. A nastrój gry osiąga się wówczas, gdy „partner“ podaje „ton“, na który aktor czeka. Głoski, samogłoski i rytmy zdania zaokrąglają się dla ucha w artystyczne okresy, rządzone prawami własnej, bardzo surowej harmonji słowa. I tak jak na próbach muszą być robione sytuacje odmierzane, a nawet odliczone kroki, tak również musi być stonowana wysokość i głębokość tonu, podniesienie i ściszenie głosu w dialogach.

Dwóch dobrych partnerów dochodzi do takiej wysokości gry, do takiego „zgrania“, jakiego nigdy nie osiągnie pojedynczy aktor. Wie o tem dobrze każdy wielki artysta; pozostawi on zawsze partnerowi swemu jego „momenty“ i nigdy z powodu krótkowidzącej zazdrości nie zabije mu ich, jak to się czasem dawniej zdarzało.

Prawdziwa artystyczna radość w sztuce aktorskiej polega zawsze w dwóch-trzecich na dobrym partnerze. I tam, gdzie to porozumienie istnieje, gra zyskuje zawsze na szlachetności.



Tempo.

Jednym z najważniejszych czynników zwyciężkiego i pełnego rozkoszowania się wieczorem teatralnym, jest tempo sztuki.

Czas możliwości przyjmowania wrażeń, jest u widza ograniczony. Granica tej wrażliwości opada wciąż niżej, co łączy się ściśle z przesytem, jakie wywołuje nadmierne bogactwo wrażeń życia wielkiego miasta.

Daje się to odczuwać w typie samej sztuki! Przed pięćdziesięciu laty składały się wielkie dramaty z pięciu aktów, dzisiaj można stwierdzić, że utwór trzyaktowy jest stylem dnia i jest rzeczą bardzo możliwą, że niebawem panującym będzie styl długiej jednoaktówki, gdyż tym sposobem dramaturgowie unikną zabijającej ich dzieło — bo rozpraszającej uwagę widza — pauzy.

Dla reżysera jest więc jedną z głównych trosk, by tempo gry i wrażenia odpowiednio przystosować. Zapewne, że przez ważne ustępy nie może aktor przeskakiwać, muszą one być brane szeroko, ale aktor powinien być przyzwyczajony, inne partje sztuki „brać“

w szybkim tempie, gdyż tylko wtedy unika się rozwlekłości. Nieraz należy żałować, że dramaty drukowane nie przewidują zaznaczonego tempa, jak np. w operach. Wiele rzeczy mógłby dramaturg przez to urzeczywistnić, a nawet to, co pozostaje często w jego zamierzeniach tylko, gdyby w tekście zaznaczał: prędko, powoli, bardzo prędko, gwałtownie, niezbyt wolno i t. d. A nawet, gdyby przypisał uwagę, ile minut ma trwać dana scena lub dany ustęp sztuki!

Dłużej ponad dwie i pół godziny nie powinna trwać żadna nowoczesna sztuka.

Jest to czas maksymalny dla dzisiejszych teatrów. Często jednakże, na premierach szczególnie, tempo gry jest zbyt powolne: aktorzy popadają formalnie w grę „pauzową“, jakby nie mogli dość narozkoszować się i nasmakować swemi rolami.

Prawda, że takie „pauzowanie“ wychodzi często na korzyść aktorowi, ale i poeta i sztuka tracą na tem. A decydującą rzeczą w dramacie nie jest osoba lub scena pojedyncza, lecz działanie całości, t. j. działanie rytmu ogólnego.

I o tem ci, na których włożono wykonanie arcydzieł, pamiętać powinni.

Zmysł odległości u aktora.

Młodzież — mężczyźni i kobiety — dążą wszystkimi siłami na scenę, gdyż niejednokrotnie w życiu codziennem okazuje zdolności dobrego naśladownictwa, udawania swych bliźnich i nastawiania głosu na każdą wysokość. Są to przeważnie kopiści i talenty imitacyjne. Zapewne, niejeden może być doskonałym aktorem w kółku domowym, w gronie kolegów lub w knajpce przy kuflu piwa, ale brakuje mu istotnego talentu aktora: oddziaływania na szeroką przestrzeń.

W tem jest coś, co Stwórca musi specjalnie dawać młodym artystom, dar, mogący być, coprawda, rozwinięty, ale którego nie można się nauczyć, ani nabyć, tak, jak nie nabywa się spojrzenia malarza, poczucia mowy poety, ani słuchu muzyka.

Są początkujący, którzy na scenie nie mogą stać, chodzić, leżeć, biegać, mówić, a jednakże przynoszą z sobą rzecz najważniejszą: czują na scenie przestrzeń. Twierdzenie to wygląda dziwnie. Ale jednakże tak jest. W każdej chwili spokojnej ludzie ci

działają. Są oni bezradni, ale już wywołują wrażenie. Z ludzi tych, przy usilnej pracy, może wyrosnąć wielki aktor, mają oni bowiem warunki rozwoju aktorskiego genjusza.

Na scenie musi wszystko działać na wielką skalę. Spokój jest również momentem przygotowawczym do szybszego ruchu, gdyż ruch sam jest ledwie widzialny, ale podnosi go efekt przedtem i efekt potem.

To poczucie działania przestrzeni, jest u wielu znanych i wybitnych aktorów, rozwinięte niebywale silnie i przejawia się również w masce. Kto czuje się zupełnie pewnym swego wpływu jako osobistość, posuwa się tak daleko, że nią prawie pogardza — ale jednocześnie wie artysta bardzo dokładnie, jak ma on szminkę nakładać, by wpływ ten otrzymać. Młody aktor posiada nową, pięknie dobraną skrzynkę ze szminkami, stary zaś — parę zniszczonych, starych ołówków, ale maska jego jest jednakże lepsza, niż u młodego, sterzącego długimi godzinami przed lustrem.

Dyrektor, noszący się z zamiarem zaangażowania nieznanego sobie jeszcze aktora, powinien koniecznie odwiedzać go w garderobie podczas charakteryzacji. Tu bowiem wyjaśnia się wiele

Tłum na scenie.

Tłum na scenie działa zawsze. Wejście do Jeruzalem w Oberammergau może być tego przykładem, gdyż sztuka jest tutaj mniej tą ukrytą sprężyną, niż wielki tłum pochod ludzkiego.

Sztuka reżysera polega tutaj na tem, by z tłumu stworzyć chór, to znaczy wrócić do pierwotnego punktu wyjścia sceny ludowej.

Lud jest bowiem, tam, gdzie wychodzi, równym aktorowi czynnikiem, tylko, że mówi on tysiącem języków, chodzi tysiącem nóg i gestykuluje tysiącem rąk. Już przez to otrzymuje się właściwy patos sceny ludowej. Patos ten jednakże działa o wiele silniej, jeżeli ten tłum ludzi ujmie się w artystyczne karby. Gdy masy stają milcząco, w wyczekiwaniu decyzji lub rozwiązania sytuacji; gdy potem ze wszystkich ust wydiera jeden jeden potężny krzyk — naturalnie, że wówczas wrażenie będzie o wiele potężniejsze, niż gdy wszyscy krzyczą jeden, przez drugiego. Jeden okrzyk, jedno, wysoko podniesione ramię, symbolizuje jedno uczucie,

wzruszające wszystkich. Kto ma już to przeświadczenie, temu wiadomem jest, że sceny ludowe w teatrze nie dadzą się wykonać zapomocą statystów, ani też zapomocą pożyczonych z wojskowości żołnierzy (z wyjątkiem tych scen, gdzie ma być prawdziwe wojsko), ale że artystyczny teatr musi posiadać dobrze wyszkolony chór, aktorsko również dobry, albo i lepszy nawet, niż chór operowy.

Dobrze wyszkolony chór może być mniejszy, niż wielkie tłumy statystów: dwunastu ludzi, dobrze użytych, odda większe usługi, niż trzydziestu niedyscyplinowanych krzykaczy i robi wrażenie większego tłumu. Wszyscy początkujący, wszyscy adepci sztuki dramatycznej, powinni by przez czas pewien należeć do takiego chóru ludowego; w ten bowiem sposób nabywają w daleko krótszym przeciągu czasu więcej pewności, niż przez granie małych „ogonów“, jak n. p.: „słucham“, „podane do stołu“, „powóz zajechał“ i t. p., chociaż wówczas, jako wykonawcy „roli“ wymienieni są na afiszu! W chórze bowiem kładzie się specjalny nacisk na wielkie, wywołujące wrażenie ruchy, a dobry reżyser odzwyczaja członków chóru od małych, „niedokończonych“ gestów. Aktor

z chóru stoi razem z innymi, więc nie jest zanadto eksponowany i dlatego ma odwagę puszczenia sobie cugli, nie jest skrepowany treścią solowego wystąpienia. I to „puszczenie sobie cugli” w mowie, w krzyku, w stąpaniu, w ruchu, jest w sztuce aktorskiej czynnikiem taksamo ważnym, jak w każdej innej sztuce, albo sporcie.

Czas barbarzyńskiego wrzasku na scenie skończył się przez ewolucję teatru Reinhardta (wrzaski odbywają się obecnie w nowych sztukach futurystów, formistów i t. d. Vide Witkiewicza sztukę „Tumor Mózgowicz”, gdzie „za sceną rozlega się wrzask tysiąca papug”). Dobry reżyser chóru dramatycznego zapozna się z środkami tego wielkiego niemieckiego dyrygenta i tłumowi włoży w usta zdania i słowa poety. W ten sposób rytm słowa poetyckiego zostanie nienaruszony.

Kwestja chóru nie jest wcale jedną z podrzędnych w sztuce dramatycznej. Gdy osiągniemy znów dobre, miarowe mówienie choralne, wówczas dramat stanie znów na wyżynie nowożytnej opery. Przez pielęgnowanie i kształcenie chóru, poznamy znowu radość z potęgi mowy, a wówczas dopiero, gdy ta radość powstanie, będzie mógł dramat

ukuć sobie monumentalne formy, które zani-
kły wskutek rozmiłowania się w wielkich
operach — szczególnie Wagnerowskich —
oraz wskutek dzisiejszego pociągu do analizy,
psychologii i mikroskopijnej ciekawości wszel-
kich drgnień duszy.



Szminka i peruka w życiu codziennem.

Róż, bielidło i peruka odrywają w komedji ludzkiej niemałą rolę.

Środków tych używał już człowiek pierwotny, malując sobie twarz dziwacznie, bądź dla ozdoby, bądź dla wywołania grozy i szacunku u bliźnich. Wzmianki o używaniu różu i bielidła znajdujemy już w księgach Starego Testamentu, a na dworze króla Salomona odgrywały te środki — jak zresztą wszędzie na Wschodzie — dużą rolę. Egipcjanie używali również obficie szminek, a trefione peruki były nawet oznakami godności i dostojęństwa. Świadczą o tem wykopaliska starożytnych grobów królewskich, gdzie obok śladów peruk znajdowano puszcзки na maście i drobniutkie flakony z przedziwnie mieniącego się szkła fenickiego, przeznaczone na wonne olejki. W starożytnym Egipcie golili mężczyźni twarze i głowy, a dostojnicy używali peruk; Faraon zaś i pierwszy arcykapłan przypinali nawet — brody!

A gdy zdarzyło się, że berło królewskie dzierżyła przypadkiem kobieta, wówczas najdosłowniejsza regentka często na uroczystości dworskie w legendarny wiotki „Cyssus” spowita, w naszyjniku wysadzonym drogimi kamieniami i z dżademem złotym ze skrzydlatym skarabeuszem z emalii na głowie, przypinała też jako szczególną oznakę dostojności — czarną brodę.

Również w starożytnym Rzymie i Grecji były róż i bielidło w powszechnem użyciu, a gdy po przywiezieniu przez Germanikusa złotowłosych branek germańskich, kobiety rzymskie upodobały sobie jasne peruki — stały się włosy blond poważnym artykułem importu.

Greczynki, dla nadania blasku, pudrowały włosy złotym pyłkiem, co dziś jeszcze spostrzedz można na tanagryjskich figurkach i używały obficie pachnideł innych do rąk, innych do skroni a nawet do kolan i podszew.

Z nastaniem ery chrześcijaństwa, surowość obyczajów i ascetyzm, wyrugowały środki upiększające z życia codziennego, nie sprzyjały też im czasy wędrówek narodów, dopiero rozwój feudalizmu przywraca środ-

kom kosmetycznym ich rolę, która wzrasta niepominiernie za czasów Odrodzenia. Niepokojąca uroda Lukrecji Borgii czy innej principessy renesansu znajduje swe uzupełnienie często w puzderkach i flakonikach....

Czasy baroku ubierają na odmiannę męczyzną w długie, sztuczne — loki. Całą napuszczoność i grandezzę, którą wyśmiewamy z Molierem — personifikują owe długie peruki (nawiasem mówiąc dziś jeszcze w sądzie i ceremoniale dworskim w Anglii używane).

W czasach Rokoko używają szminki także mężczyźni, zato modyfikują peruki — strojąc je w kokardę na tyle głowy („har-capy“). Natomiast damskie fryzury wzrastają do rozmiarów dziwolągów, które niekiedy są ilustracją — zdarzeń politycznych nawet. I tak „Coiffure a l'Asiate“ przypomina namiot turecki, a mały okręt wojenny w spiętrzonych falach włosów jest aluzją do wojny angielsko-amerykańskiej.

Rewolucja francuska kładzie kres tym dziwactwom, a epoka Empiru i Biedermayer pozwala tylko na dyskretne użycie różu i pukli („postiche“).

Wiek 19 jest stosunkowo dość umiarkowany a czasy „stylu futurystycznego” budzącego się przed wojną zagranicą, wprowadzają — na szczęście na krótko — perwersyjną elegancję w postaci różnokolorowych peruk, jakie widzieć można było nie tylko w karnawale...

A dziś?... Dzisiejsze czasy nie wymagają chyba „opisu”. Nie trzeba zresztą popępniać drukowanej niedyskrecji... Wystarczy przejść się ulicą...

Trudno! Mundus vult decipi.

Dobry aktor, czy aktorka, powinni dokładnie zapoznać się ze sztuką kosmetyczną. Wszak tyle razy przychodzi im odtworzyć dawnych ludzi. Ponadto muszą oni pamiętać o tem, że odległość i światło specjalnie działają na linje twarzy i jej kolor. Umiejętność charakteryzowania się, gra dużą rolę w teatrze.



Sztuka teatralna jest sztuką przestrzeni.

Różnorodne reformy teatralne ostatnich paru lat dziesiątków, przyniosły nam w korzyści to przekonanie, które już wszędzie uzyskało prawo obywatelstwa, że sztuka teatralna należy do sztuk przestrzeni.

Na scenie poruszają się ciała ludzkie w określonej przestrzeni, stojącej w pewnym określonym stosunku do przestrzeni, w której znajdują się widzowie.

Doświadczenie to, które podobnie, jak inne doświadczenia, spowodowało natychmiast rozmaite przesady (sceny wypukłe), zepchnęło za jednym zamachem tysiące odwiecznych, tradycyjnych przesądów, bardzo niesmacznych, które na samej scenie wyrosły do bezsensowności. Nauczono się małymi, malarskimi środkami oznaczać przestrzeń i w silniejszym stopniu skoncentrowano uwagę widzów na grę aktorów.

Była to już prawdziwa zdobycz, scena stała się znów własnością aktora, który

z niej był niejako zepchnięty przez przepych wystawy i naturalistyczne wyposażenie.

Małe egzageracje artystów, którzy jako zasadę postawili sobie zdanie: „w oczach widza mam być tylko barwną plamą“, wobec pozytywnych korzyści nowego kierunku, nie wiele zaważyły na szali.

Malarz nie będzie nigdy wszechwładnym panem na scenie, dramat słowa bowiem będzie zawsze silniej działał, niż cała jego sztuka. Ale znaczenie jego jest wielkie, jak to dalej zobaczymy.



O stylu w dramacie.

O stylu w dramacie decydują dwa czynniki: smak publiczności i osobistość dramatyczna.

Niemożliwością byłby dramat grecki ze swemi przepysznemi, długimi figurami stylu, ze swymi dobrze zbudowanymi, dźwięcznymi chórami, ze swymi zwrotami retorycznymi, gdyby ucho Ateńczyka, tego leniucha, z przyrodzenia, który każdego pracującego miał w pogardzie, nie było przyzwyczajone przez mówców z agory do pięknie wykończonych dysput i wymiany myśli, a przez publiczne przemówienia na arenie i filozofujące przechadzania się tak rozpieszczone i zepsute, że każdą fałszywie wziętą pauzę oddechową lud ateński poczytywał niemal za zbrodnię.

Niemożliwością byłby dramat szekspirowski ze swemi słabo narysowanemi sytuacjami, ze swemi gwałtownemi powikłaniami scen, z kłującymi dowcipami i zbyt przeciążonem bogactwem słów, gdyby widzowie

i słuchacze nie byli Anglikami późnego Renesansu, zbrojnymi dworzanami i lubującymi się w bójkach mieszczanami Londynu, przez epokę, w której żyli, przykrojonymi do licznych i dziwaczych wypadków i trofeów losu, tak, że scenom mordu w teatrze przypatrywali się ze znawstwem, ci pyszni, zuchwali ludzie swego czasu, którzy nikomu nie zostali dłużni na zaczepkę słowem, czy czynem i lubowali się w soczystym żarcie, a mimo to, prawdziwi filistrzy cywilizacji, myśli swe przybierający w płaszcz barokowej mitologii.

Niemożliwością byłaby komedia molierowska, dzwoniąca wykwintnymi aleksandrynami wiersza, gdyby publiczność ówczesna nie składała się z tych pań i panów, którym salon nadał subtelny uśmiech, samoironję i dobre maniere, zaś dwór Ludwika XIV, tego „le roi-soleil“ wielki gest i zaokrąglone zdanie oraz dworny układ.

Dramat Lessinga, wroga Francuzów, otrzymał jednakże oszlifowanie i precyzję francuską, do którego była przyzwyczajona publiczność sfrancuziała.

Goethe'go styl dramatyczny osiągnął godność, gdy przeznaczony był dla wykształ-

conej estetycznie publiczności na dworze w Wejmarze. Natomiast retoryka Schillera brzmiała nieprzyjaźnie dla uszu kobiet i mężczyzn, przyzwyczajonych do retoryki Rousseau i przepychu pustych słów rewolucji.

Schiller jest pierwszym z wielkich dramaturgów, którzy świadomie zwrócili się nie do panującej klasy, lecz do ludu.

Zapewne, że przez to styl dramatu sprościał, „schłopiał“, panująca bowiem kasta każdej epoki odznacza się specjalnie organicznie wyrobionym smakiem, podczas gdy w ludzie spoczywają chaotycznie możliwości całych stuleci.

Trudności, jakie dramaturg ma do przezwyciężenia w demokratycznym ustroju 19-stulecia, polegały przeważnie na tem, że stał on przed publicznością, wymagania której były tysiączne, zarówno jak i głowy, a która nie liczyła się ani ze smakiem, ani z etykietą, tak jak dawniej kasta.

Nastały dla dramaturgów ciężkie czasy.

Jedni nie znaleźli kasty, do której mogliby się zwrócić, a tworczość ich była i pozostała ludowi obcą.

Inni musieli walczyć, zanim zgromadzili wokół siebie garść rozumiejących i czujących.

Wreszcie — jest rzeczą ciekawą — dramaturdzy starali się ujarzmić i opanować pewne warstwy ludowe, a to przez ujęcie społecznych zagadnień w dramatach i zajęcie stanowiska względem aktualnych naukowych teorii.

Szczęśliwemi nazwać można w naszych czasach państwa skandynawskie, gdzie przy nielicznem zaludnieniu kwitnie wewnętrzne kulturalne umocnienie, gdzie inteligenci są istotnymi przywódcami ludu, do których ma on nieograniczone zaufanie. Tutaj tworzy się — dzięki prawu, że tłum ludzki tem silniej i różnoliej się rozczłonkowuje, im jest mniejszy — znów panująca kasta. Dlatego styl twórców skandynawskich stał się decydującym dla dramatu europejskiego.

Byłoby rzeczą bardzo osobliwą, gdyby publiczność nie wywierała żadnego wpływu na artystę. Artysta bowiem nie jest żadną mistyczną istotą, jest człowiekiem, związanym ze społeczeństwem takichże ludzi, wyrósł z publiczności tejże samej, do której się zwraca i nie może odrzucić smaku, poglądów, właściwości i czucia swego czasu, tak, jak nie może zrzucić swej skóry.

Decydującem dla siły życia jego utworu jest moc jego osobistości. Tutaj doniosłą gra

rolę pytanie, czy jest on człowiekiem biernym, którego szlifują fale i kształtują jak kamyczki w strumieniu, czy też człowiekiem aktywnym, który myśli, żądze i czucia swego czasu do swojej formy nagina, który tworzy ludzi, mających dość krwi z jego krwi i siły z jego siły, by przez stulecia iść zwycięzko jak greccy mężowie Eschylosa i anglosascy mężowie Shakespeare'a.

Bo kolory czasu bledną, wielkie myśli stają się powszedniemi ogólnikami i nawet logika dramatu przemija tak, jak blask barw na skrzydłach motyla... Ale postacie, które twórca dramatyczny daje ze swej istoty i przeżycia, noszą w sobie to „wiecznie ludzkie“, co przeżyje i autora i współczesnych i wieki całe.

Środki do tworzenia postaci czerpie artysta ze swego czasu. Publiczność jego czasu wywiera na niego wpływ tak przemożny, jakiego on nawet nie podejrzewa, ponieważ nosi ona w sobie pragnienie określonego wpływu. A artysta, z tejże publiczności zrodzony, silnie na wpływ ten reaguje.

Publiczność naszych czasów bywa charakteryzowaną, jako pełna sceptyzmu i pożądania nerwowego podniecenia.

Jest ona do nerwowych podniet istotnie przyzwyczajona, jak człowiek, koło którego sypialni przyjeżdża tramwaj. Takiego człowieka zbudzi zupełny brak hałasu lub też niezwykle jego wzmocnienie. Z tem nerwowem obciążeniem musi dramaturg bardzo się liczyć.

Upodobanie do silnych podniet stworzyło skomplikowany aparat sceniczny i wpłynęło na strukturę dramatu, wymaga bowiem możliwie najmniejszych przerw w podnietach, by nie zepsuć całości nastroju.

To samo nerwowe pożądanie silnych podniet wytworzyło pewne gwałtowne działania na scenie. Artysta począł być świadomym, jak należy się liczyć z wstrząsem (szokiem) nerwów („Ponad siły“ Björnsona, „Salome“ Wilde'a, „Duch Ziemi“ i „Puszka Pandory“ Wedekinda). Nawet w djałogu przychodzi gwałtowność do znaczenia. Podczas gdy dawniej unikano wszystkiego, co gwałtowne, nagłe, i wszystko przygotowywano, by widzów nie zaskoczyć, publiczność naszej ery chce być zaskoczona, gdyż do „bluffu“ tego przywykła.

Tym samym wysoko napiętym stanem nerwów tłómaczy się podnieta, którą wy-

wiera na widzów rzecz wyrafinowanie prosta, stylizowanie naiwna. Ma to swoje fizyczne przyczyny, że Maeterlincka bajka i nastrój na ludzi naszych czasów taki wpływ wywierają. Przypomnijmy sobie, że ludzie ci nagradzają najwyższą pochwałą to, co uważają za subtelne. W określeniu tem mieści się wszystko co jest *ciche, powolne, smukłe, piękne w swej bezradności, wszystko „pianissimo” życia*, którego tak łakną zmęczone nerwy ludzkie.

Tak zwany naturalizm w ostatnich dziesiątkach XIX. stulecia był sztucznem upojeniem, gdy artyści stali się świadomi wszystkich środków, które działają na nerwy. Nie należy wyklinać tego okresu, zdobył on bowiem dla sztuki całe nowe krainy.

Drugim wielkim czynnikiem w rachunku dramaturga, jest sceptycyzm publiczności, z którym bardzo należy się liczyć.

Dwa ostatnie stulecia wytworzyły tę mocną, wciąż nowe horyzonty odkrywającą wiedzę i wypływające stąd poznanie, że niema żadnych absolutnych pojęć i słów, że wszystko istnieje tak tylko dla pojedynczej jednostki, jak ta pojedyncza jednostka dla siebie widzi.

To nowe spojrzenie na rzeczy złamało klątwę dogmatów a podniosło moc pojedynczych osobistości w nieskończoność. Są to beztroskie czasy, jak każde czasy, które mogą sobie pozwolić na duchowy zbytek sceptycyzmu, sceptycyzmu, który każdemu, kto wspiera się na dogmatach, wydaje się powierzchowny i bezpłodny. W takich czasach dochodzi sztuka od religji, do wiedzy i do prawa królewskiego, gdyż nie chce bynajmniej nic dowodzić i nikogo przekonywać.

Jak przez pryzmat można promienie świetlne dzielić lub łączyć, tak też pokazuje artysta złożone formy w pojedynczej, a pojedyncze w złożonem.

Publiczność żąda obecnie od artysty, by był on w objawieniu swem osobistością tyranizującą a jednocześnie nową.

My, ludzie dzisiejsi, jesteśmy przeciążeni wspomnieniami. Zbyt wiele dźwięczy w nas; artyście staje się zadanie zbyt ciężkie, by wywierać na nas swą suggestywną potęgę, gdyż stoimy pod wpływem zbyt licznych sugestji.

My, ludzie dzisiejsi, jesteśmy sami za bardzo literatami, dla których rzecz jakaś jest już załatwiona, gdy znajdziemy dla niej

odpowiednie słowo — a ponieważ wiemy o tem sami, mamy to pewne zblazowanie względem tego, co ma być do nas powiedziane.

By temu sceptycznemu stanowi umysłu wyjąć żądło, potrzebuje dramaturg użyć nie-lada środków. Musi on zainteresowanie zblazowanych widzów silnie przygwoździć słowami, które niezawodnie więżą, i wzmocnić działanie każdego słowa przez to, że w wypadkach koniecznych, słowo to, lub zdanie pojedyncze, dwadzieścia razy powtarza w wciąż zmieniających się nastrojach. (Ibsen, Wyspiański, Wilde, Björson, Maeterlinck, Przybylszewski).

Zmysł architektonicznej budowy dramatu, dla długiego napięcia, przeżył się już — nerwy nie znoszą go i sceptycyzm zaczyna swe działanie, gdy zbyt długo autor grzebie w jednym problemie.

Dramaturg wymaga krótkiego napięcia, ostrych impresji, gra na nerwach, które przywykły, by wówczas dźwięczeć, i w ten sposób reaguje na sceptycyzm. Dla porównania niech służy różnica między „Elektrą” Hofmannsthala, a Sofoklesa. Jest to przykład, dowodzący jasno, czego żąda człowiek dzi-

siejszy, a czego człowiek starożytny. U Sofoklesa jest zemsta niewidzialnie wędrującą potęgą i sensacją dla Ateńczyków było to, że wielkie to uczucie, pod wpływem tragedji, w nich samych znajdowało oddźwięk. Dla nas, którzy znamy sztukę Hofmannsthała i którzy, jako oszlifowani chrześcijaństwem ludzie, takich uczuć nie możemy odczuwać dłużej, jest rzeczą interesującą, rozkoszować się zrzadka nerwowemi podrażnieniami dawnych histerycznych barbarzyńców.

My, którzy nie jesteśmy zdolni do istotnego okrucieństwa pięścią (w zwykłym życiu; nie mówimy tu o wojnie) zadawałniamy się tem, że naszej fantazji pozwalamy kołysać się atawistyczno-okrutnym snem...

Sceptycyzm nasz odebrał nam naiwność, jesteśmy istotami, uszy których słyszą, jak trawa rośnie, a oczy patrzą zbyt daleko. Mamy zmysły, które wiedzą i czują się obrażone, jeżeli ktoś chce nam coś objaśniać. Początku i końca łańcucha żądamy i sami chcemy go rozhuścić; artysta ma nam podać tylko wskazania, zarysy, a my syntezę wrażeń sami mamy wyciągnąć, bo chcemy z nim razem współtworzyć.

Mamy pewne perwersyjne zainteresowanie do rzeczy niedojrzałych, do niewykończonych. Sztuka naszych czasów potrzebuje jako środka artystycznego — w dobrem tego słowa znaczeniu — zaznaczenia jedynie: żadnych stałych form, a raczej formy płynne.

Nić epickiego przeprowadzenia wypadków została już doszczętnie wysnuta. Chcemy obecnie sytuacji, gdyż zawsze jeszcze bardziej znaczy oko jako argument przed narzucającym się sceptycyzmem. Nieświadomemu ruchowi ręki, zgarbieniu się, zmarszce — wierzymy więcej, niż pięknemu, dźwięcznemu słowu. Oko bowiem daje nam wskazówki i podczas gdy je w sensie autora przerażamy, cisną się w nas już inne, nowe impresje. Nie mamy czasu na rozważania.

Tych rozważań, tych refleksji publiczności musi obawiać się dramaturg, gdyż sprawa jest „załatwiona“ z tym autorem, którego widz — jak ów hiszpański czarodziej wpędzający Asmodeusza do flaszki — przez refleksję zamyka w formułę.



Trema.

Słyszymy nieraz paradoks: im większy aktor, tem większą ma tremę. Że tak jest w istocie, przekonałem się parę razy, przebywając za kulisami podczas premiery. Jest bowiem pewien specjalny rodzaj tremy „premierowej“. Ulegają jej najwięksi i najbardziej rutynowani aktorzy. Składa się na nią niepewność, czy dość plastycznie wypadnie nowa kreacja, czy przemówi do publiczności, czy podobać się będzie krytyce (o, nie mówcie mi, że jest choć jeden aktor na świecie, któryby nic nie robił sobie z krytyki). Powiada raz do mnie tak aktor przed wejściem w kulisy: „Wiesz, mam tremę, jak cholera“. Nie wierzę — co, on? taka muskulatura, taka żywotność i siła fizyczna? A przy tem jle setek ról pożarł już ten smok teatralny? „Nie bujaj, powiadam, ty i trema“... A on mi na to odkrywa swą pierś włochatą i mówi: „Posłuchaj, jak bije“. Słucham... rzeczywiście, serce wali jak młot w kuźni, aż trzeszcza wszystkie żebra.

Nasuwa się teraz kwestja, czy trema szkodzi aktorowi? Bynajmniej... wyostreza jedynie intuicję aktorską, podwyższa skalę nerwów, pogłębia kontury rysunku psychologicznego. Temu zapewne należy przypisać niezbity i często obserwowany fakt, że na premierze prawie zawsze aktorzy grają lepiej, ciekawiej bardziej, niż na dalszych przedstawieniach. A więc trema nie jest wrogiem aktora, a raczej przeciwnie. Inaczej ma się sprawa ze śpiewakami. Tu trema wpływa zabójczo na ekspansję głosu, wypycha go z powrotem do gardła, pomniejsza siłę oddechową. Znacznie gorszą od tremy „premierowej“ jest jednak dla aktora śpiewaka operowego trema „estradowa“. Widziałem rutynowanych artystów scenicznych, mdlejących wprost przed wyjściem na estradę koncertową. Kulisy i rampa mają to do siebie, że niejako chłoną w siebie tremę. Na estradzie, publiczność w pierwszych rzędach ma ją jak na dłoni, śledzi jej objawy, trzyma prawie rękę na bijącym sercu artysty. Dlatego zapewne liczni aktorzy i śpiewacy sceniczni unikają tak skwapliwie estrady koncertowej i dobroczynnych koncertów.

Najgorszą jednak ze wszystkich jest trema „autorska”. Premiera każdej nowej sztuki jest dla autora zawsze jednym z najcięższych przeżyć.

Któż wie i rozumie, co to jest trema autorska, prócz tych nielicznych, którzy ją odczuli na własnej skórze. Rozpoczyna się ona już od pierwszej próby sytuacyjnej, na której autor czuje się jak pies w studni, potęguje się z każdym dniem, jak suchoty galopujące, a do punktu kulminacyjnego dochodzi na premierze. Bo jakże nie mieć tremy, kiedy aż do premiery nic nikomu nie jest wiadome. A tradycje teatralne mówią: jeśli się sztuka podoba aktorom — źle, jeśli najstarszy maszynista podczas próby generalnej machnie z pogardą ręką — źle. Autor podczas prób przekonuje się znowu, że teatr współczesny nie znosi kwestji dłuższych nad jedno zdanie, że najlepiej wychodzą na scenie wykrzykniki, monosylaby, niedopowiedzenia. Więc kreśli bez miłosierdzia egzemplarz, wszystko wydaje mu się bezpotrzebne, za mało silne. Nadchodzi wreszcie wieczór premiery. Autor zaszywa się w kącie łoża, najlepszym przyjaciółom boi się pokazać swą twarz trupio bladą, gdyby mógł, cofnąłby

sztukę jeszcze w ostatniej chwili. A potem te doświadczenia bolesne, gdy już kurtyna pójdzie w górę. Sceny, w które wkładał najwięcej zapachu, efekty, na które najwięcej liczył, przemijają zupełnie bez wrażenia, sceny, które uważał za blade, nabierają plastyki, trafiają odrazu do publiczności. Obojętne słowo, gest lub półgest wywołują brawo przy otwartej scenie. najlepszy paradoks mija bez echa. Ośmielony kilku brawami, autor ukradkiem rzuca ze swego kąta spojrzenia na widownię. Rozparci w swych fotelach, z minami pogromców dzikich zwierząt, siedzą recenzenci. Co zrobią jutro z autorem i jego sztuką, któż to odgadnie? W tym wypadku nie można być pewnym najlepszego przyjaciela. Więc autor modli się w duchu: Strzeż mnie Boże od przyjaciół — z wrogami dam sobie jakoś radę! Tuż pod lożą autora siedzi jakiś choleryk. Sztuka nie podoba mu się. Robi głośne uwagi — sugeruje najbliższe swoje otoczenie. Inny znowu przyszedł przeziębiony. Zaczyna kaszlać — to, jak wiadomo — udziela się łatwo. Za chwilę cały teatr kaszle, jak kolonja suchotnicza. Nie słysząc aktorów, kilka subtelnych efektów przepadło z kretesem. Nareszcie koniec aktu.

Autor przemienia się cały w słuch: są brawa, silne, szczere — sztuka podobała się publiczności. Lody przełamane. A jeżeli braw niema? — Wtedy najlepiej pójść i powiesić się na latarni. Bo niech sobie mówi, co kto chce, ale sztuki pisze się dla publiczności i tylko dla publiczności. Niestety, jakże często autorzy sceniczni o tem nie pamiętają.



Wewnętrzne wyposażenie sceny.

Aby dekoracje i urządzenie sceny mogły spełnić należycie zarówno swe zadanie istotne w utworze scenicznym, a mianowicie wywołać wyraźne wyobrażenia miejsca akcji, jak i swą rolę w całokształcie działania utworu, t. j. współdziałać skutecznie w wywoływaniu i potęgowaniu nastroju całości — muszą odpowiadać pewnym wymogom. Zajmiemy się tu rozpatrzeniom tylko ogólnych.

Pierwsze miejsce wśród nich zajmuje postulat indywidualnego urządzenia scenicznego dla poszczególnych utworów lub co do czasu i miejsca akcji, tylko taką bowiem indywidualizacją zdolna jest wywołać wyobrażenie jasne i żywe rzeczywistości, jak tego wymaga każdy utwór dla siebie.

Wystawienie wielu sztuk przy tych samych dekoracjach z góry osłabia tę możliwość wyobrażenia i odtwarzania rzeczywistości, dla każdego utworu przecie innej. Nadto wywołuje ten system pewne żuboznienie naszej wyobraźni właśnie o tę sumę wyo-

brażeń, jaką daje wielka ilość odmiennych wrażeń szczegółowych odnośnie do miejsca akcji różnych utworów scenicznych. A obok tego wystawienie utworu przy dekoracji widzianej już kiedyindziej w innej sztuce, utrudnia nam także ogólną percepcję myślową i estetyczną tej prawdy literackiej, jaką zawiera w swej treści utwór; osłabia zatem jego ogólne wrażenie, czyni wyłom w jednolitości nastroju.

Ten pogląd uznają nie tylko dzisiejsi artyści-dekoratorzy, dawali mu też wyraz i starsi, dawniejsi np. u nas Jan Düll, były dekorator sceny lwowskiej, jeszcze za czasów teatru Skarbkowskiego. Pozostała po nim bogata elekcja projektów wnętrz i wolnych okolic, robionych z góry dla pewnych tylko sztuk, świadczy o tem najkorzystniej.

Jeszcze silniej wystąpią jednak wskazane wyżej ujemne zjawiska psychiczne, gdy w tej samej sztuce poszczególne akcesorja sceniczne będą się powtarzały w rozmaitych odsłonach, których akcja odbywa się w różnych miejscach. W tym wypadku te akcesorja schodzą już zupełnie do rzędu martwych symbolów, nie zdolnych wcale wywołać ani odpo-

wiedniego wrażenia estetycznego, ani pożądanego nastroju u widzów.

Ale sama indywidualizacja dekoracyjnych momentów nie wystarczy jednak do wywołania zgodnego nastroju. Ono z natury rzeczy pociąga za sobą dalszy postulat. I tak urządzenie sceny musi zachować także i pewną proporcję i zgodność swego działania w stosunku wewnętrznym do wymogów samego utworu i do gry scenicznej aktorów.

Tu pamiętać należy, że podobnie, jak gra aktora nie jest twórczością niezawisłą, wolną, a swoboda interpretacji i ekspresji roli jest często bardzo ograniczona przez charakter samego utworu, tak też i to nawet w większej mierze — urządzenie sceny odpowiadać musi tonem swym i wyposażeniem intencjom autora, nie zawsze wyrażonym w specjalnych uwagach i dyspozycjach, ale wyłaniającym się siłą wewnętrznego konieczności z ogólnej koncepcji, z treści utworu lub z konstrukcyjnych właściwości.

Oczywiście, mówimy tu o utworach scenicznych, które są rzeczywistymi dziełami sztuki, a zatem korektury w żadnym kierunku nie potrzebują, ani nie znoszą.

Ale i w tym zakresie, jaki pozostawia autor artyście-dekuratorowi, jest obszerne pole do wyrażenia artystycznego polotu. Byle zachować miarę i nie silić się na stworzenie czegoś, coby pretendowało do samoistnego oddziaływania na widownię, z pominięciem innych czynników utworu. Wtedy byłby to bowiem tylko obraz, a nie dekoracja sceniczna, której cała poezja, pełny czar leży właśnie i wyłącznie w zespoleniu działania nastrojowego wraz z grą artystów, z ogólnym tonem utworu.



Znaczenie harmonji w utworze scenicznym.

Czem i jak działa utwór sceniczny na widownię? — Oto pytanie, które postawić sobie musi i rozważyć każdy widz i słuchacz, który na przedstawienia przychodzi nietylko dla zabicia czasu. Spróbujmy się zatem nad tem zastanowić.

Wrażenia, jakie wogóle odbieramy, obracają się w dwu dziedzinach zmysłowych, a to w zakresie zjawisk optycznych i akustycznych, czyli, wyrażając się prościej: utwór sceniczny działa na wzrok i słuch. Ale, podczas gdy wrażenia słuchowe z natury swej są wyłącznie zmienne (djologi, monologi, recytowane czy śpiewane, następują szybko jedno po drugim), to wrażenia wzrokowe rozpadają się na dwojaki: zmienne, jakie daje z reguły wyposażenie sceny, to jest dekoracja i urządzenie wnętrza.

Poszczególne zjawiska, tak zmienne jak i trwałe, optyczne i akustyczne, działają na widownię z reguły równocześnie, a widz przez

współczesną obserwację gry i kwestji wygłaszanych, czy śpiewanych przez aktorów, tudzież urządzenia scenicznego, ma też równocześnie percypować i opanować wrażenia zarówno słuchowe, jak i obie kategorie wrażeń wzrokowych. Utwór sceniczny wymaga przeto od widza silnego skupienia uwagi, a zatem pewnego wysiłku umysłowego, natchnienia umysłu. Równocześnie jednak, głównie z powodu poprzedniego oczekiwania wrażeń, następuje — może nawet nieuświadomione — pewne podniecenie nerwów, pewne budzenie wrażliwości. Ściemnienie widowni podczas gry, skierowuje też tę podwyższoną uwagę zarówno u jednostek, jak i w całym audytorjum na scenę, izolując ją niejako od bezpośredniego otoczenia.

I na takie podłoże psychiczne padają wrażenia ze sceny i mają działać nastroje. Te ostatnie wywołują tem silniejszą reakcję u ogółu widzów, im silniej i wyraźniej wystąpi i uzewnętrznzi się zgodność walorów nastrojowych we wszystkich poszczególnych wrażeniach, a zatem tak słuchowych jak i wzrokowych, tak trwałych, jak i zmiennych. A o ile ogólne uczucie przyjemne zejdzie się z działaniem wybitnie pięknej formy, może ono

przejsć w wrażenie par excellence estetyczne.

Wymaganie zgodności działania wrażeń zmysłowych, a przezeń i nastrojów, jest kategoryczne i bezwzględne. Każde naruszenie ogólnej symfonii nastrojowej, każde wyłamanie się w jakimkolwiek zakresie i kierunku wrażeń z pod tego postulatu harmonijnego współdziałania, wywołuje z konieczności przykre uczucie dysonansu, niepokoju.

I tu intensywność działania jest inna, o ile chodzi o zjawiska zmienne, szybko po sobie następujące, jak ruch, gest w zakresie zjawisk optycznych i całe pole zjawisk słuchowych, a odmienna, gdy źródłem działania na widownię są działania trwałe, jakie daje z reguły n. p. urządzenie sceny. W pierwszym wypadku wrażenie n. p. fałszywego tonu, niezręcznego gestu, czy ruchu, lub niezgodność poszczególnych czynników między sobą, jako krótkotrwałe, wywołuje u słuchacza, czy widza, tylko chwilowe zaniepokojenie, które może być zrównoważone, czy zatarłe przez następne przyjemne, natomiast w drugim wypadku wrażenie ujemne, niepokojące, trwa przez dłuższy czas, bo przynajmniej do następnej zmiany scenerji i wywo-

łuje dłuższą dystrakcję, utrudnienie należytej percepcji i opanowania także i innych wrażeń i pozostałych zjawisk scenicznych. A ofiarą takiego rozbicia nastrojowych momentów i ich zgodnego współdziałania przy wytwarzaniu i potęgowaniu nastroju w audytorjum, może paść nieraz całe ogólne wrażenie utworu scenicznego.

Zgodność wrażeń i nastrojów idących ze sceny na widownię, jest podstawą powodzenia utworu scenicznego, a zarazem kryterjum do jego oceny.



Dramatyczne wartości barw.

Zasada wielkich teatrów, by do obrazowania sztuk na scenie powoływać malarzy, jako decydujące czynniki, zdobywa sobie wszędzie prawo obywatelstwa.

Na ustawienie grających i tworzenie grup ma, co prawda, malarz bardzo ograniczony wpływ, gdyż reżyserzy i aktorzy nie tak łatwo pozwalają sobie coś wmówić. Zato prawie że nieograniczony jest wpływ malarza w tem, co się tyczy ogólnego tonu dekoracji oraz kostjumów.

Pod tym względem Monachjum było prawdziwem polem doświadczalnem dla pomysłów malarskich! Szczególniej „Künstler-teater“, gdzie malarze mieli głos decydujący. Znany tam jest fakt z czasów dyktatury malarskiej, kiedy w szekspirowskiem „Jak się wam podoba“ Oliwę ubrano w szaty pomarańczowo-żółte. A przecie główna „pointa“ tej sztuki polega właśnie na tem, że Malvolio przybiera strój swój wstążkami żółtymi, by tem zdobyć serce Oliwji, ponieważ biedaczy-

sko nie wie, że Oliwja właśnie tego „żółtego“ nie znosi! Wskutek tego pomysłu malarza, „pointa“ odpadła!

Malarze, coprawda, usprawiedliwiali się, mówiąc, że pomiędzy kolorem pomarańczowym a zimnym żółtym jest wielka różnica. I dla malarzy istnieje ona istotnie; zgoda, jednakże zwykły widz nie dostrzega i nie zna tej różnicy.

Z tego okresu prób wymienić można jeszcze niefortunne przedstawienie Hamleta, a mianowicie gdy na pogrzebie Ofelji cała świta pary królewskiej ukazuje się w żałobnej czerni, braciszek jej natomiast sprezentował się w jaskrawo-żółtym kostjumie. Malarz bowiem, w którego rękę spoczywało wówczas artystyczne kierownictwo teatru, potrzebował żółtej barwnej plamy! Z trudnością wyprosił sobie biedny aktor, by mu malarz pozwolił zarzucić przynajmniej czarny płaszcz na jaskrawość ubrania — spodnie jednakże pozostały nieprzykryte, niemiłosiernie żółte!

Oba te wypadki są symptomatyczne dla malarzkiego punktu widzenia. Malarz bowiem ma przeważnie wyrobione poczucie wartości tonów obrazu scenicznego, tego jednak,

że barwa posiada również i wartości dramatyczne, wartości nabyte odwiecznem symbolizowaniem przez ducha narodów, tego nie chcą uznać artyści sztuk plastycznych i zapatrywanie to określają z pogardliwem wzruszeniem ramion jako „kicz“.

Malarze są bowiem przyzwyczajeni, by zasady, któremi się posługują przy swych obrazach, przenosić poprostu na scenę. A znowu chęć symbolizowania w obrazach byłaby istotnie nie na miejscu.

Tymczasem scena ukazuje w swych obrazach, obok wartości wzrokowych, i wartości poetyckie, a dla tych wartości poetyckich musi być nadany wyraz przez barwę. Czerń jest i pozostaje kolorem smutku i żałoby, czerwień — barwa władzy, panowania, biel niewinności, niebieska barwa działa łagodnie i t. d. Nie bez znaczenia w ustach ludu bohater jest zawsze „jasny“, podczas gdy źli, podli, łotrzy, są zawsze „ciemni“ (czarne charaktery).

Największem więc zadaniem malarza jest wydobyć wartości poetyckie dzieła przez wartości barwne. Musi on wejść w ścisłe porozumienie z poetą i nie wolno mu dla jakiejś subtelności kolorów przemieniać sym-

bolicznych wartości kolorów. Bo scena nie służy jedynie do zadowolenienia wrażeń wzrokowych, muszą tu współdziałać i inne pierwiastki.

Z wyobrażenia poetyckich zapatrywań powstaje obraz sceniczny. W *Hamlecie*, w pierwszym obrazie, daje Szekspir dwa decydujące czynniki do nastroju na terasie pałacu. Mówi on:

„Robaczek świętojański świeci i jest straszliwe zimno“. W eksperymencie malar skim wystawienia *Hamleta* w „Künstlerteater“ w Monachium, malarz uchwycił się nastroju drugiego zdania, w którym *Hamlet* powiada: „Jest straszliwie zimno“ — i dał prawdziwą dekorację zimową, podczas gdy pierwszą uwagę zlekceważył lub uznał za niejasną!

A jednak w istocie oba te sprzeczne na pozór zdania zgadzają się ze sobą doskonale. Jest to zimna noc letnia, więc w każdym razie noc pełni księżycowej, gdyż noce księżycowe około św. Jana są wszędzie zimne, a szczególnie na wyspie W. Brytanji. Robaczek świętojański wypromieniowuje w tych nocach właśnie cały swój ogień miłosny.

Jednocześnie jest właśnie ta zimna noc letnia prawdziwą nocą duchów podług wie-

rzeń ludowych. Lodowate tchnienie powietrza, które podczas tych nocy przebiega dreszczem po plecach, tłumaczy lud tem, że się dzieje coś niesamowitego, że zimna, trupa ręka kładzie się na plecach i ramionach. Robaczki świętojańskie należą do świty elfów i istot nadprzyrodzonych, które wtedy obchodzą swoje święto.

Skala kolorów sceny na terasie wynika więc jasno z tych zestawień. Białe światło księżyca, głębokie cienie, szare mury wymagają barw, poruszających się skali od szarej do czarnej, dla kontrastu zaś oślepiające białe światło księżyca.

Wrażenie zimna wywołali jednakże na scenie nie malarze, lecz wielcy aktorzy, grający Hamleta, którzy nagłym wstrząsani dreszczem, dzwonili zębami, mówiąc:

— „Jest strasznie zimno“.

Zdolność przystosowania się do sceny jest udziałem niewielu tylko malarzy, a sam geniusz dekoracyjny nie daje tytułu pewnego na malarza sceny.

Malarz sceny musi posiadać dwa ważne dary; zrozumienie poety i zmysł ekonomiczny. Stare przysłowie powiada, że nie sztuką jest gotować dobrze z dobrych przypraw, lecz

z ograniczonych pierwiastków przygotować smaczne danie, wskazuje na sztukę prawdziwego kuchmistrza. Z prawdziwych materji i szlachetnych metali zrobić rzecz piękną, nie jest zbyt trudno! Ale wystarczyć sobie środkami, jakimi rozporządza miasto czy rząd — na tem właśnie polega trudność, umiejętność i sztuka!



Utwór sceniczny jako dzieło wszechsztuki.

Dziś już szczęśliwie znika z podręczników szkolnych owa szufladkowa systematyka niemiecka, która wszelkie przejawy życia zarówno w dziedzinie materialnej, jak i duchowej ujmowała w żelazne okowy podziałów różnych i podpodziałów. Dziś też już każdy pojmuje, iż mylnem, a co najmniej ciasnem, było przekonanie, jakie wpajano nam w szkole, jakoby utwory sceniczne, t. zn. te, które mają się objawiać i działać w reprodukcji scenicznej, a zatem dramat, czy opera, należały w istocie swej i konstrukcji do jakiegoś jednego rodzaju twórczości artystycznej, do jednej kategorii sztuki a tem mniej, by stanowiły jeno poddział jego z jej rodzajów.

Określenie dramatu tylko jako „rodzaju poezji“, obok epiki lub liryki, a opery jako działu muzyki należy obecnie uważać za przestarzałe. Boć właściwie w utworze scenicznym zespalają się ze sobą różne czynniki

należące co do istoty swej do różnych dziedzin artystycznej twórczości. Dopiero poezja, lub poezja, śpiew i muzyka w połączeniu ze sztuką reprodukcyjną artysty-aktora i przy udziale sztuk plastycznych reprezentowanych nie tylko przez samo urządzenie sceny, ale i ruchy i mimikę aktora — wszystko to razem zespolone w jedną całość, daje nam utwór sceniczny we właściwym tego słowa znaczeniu.

Stąd też utwór sceniczny, jako całość wkraczająca nie tylko składnikami swymi, ale i istotą w różne dziedziny twórczości i z niej czerpiąca siły żywotne jest dziełem wszechsztuki.

Oczywiście, na to miano zasłuży utwór sceniczny tylko pod warunkiem, że owo połączenie poszczególnych czynników w nim, jako całości, nie będzie się przedstawiało jeno jako luźne zestawienie obok siebie motywów wziętych z różnych półartystycznych twórczości (np.: jakto dawniej z taką predy-lekcją uprawiane łączenie muzyki t. zw. an-traktowej z przedstawieniem dramatu), ale, że będzie to organiczne, harmonijne zespolenie i wzajemne przeniknięcie się tych czynników w konstrukcji utworu.

To harmonijne zespolenie, ta wzajemna infiltracja różnych składników utworu scenicznego musi się wyrażać w zgodności wchodzących tu w grę momentów twórczości z różnych dziedzin, a to zarówno pod względem treści i formy, jak i pod względem nastroju, jaki utwór ma wywołać w audytorjum. Tylko bowiem pod tym warunkiem owo zespolenie da organiczną całość, która zdolna będzie w reprodukcji scenicznej — o to jest właściwe pole działania utworu scenicznego — doprowadzić do wywołania pożądanego, jednolitego, zgodnego wrażenia.

Uzyskanie tej zgodności treści i formy z jednej, a nastroju z drugiej strony jest rzeczą niełatwą, głównie ze względu na wielokrotność dziedzin twórczości, wchodzących tu w grę, które mają się do siebie wzajemnie dostosować, a nawet wspomagać i stopniować. A jak obszerny jest zakres poszczególnych czynników, składających się na utwór sceniczny, jako dzieło wszechsztuki wskazuje dobitnie zdanie najwrażliwszego estety Oskara Wilde'a:

„Ażeby przedstawić sztukę Szekspira na scenie tak jak należy, potrzeba usług bogatego kapitalisty, rozumnego perukarza, kra-

wca, mającego zmysł dla kolorów i materji, sprytnego dekoratora, fehmistrza, nauczyciela tańców, a przedewszystkiem artysty, który całem przedstawieniem osobiście kieruje“.

Silnie również wyraża to J. Tenner, w swej rozprawce „O twórczości aktorskiej“, o którą w części oparliśmy nasze wywody: „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“.

Ale to jest ideał. A ideał oznacza to, czego w rzeczywistości osiągnąć nie można, do czego jednak tylko usilnie dążyć należy. I już samo poważne dążenie oznacza wiele, musi być uznane!



Dekoracja sceny i jej zadania.

Byłoby to dziś niepotrzebną stratą czasu i miejsca, gdybyśmy chcieli wykazywać i udowadniać potrzebę dekoracji i odpowiedniego wyposażenia utworu scenicznego. Czasy Szekspirowskie z naiwnymi szyldzikami wywieszanymi przed sceną i mającymi wskazywać miejsce akcji, należą do przeszłości, niezaprzeczenie czcigodnej, a nawet interesującej, ale już tylko dla swej... naiwności pod tym względem.

Skoro więc tak jest, to warto sobie postawić pytanie, jaką rolę przyznać należy urządzeniu sceny w całym kompleksie zjawisk, działających na nas w utworze scenicznym. Daje się to najlepiej wyrazić przez rozpatrzenie alternatywy następującej: czy dekoracje i urządzenie sceny mają tylko wskazywać miejsce akcji stałymi, martwymi symbolami, czy też mają dawać wyobrażenie miejsca indywidualne, przy jaknajdalej idącym zbliżeniu się do rzeczywistości, czy może nawet wprost wywoływać jej złudzenie?

W pierwszym wypadku rola urządzenia sceny w ogólnym zespole czynników nastrojowych utworu, spada do minimum. Wszak stanowi ona tylko schematyczne ujęcie i przedstawienie przedmiotów, czy miejsca w pewnych typach zbanalizowanych, w ekspresji swej z natury rzeczy zupełnie konwencjonalnych. A urządzone są tak, by w jaknajliczniejszych wypadkach znaleźć mogły zastosowanie. Ile-
 kroć n. p. akcja jakiegoś utworu rozgrywa się w więzieniu, zawsze miałyby je wyobrażać tesame trzy ścianki na szaro pomalowane, w prostokąt ustawione, z wyobrażeniem zakratowanego okna i drzwi okutych; modyfikacja polega chyba na ustawieniu tapczanu czy stołka przy innej ścianie.

Otóż takie dekoracje, tesame służące kilkunastu utworom, różnym i treścią i charakterem, o akcji rozgrywającej się w różnych czasach, nie należą właściwie do żadnej z tych sztuk. Skoro zaś mają tylko „maskować” miejsce akcji, są czemś zewnętrznem w stosunku do akcji samej i do utworu, nie stoją z nikiem w żadnym istotnym związku; stanowią, co najwyżej, mniej lub więcej szczęśliwie dobrane ramy dla gry aktorskiej.

Ten pogląd jednak, jakoby urządzenie sceniczne było czemś podrzędnem w utworze scenicznym, został już dawno zarzucony przez krytykę i prawdziwą sztukę sceniczną. Rozwiązania zatem musimy szukać w drugim kierunku alternatywy.

I tu nasuwają się następujące rozważania: pod względem działania optycznego, scena, rozpatrywana sama w sobie, nie wiele się w zasadzie różni od wrażenia, jakie winien dawać każdy utwór prawdziwej sztuki plastycznej, w szczególności malarskiej. Musimy zatem do tego działania dekoracji samej w sobie stosować w ogólnych zarysach te same prawa i wymogi, co wogóle do dzieł plastycznych, głównie malarskich.

Nie mogą one zatem być kopią rzeczywistości. To jest niemożliwe już choćby ze względu na warunki przestrzenne i materiały, jakim dysponuje scena. W prostokącie kilkudziesięciu metrów kwadratowych, czy w przestrzeni kilkuset metrów sześciennych, nie może scena, jako całość, dawać „żywego i oczywistego pozoru“ (iluzji) miejsca, które wyobraża w danym wypadku.

Jak wszędzie w życiu i rzeczywistości, tak i tu istota zadania leży pośrodku między

oboma przedstawionymi ekstremami. Wedle tego, zadaniem dekoracji teatralnych i urządzenia sceny, jest wywołać wyobrażenie wyraźne tego, co one mają przedstawiać, a zatem miejsca akcji, t. j. otoczeniu, w jakim się wypadki przedstawiane rozwijają i postępują. Działanie zmysłowe samej sceny winno być tak wyraźne, byśmy bez nadmiernego wysiłku naszej wyobraźni mogli wyrobić sobie odrazu jasne i dokładne wyobrażenie o tem, jak dane miejsce, w którym rozgrywa się akcja, wygląda, względnie wyglądaćby powinno w rzeczywistości, ze względu na treść utworu.



Rola dekoracji w utworze scenicznym.

Zgodzimy się chyba na to, że zadaniem dekoracji i urządzenia sceny, jest wywołać wyobrażenie dokładne i wyraźne o tem, jak wygląda w rzeczywistości, lub wyglądaćby powinno miejsce, w którem rozgrywa się akcja utworu. A to daje nam już podstawę do rozważenia dalszej kwestji, mianowicie określa granice, w jakich obracać się powinno współdziałanie dekoracji i urządzenia sceny z innymi czynnikami, wchodzącymi w zakres utworu scenicznego (gra aktorów) przy wywoływaniu i potęgowaniu nastroju.

Granice bliższe określa już sam stosunek wzajemnego oddziaływania tych czynników między sobą. A ten sprowadza się do postulatu wzajemnego popierania się w działaniu na widownię.

Choć zatem urządzenie sceny niema dawać iluzji rzeczywistości, ani też tę rzeczywistość bezmyślnie kopiować, to jednak działając na naszą wyobraźnię wywoływaniem

wyobrażenia miejsca akcji, może i powinno temsamem podnosić i potęgować wrażenie, jakie na nas sprawia i utwór i gra aktorów.

I tu znowu chodzi nie o iluzję rzeczywistości, ale o wyobrażenie wśród widzów przekonania, że tak rzeczywiście jest, jak w utworze, względnie, że tak byćby mogło, przy zaistnieniu artystycznych przesłanek (zwłaszcza w utworach o zakroju fantastycznym).

Nie wolno nam też w tem rozważaniu roli urządzenia scenicznego zapominać, że prawda, jaką daje utwór sceniczny i jaką widownia ma prawo od niego żądać, jest w pierwszym rzędzie prawdą literacką, że zatem wpływać ona może i polegać winna tylko na wewnętrznej logice przesłanek, zawartych w koncepcji utworu scenicznego. Z tego wynika, że o ile chodzi o utwory sceniczne, urządzenie sceny powinno być takie, by temu charakterowi fantastyczności nie tylko ujmę nie czyniło, ale przeciwnie, by potęgowało w odpowiedniej mierze ten urok, jaki dla widzów ma fantastyczna koncepcja i treść utworu.

Utwór sceniczny zatem w swem działaniu tylko wtedy może liczyć na wywołanie

pełnego, zgodnego nastroju wśród widzów na „zdobycie publiczności“, jak się to mówi, gdy ta zgodność nastroju istnieje na samej scenie, z tamtej strony kinkietów i kurtyny. To się wyraża właśnie w zestrojeniu wzajemnem walorów estetycznych i nastrojowych samego utworu, z należytą ekspresją ich przez twórczość artysty i dostosowaniem do tych obu momentów działania optycznego, dekoracji i urządzenia sceny.

Udział wyposażenia dekoracyjnego sceny jest w tym kierunku niezaprzeczalny; jednak od utworu scenicznego widz ma prawo żądać odpowiedniego działania nie tylko akustycznego, ale i optycznego.

Działanie optyczne ze sceny może być dwojakie: zmienne (*ruch, mimika aktora, refleksy światła*), lub trwałe. To ostatnie dają właśnie dekoracje i urządzenie sceny. A skoro właśnie działanie dekoracji i urządzenia scenicznego jest trwałe na ogół (trwa przez całą odśłonę, lub cały utwór), to i uchybienie wszelkiej zasadzie zgodności nastrojów w wyposażeniu sceny, wywołuje też wszystkie skutki dysharmonji w działaniu nastrojowym całego utworu w jego scenicznej ekspresji.

Wyspiański, a wyposażenie sceny.

Trzeba było naprawdę czekać u nas dziesiątki lat na zjawienie się geniusza zarówno poetyckiego jak i malarskiego w jednej osobie, byśmy wreszcie uczynili jakiś samodzielny, własny krok naprzód na niwie gruntownej, kardynalnej zmiany wyposażenia scenicznego. Stanisław Wyspiański, jak wprowadził nowe pojęcia o scenicznosci utworów zarówno własną, oryginalną twórczością, jak i uscenizowaniem „Dziadów“ Mickiewicza, tak też i zrewoltował tradycyjne pojęcia o scenicznem wyposażeniu utworu, zastępując tradycyjne martwe symbolizowanie miejsca i czasu „akcji“, prawdziwie malarskiem i plastycznem wartościowaniem tych momentów, zarówno już w samym utworze literackim, jak i w jego scenicznej szacie.

Wyspiański wykazuje już w samych utworach swych pełne uznanie dla walorów plastycznych i malarskich w całokształcie wrażenia, jakie wywołać ma utwór sceniczny i stara się te walory spożytkować dla spo-

tęgowania tego wrażenia. Otwierając temsamem nowe dziedziny głębokich efektów poetyckich nawet, wyraża Wyspiański to swoje uznanie dla nastrojowych i estetycznych momentów odpowiedniego urządzenia sceny, przez poetycką formę wszelkich objaśnień, dyspozycyjnych uwag i wskazówek sytuacyjnych, dekoracyjnych czy reżyserskich. Uważa je w ten sposób sam i każe je czytelnikowi uważać za integralną, istotną część utworu scenicznego.

Głęboki umysł Wyspiańskiego nie zadowolili się jednak samą tylko poetycko-literacką sankcją znaczenia i udziału artystycznego wyposażenia utworu w scenicznej ekspresji. Duszą genialnego artysty szarpać musiał ów rozdzźwięk, jaki się rysował między martwym tłem, zwanem „dekoracją teatralną“, a żywym aktorem, w nich się poruszającym, grającym, mówiącym, czującym i żyjącym, a raczej chcącym żyć życiem wewnętrznym utworu. On przeto pierwszy spróbował u nas przedewszystkiem wprowadzić do teatru dekoracje plastyczne w miejsce płaskich, malowanych płócien. Chciał w ten sposób dać i dawał widzowi możliwość przeży-

wania akcji scenicznej, nie zaś ograniczenia się do samego patrzenia na nie.

Dopiero w tej twórczości Wyspiańskiego, niestety dotychczas jeszcze niedocenianej nawet wśród sfer fachowych, przyszedł wreszcie do głosu artysta-plastyk obok poety w utworze literackim, a poeta obok artysty-plastyka w artystycznym wyposażeniu utworu na scenie.

I w tem właśnie połączeniu obu stron działalności: Poety i artysty dla udoskonalenia całości utworu scenicznego zarówno w jego tworzywie wewnętrznem, jak i reprodukcji, dopatrywać się nam należy bezsprzecznego dowodu przyznania ze strony największego naszego geniusza artystycznego i literackiego ostatniej doby różnym szczegółom i czynnikom, towarzyszącym wystawianemu na scenie utworowi dramatycznemu, znaczenia równorzędnego z wszystkimi innymi składnikami utworu scenicznego, współdziałającemi w wywołaniu i podniesieniu jego wrażenia i nastroju.

Podkreślić to należy tem snadniej, że dziś jeszcze niestety uważa się szczegóły dekoracyjne za uboczne w utworze scenicznym.

Liczne szkice i studja, tudzież gotowe projekty dekoracji, znajdujące się w Krako-

wie w ręku prywatnem, a dalej plastyczne modele np. „Legendy“ i t. d., a nadewszystko bezpośrednie, osobiste kierownictwo i to czułe, miłością głęboką i genialną intuicją czy zmysłem kierowane oko Mistrza, jakie czuwało nad inscenizacją zarówno własnych, jak i innych autorów w teatrze krakowskim — wszystko to razem stworzyło tę atmosferę pożądaną dla reformy inscenizacji utworów poetyckich, na jakiej oprzeć się u nas mógł i powinien był dalszy rozwój w tym kierunku.

Reformatorem wielkim w tym kierunku był Wyspiański. Niestety, przyznać trzeba z ubolewaniem, iż po przedwczesnym zgonie tego Artysty i Poety, nie znalazł się jeszcze u nas nikt, któryby nie tylko chciał, ale potrafił sięgnąć w te wyżyny twórcze, w dziedzinie plastycznego wyposażenia sceny, na jakie sięgnął Wyspiański, któryby chciał i potrafił zarazem kontynuować jego myśli i plany.



O klace teatralnej.

Addison poraz pierwszy wspomina w XVIII. wieku o „trumienniku na Olimpie“ (właściwie „stolarz trumien na Olimpie“!) Tem, dość zresztą ciekawem mianem, nazywała londyńska publiczność dziwnego człowieka, który przez długie lata był stałym gościem w teatrze, zajmując zwykle swoje miejsce na najwyższej galerji i który swoje zadowolenie ze sztuki lub też poszczególnych jej części, objawiał biciem dłoni o parapet galerji lub o oparcie stołka. Stąd też i ta nazwa może, gdyż uderzenia te przypominały uderzenia młotka przy wbijaniu gwoździ. On więc jest rzeczywistym, pierwszym, dokładnie nam znanym i historją przekazanym klakierem!

Ciekawe szczegóły opowiada o nim Addison, również parę dat z jego życia podaje gazeta, redagowana swojego czasu przez Dickensa. „Trumiennik“, był to wysoki, silnie zbudowany człowiek, o twarzy groźnej, nieprzystępny, nieznany prawie nikomu; stał

zawsze obok filaru na galerji i z niezwykle wyteżoną uwagą śledził bieg akcji. Jeśli były w komedji miejsca dobre, uderzał silnie ręką o oparcie lub o krzesło, wychylał się, a publiczność objawiała za nim głośno swoje zadowolenie. Taksamo, jeśli aaktor grał dobrze. Wrazie, jeśli publiczność długo hałasowała, „trumiennik“ znowu parę razy dłonią uderzał, znowu się wychylał, chrząkał, marszczył czoło, aż rozbawieni widzowie milknęli. Nie zdarzało się wprost, aby po trzeciem lub czwartem uderzeniu sala dalej hałasowała.

Wszyscy tak byli do tego przyzwyczajeni, że sygnału z galerji oczekiwano z uwagą, jeśli zaś ten się nie odzywał, nikomu na myśl nie przyszło aplauzować, niktby tego nie śmiał zrobić, bojąc się skompromitować, gdyż widocznie komedja była licha i lichy ją grano.

A wierzono „trumiennikowi“ bardzo, jemu tylko przypisywano zdolność oceniania, znajomość teatru i gry aktorskiej, dlatego też, kiedy raz zasłabł i nie mógł przyjść do teatru, zaambarasowany dyrektor czempredzej wysłał na galerję zastępcę, bojąc się, że wskutek milczenia i braku zwykłego trza-

skania z galerji, sztuka podobać się nie będzie, a nawet, że nie będzie można jej doprowadzić do końca.

Tymczasem „zastępca“ źle się popisał! Odzywał się wtedy, kiedy właśnie nie było potrzeba, milczał tam, gdzie należało najgłośniej trzaskać, wreszcie wychylił tak nisko swoją facjatę, że publiczność zaraz się poznała, iż ją wprowadzono w błąd, wpadła do dyrektora, żądając wyjaśnienia, grożąc, że jeśli „trumiennik“ nie będzie, jak zwykle, przychodził, więcej jak połowa widzów zaprzestanie chodzenia do jego teatru.

Znaczenie „trumiennika“ z każdym dniem coraz więcej rosło. O łaski jego ubiegali się autorzy, gdyż często nieraz lichą rzecz swoim stukiem w najkrytyczniejszej chwili ratował od upadku, wysoko cenili go aktorzy, których on dopiero robił wielkościami. Jeśli ktoś z publiczności oklaskiwał aktora lub autora bez poprzedniego znaku „trumiennika“, nie robiło to najmniejszego wrażenia, często nawet uważano to za złośliwe kpiny.

Znaczenie jego było tem. większe, że jeszcze zachowały się zwyczaje z XVI wieku (o których wspomina H. Taine w swojej „Literaturze angielskiej“), a mianowicie, że

dość często zdarzało się iż niezadowolona ze sztuki publiczność po przedstawieniu czekała na autora i albo urządzała mu kocią owację, albo też nawet, zamiast wieńców, darzyła go łupami z pomarańcz, jabłek i orzechów; nie obeszło się też przy tem często i bez kułaków.

Od takich więc, dość nieprzyjemnych „owacji“, ratował jedynie „trumiennik“. Choćby nawet sztuka publiczności nie bardzo się podobała, nie śmiano się przyznać do tego wobec faktu, że na galerji słyhać było stukanie.

Addison broni go, nazywając to wszystko nikczemną potwarzą i napaściami, przyrównuje go do Jowisza, który z Olimpu jednym uderzeniem berła swojego wzniesła błyskawice, grom i orkan szalony na ziemi. Z trwogą też pyta, co się stanie, jeśli „trumiennik“ umrze, czy znajdzie się godny zastępca, czy wogóle takiego człowieka znaleźć będzie można. Potem, po kilku latach, nie tak już idealnie zapatrywano się na klakiera; w razie potrzeby wynajmowała dyrekcja człowieka, dawała mu stosowne narzędzia, jak n. p. bambusową, krótką łaskę na operę, bukowe polana na komedję i dębowe kije na dramat;

płacono stale, w razie zaś, jeśli się źle wywiązał z zadania, zmieniano go często. A ochotników dość zawsze znalazło. „Posada“ była korzystna, gdyż zajmowała zaledwie parę godzin czasu i to poza zajęciami dziennymi, ubiegało się więc o nią mnóstwo zawsze kandydatów.

Jeszcze za czasów Addisona zdarzało się, że przyjaciele autora tłumnie schodzili się na jego sztukę, oklaskami, okrzykami i biciem lasek wywołując go przed rampę; a więc początki „zbiorowej klaki“. Nie była ona płatna i w rezultacie długo nie przynosiła takiego efektu, jak trzaskanie „trumienika“ z najwyższej galerji. Gazeta Dickensa opowiada o tem niezwykle ciekawe szczegóły; często bowiem, mimo obietnic, „trumiennik“ się nie odzywał, to znowu pukał dopiero wtedy, kiedy na dole zbytnio aplauzowano, co miało znaczyć, że sztuka nie warta tego i że należy milczeć. Kompromitował w ten sposób autora, kompromitował też i jego zwolenników, których publiczność potem wyśmiewała za niepoznanie się na sztuce.

Z latami — jak już powiedzieliśmy — „trumiennik“ przestał mieć takie znaczenie, właściwie po jego śmierci wynajmowano cał-

kiem po prostu drabów, ci musieli zaś to robić, co im dyrekcja lub też autor kazał; cały więc urok zniknął, publiczność zaś powoli na własną rękę zaczęła okazywać swoje zadowolenie lub niechęć.*)



*) O dalszych losach klaki — patrz studjum o niej w książce A. Schrödera, p. t. „Śladem błękitnym” — Lwów. Nakład H. Altenberga.

Nowoczesny kapelmistrz.

Działalność nowożytnego dyrygenta, która zrazu w muzycznym życiu świata mało na się zwracała uwagę, zajmuje dziś duży, osobny dział na polu muzycznej czynności artystycznej. Dzisiejszy kapelmistrz jest niejako duszą w organizmie publicznego pielęgnowania muzyki i niejako panem życia i śmierci wykonywanego dzieła. Muzyka instrumentalna zajmuje dziś dominujące stanowisko, a obok niej inne formy tylko pozorny żywot prowadzą. Nic się tak bardzo nie rozwija, jak wielkie produkcje orkiestralne i dlatego stanowisko dyrygenta doszło w najnowszych czasach do wielkiego znaczenia. W tem znaczeniu Bülow stworzył szkołę trwalszą, niżeli się sam spodziewał.

Od czasu triumfalnego pochodu nadwornej orkiestry w Meiningen, znaczenie naszych zespołów orkiestralnych wielce się zmieniło. Na ówczesne czasy był to eksperyment ryzykowny, dziś, jak wiemy, podróże artystyczne całej orkiestry, z jej dyrygentem na czele,

należą do zwykłych zjawisk. (Przed wojną gościły nawet u nas we Lwowie często orkiestry wiedeńskie, monachijskie, warszawskie i czeskie). Gdy najnowszy kierunek nadał muzyce instrumentalnej wyższe znaczenie, wytworzyła się sama przez się i potrzeba lepiej wyszkolonego ciała orkiestralnego, którego wychowanie poruczono szczególnie uzdolnionym muzykom. Z tej konieczności potrzeby, z biegiem czasu wytworzyła się nowa generacja wybitnych kapelmistrzów. Pomocnicy Wagnera przy instrumentowaniu i kopiowaniu jego partytur, obznajamiali się przy tej sposobności z strukturą nowej orkiestry, do czego już przedtem udzielił teoretycznych i praktycznych wskazówek Hektor Berlioz. Przez swą suggestywną potęgę, zmysłowo-silną orkiestrę Wagner przeniósł punkt ciężkości w dramacie muzycznym ze sceny do orkiestry i już przez to samo nadał dawnej orkiestrze, służącej głównie do akompaniamentu śpiewu, stanowisko dominujące. Czego się Hans Richter, jako kopista, u Wagnera, nauczył, wkrótce to stosował praktycznie. Doskonale obznajomiony z partyturą Wagnerowską, udaje się w świat i zajmuje w Beyreucie i Wiedniu pierwszo-

rzędne stanowisko jako dyrygent Wagnerowski. Monachjum, gdzie Bülow pracował pod okiem Wagnera, było szkołą nowoczesnych dyrygentów.

Nie ulega wątpliwości, że sztuka wogóle przez nowoczesne kapelmistrzowstwo wiele zyskała. Dźwięk, to element suggestywny pierwszego rzędu; niemniej i powodujący ten dźwięk. Muzyka bowiem to sztuka subiektywna, której wrażenie, zwłaszcza pod względem interpretacji, w samej rzeczy zależy od indywidualności samego wykonawcy. Na słuchacza bowiem działa nie tylko sztuka sama, lecz także i istota wykonawcy, jako pośrednika tego wrażenia. Można rzec, iż wykonawca-muzyk oznacza połowę dzieła słuchanego.

Jeśli to dotyczy pojedynczego artysty, o ile bardziej muzyka, który na czele orkiestry staje się widocznym sprawcą tego wrażenia. I w samej rzeczy jego indywidualność daje nam wewnętrzną, właściwą istotę dzieła, jego bowiem artystyczna siła zniewala ciało orkiestralne do dźwięku w zamierzonym kierunku. Uczucie, świadomość własnej, artystycznej siły, przeważającej wiedzy, nigdzie nie występuje bardziej na jaw, niżeli wtedy,

gdy kapelmistrz ruchem ręki lub gestem zmusza drugich do z góry obliczonego wyrazu i staje się niby ich panem i władcą.

To jest tajemnica imponującego stanowiska dzisiejszych kapelmistrzów i ich znaczenia dla pielęgnowania muzyki.



T R E Ś Ć: •

	Str.
Dyrektor teatru	5
Reżyser	9
Próba	14
Koniec aktu i opadanie kurtyny	19
Autor na próbach	22
O mimice	26
Partner	29
Tempo	31
• Zmysł odległości u aktora	33
Tłum na scenie	35
Szminka i peruka w życiu codziennem	39
Sztuka teatralna jest sztuką przestrzeni	43
O stylu w dramacie	45
Trema	56
Wewnętrzne wyposażenie sceny	61
Znaczenie harmonji w utworze scenicznym	65
Dramatyczne wartości barw	69
Utwór sceniczny jako dzieło wszechsztuki	75
Dekoracja sceny i jej zadania	79
Rola dekoracji w utworze scenicznym	83
Wyspiański, a wyposażenie sceny	86
O klacie teatralnej	90
Nowoczesny kapelmistrz	96

Nakładem „NOWEJ ERY“ wyszła powieść p. t.

„WYSPA Z WIELKĄ STUDNIĄ“

CLAUDE FARRERE'A

w przekładzie Kazimierza Bukowskiego.

KSIĘGARNIA
ANTYKWARIAT



318574

Biblioteka Śląska w Katowicach

Id: 0030000411896



II 393197



*
Okładka według rysunku
ZYGmunTA BAlKA