

# POGADANKI TEATRALNE.



# POGADANKI TEATRALNE.

Przez

Władysława Łozińskiego.

---

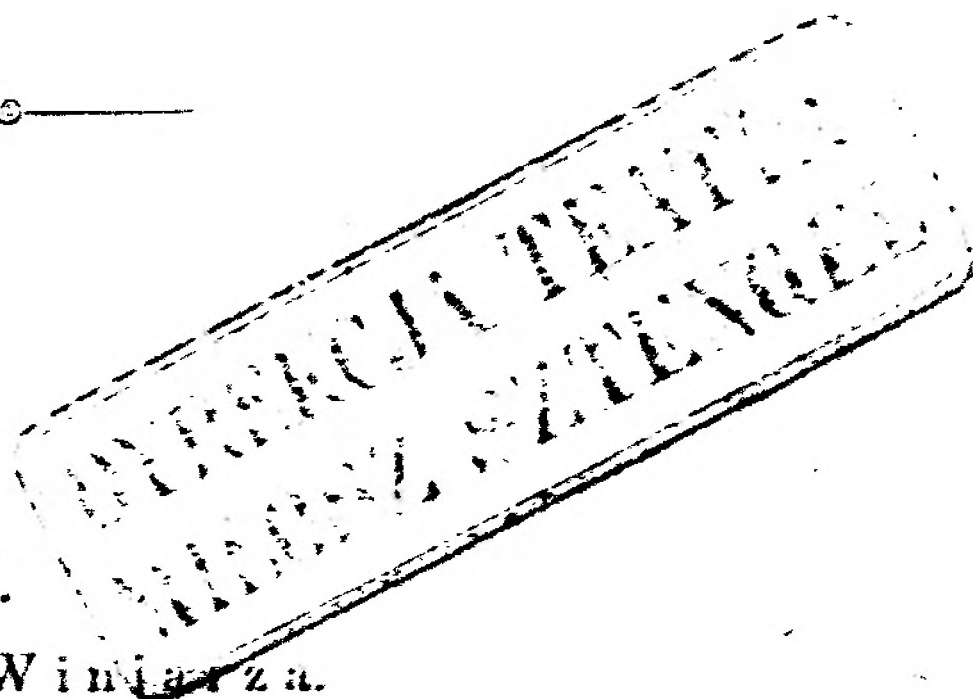
Nakładem wydawnictwa „Dziennika literackiego”.

---

LWÓW.

Z drukarni E. Winjara.

1866.



38384

5

John. S. Sarnacki

Nov 1954

War



## I.

### Teatr i publiczność.

Szanowna publiczności, co to jest teatr?...

Szanowny teatrze, co to jest publiczność?...

Te dwa pytania stawiam na czele. Ręczę wszakże z góry, że nie żądam od was odpowiedzi erudycyjnej. Nie żądam, aby z was kto, szanowni czytelnicy, studjował pierwaj Arystotelesa, Schlegla, Lessinga, Tiecka, Rötchera, nim mi odpowie na to zapytanie. Nie ma nic nieznośniejszego pod słońcem, jak autor, gdy pyta czytelnika *ex cathedra*...

Owóż nie żądam dramaturgicznych wiadomości. I proszę bo państwa, na co się to wszystko zdało? Dziś możesz być artystą dramatycznym najpierwszego rzędu, choćbyś jeszcze nie słyszał nigdy w życiu tego dzikiego wyrazu „dramaturgia” — możesz być wyśmianym recenzentem, choćbyś go nie przeczuwał nawet w niewinności twojej głowy, nieskalanej jeszcze temi

niedorzecznemi wynalazkami, w naiwności serca, nieprzebodzonego — jak mówi poeta — rozumem.

Mamy teatralnych amantów, stworzonych przez Pana Boga jakby umyślnie na to, aby płeć piękną straszili ruchami i postacią; mamy bohaterów o takiej dozie impozycji i godności, jaka nie wystarcza nawet landwerze pruskiej — a zagranicą występują obecnie tancerze, którzy tylko po jednej mają nodze!...

I mówcież tu o powołaniu, zdolnościach, kwalifikacji!...

Mnie się przypomina zawsze ów szlachcic, który nie umiając po łacinie a mając rozmówić się w tym języku z jakimś dygnitarzem, odpowiedział troszczącym się o to przyjaciołom:

— A od czegoż rezon?...

Tak jest, trzeba mieć rezon — i kwita! Trzeba za imponować tylko olbrzymią dozą zarozumiałości, olśnić efronterją, zagłuszyć przeciwników śmiałem, arrogantkiem krzykactwem — a znajdzie się tłum niepospolity, co ci huknie z całego gardła:

— Oto luminarz!

Jakżeż słusznie bowiem powiedział ów mędrzec-poeta: *„Nur die Lumpen sind bescheiden!...”*

A więc bez wszelkiej skromności, bez niepotrzebnego łamania sobie głowy, ot tak z rezonem odpowiedzcie mi państwo na zapytanie:

— Co to jest teatr?

Alé nikt jeszcze na jedno pytanie jednej tylko nie odebrał odpowiedzi! Ile głów, tyle zdań — mówi przysłowie, ale żąda za wiele. Wszakżeż oczywistą to rzeczą, że niemając głowy, można mieć zdanie!

Nie łatwiejszego jak definiować różnie. Postawić się tylko potrzeba na stanowisku własnego widzimisie, wydrapać się na piedestał własnej zarozumiałości, po-folgować choćby i najdziwaczniejszemu wyobrażeniu — i odhuknąć tonem rezolutnym, apodyktycznym — a furda loika, furda nauka, furda prawda i tym podobne drobnostki!...

— A więc co to jest teatr?

— Teatr jest to gmach, który śp. Jaśnie Oświecony hrabia Skarbek wystawił na to, aby zbywający wieczór przepędzić w łoży wśród ziewania, pokazać się tłumowi, trzaskać wśród najinteresowniejszych scen drzwiami głośno, paplać po francuzku, polornetować trochę i wyjść przed ostatnim aktem ile możliwości z największym hałasem i szelestem.. — odpowiedzą panie „wielkiego świata“.

— Teatr jest to miejsce, gdzie występują co drugi lub trzeci wieczór tak zwane aktorki (najlepiej jeżeli w krótkich spodniczkach) i mówią o czemś, czego się nie słucha. Możnaby sobie tam swobodnie rozmawiać, gdyby nie gawiedź na parterze. Najlepszą instytucją

teatru są kulisy, za którymi się nieraz zabawiać można najlepiej. Reszta same głupstwa, a największem z nich, że nie można palić sygar. Zresztą brak tam na *société choisie* a ankanaljować się często nie wypada!... — odpowie młodzież złota — choć bez złota.

— Teatr jest to wynalazek bezbożny i antikatolicki, gdzie płóche przedstawiają rzeczy — jest to Sodoma i Gomorra naszego zepsutego stulecia, zwłaszcza że sztuki nie idą pod cenzurę dyecezyjalną — odpowiedzią poza-regestrowi święci i nadliczbowe święte, którzy i które mimo wszelkiego nabożeństwa nie tęsknią jeszcze do nieba.

— Teatr to taki dom murowany, gdzie grają piękne komedje. Jak pan majster pozwoli, to się tam idzie w niedzielę, jeżeli grają *„Djabła w zalotach”* albo *„Twardowskiego na Krzemionkach”*, — odpowie wysoce położona publiczność galerji.

— Teatr to jest spekulacja. Bierze go się na lat kilka w arędę i zarabia się czasem sporą gotówkę — odpowie lub pomyśli sobie przynajmniej niejeden dyrektor.

— Teatr jest to zakład do grania sztuk, które ja pisuję. Im częściej grywa moje arcydzieła, tem lepszy; jeżeli ich wcale grać nie chce, upada i staje się lichym — zapewnia niejeden wykluwający się Szekspirek.

— Teatr jest to przybytek sztuki dramatycznej — wyrwie się jaki Filip z Konopi — jest szkołą życia i szkołą piękna. Jest to instytucja, która powinna uczniać, uszlachetniać i uczyć a którą wspierać i szanować trzeba, bo jak mówi Kamiński:

Wiek swój pokrzywdza zdaniem zardzewiałem,  
Kto częściej zabawy szuka w niej powodu,  
Silniej niż dusza rozmawia się z ciałem,  
Rozmawia scena ze sercem narodu...

I mnóstwo jeszcze innych odebrać by można odpowiedzi, a każda chciałaby mieć pretensję do słuszności. Ale ani mnie papieru, ani tobie czytelniku cierpliwości nie stałoby pewnie, gdybym je tu chciał wszystkie nawodzić.

Naprowadziłem kilka — medytujże teraz, która prawdziwa — a ja tymczasem przystępuję do pytania drugiego:

— Szanowny teatrze, co to jest publiczność?

— Publiczność, jest to *plebs contribuens*... Jest to gromada ludzi, co płaci za bilety. Jest wtedy szanowną, kiedy chodzi do teatru często i licznie, i słucha cierpliwie; nieznosną i głupią, kiedy śmie kaprysić i żąda sztuk nowych i lepszych! — gotów odpowiedzieć nieraz sam teatr w osobie antreprenera.

— Publiczność, to są ci ludzie co wierzą, że jestem pierwszym artystą, że gram jak Garrik albo Da-



wizon, i przychodzą hurmą na mój benefis. Kto tego nie czyni — to motłoch, nie publiczność... — odpowie pierwszy lepszy zaróżumiały histrjon.

— Publiczność to jest zgromadzenie ludzi, którzy dają mi oklaski i wywołują za każdym aktem. Publiczność to są ci, między którymi siedzi i recenzent, który jest bardzo „mądrym” człowiekiem, jeżeli mnie chwali, a „osłem wierutnym”, jeżeli mnie śmie nabazgrać, żem źle grała. Publiczność jest czasem bardzo głupia, zwłaszcza jeżeli zamiast mnie wywołuje panią X lub pannę Y... — odpowie przyszła lub przeszła Rachel.

— Publiczność jest to hydra stugłowa z ziejącemi paszczami, a każdą trzeba zaspokoić! Jestto smok nienasycony, któremu oddajesz trud głowy i krwawą pracę serca, natchnienia najgłębsze i humor, ciężką nieraz walką wewnętrzną okupiony, śmiech i łzy, młodość i zdrowie — aby się pobawił chwilkę, rozculił się troszeczkę, poruszył błony śmiechowe, przyklasnął bezmyślnie i zapomniał potem o tobie, jak dziecko o porzuconem cacku!... — powie i ma niestety zbyt często prawo powiedzieć niejeden artysta prawdziwy, któremu za trud całego życia zapłacono zdawkową monetką chwilowego oklasku...

Otóż masz teraz szanowny czytelniku wyobrażenie, jak teatr sądzi o publiczności a publiczność o teatrze.

A jak różne są zdania jednego o drugim, tak znowu nigdy a nigdy jedno z drugim pogodzić się nie może.

Teatr i publiczność — to dwa wiecznie opozycyjne stronnictwa, to wiecznie niezgodne i dąsające się małżeństwo, a istotnie trzebaby nieboszczyka Salamona, aby rozsądził, kto z nich ma słuszość.

A mimo to nie mogą się obejść bez siebie. Teatr nie obejdzie się bez publiczności, publiczność nie wyrzeczy się nigdy teatru...

Ale fochy i dasy swoją drogą. Pominąwszy już drobne zawistki i gniewy, z osobistych pochodzące źródeł, pominąwszy okołecznościowe zwady i urazy — ileż to nieporozumień nie zachodzi między teatrem a publicznością ze względów wyższych, poważniejszych, ze względów na sam artystyczny cel teatru, na sam estetyczny stosunek jego do publiczności!

A na tle tych wzajemnych rekryminacji spotykasz się zawsze z jedną i tą samą skargą, że teatr nasz upada, że upadł już zupełnie.

Warto zaprawdę głębiej zastanowić się nad tą sprawą.

Jeden z najznakomitszych swego czasu dramaturgów, Ludwik Tieck, powiedział, że pierwszej musi teatr upaść bardzo nisko, nim się znowu podnieść i nowym duchem ożywić będzie zdołał. Słowa te stanać dziś mogą za prawdziwą pociechę dla teatru rodaków

Tiecka, dla naszego nie zawierają one tej pomyślnej wróżby...

Teatr nasz bowiem nie upadł — a nie upadł z najprostszej w świecie przyczyny. Nie stał on nigdy na wysokim stopniu...

Mogą lamentować Niemcy np. na opłakany upadek swej narodowej sceny; nie brak im zaiste na najsmutniejszych do tego przyczynach, zejść bowiem z dramatów Lessinga, Schillera, Göthego, na niedorzeczne, wszelkiego zdrowego smaku pozbawione farsy i possy, na tę nędzną strawę dzisiejszych desek niemieckich — to już upadek przerażający!

O naszym teatrze, dla którego jedynym prawie dramatykiem Korzeniowski, jedynym komedjopisarzem Fredro, powiedzieć tego nie można. Wprawdzie i Korzeniowski i Fredro do pierwszorzędných liczą się talentów, ale dwaj ci pisarze nie wystarczyli niemniej przeto do podniesienia teatru naszego na to stanowisko, na którem oglądaćbyśmy go pragnęli.... Wprawdzie Korzeniowski już umarł, a Fredro umilkł zupełnie, jednakże wywodzenie ztąd zupełnego upadku naszej sceny byłoby tylko dowodem skromnych jeszcze pretensyj...

Ustąpienie obu tych znakomitych koryfeuszów naszej dramatycznej literatury, jest niezawodnie stratą nieodżałowaną, a co gorzej niepowetowaną na dzisiaj, wsze-

lako — aby już rozwinąć myśl poprzednich wierszy — nie można żadną miarą pory ich brać za ów świetny stopień pomyślności teatru, od którego datowaćby można jego upadek.

Upadają tylko sceny rozwinięte, które osiągnęły już całą pełnię tego znaczenia, jakie przepisano scenie w moralnem życiu narodów. My dążymy dopiero do rozwoju sceny — może nawet dopiero do elementarnego jej ustalenia.

Ubytek więc znakomitszych dramatyków, brak obecny nowych, prawdziwie dzielnych talentów, niepomysłną sytuację sceny pod materialnym względem, radziśmy uważać za chwilową tylko przerwę w dążeniu do teatru narodowego, w pracy około jej rozwoju. Że przerwa to bardzo dotkliwa i zasmucająca, że ją niektórzy zwa po prostu upadkiem, łatwo pojąć, skoro zważymy, jak niedoleżnem jest owo dążenie do sceny, jak wątlą i leniwą owa około niej praca!..... Gdzie bowiem w ten tylko sposób przykładą się ręka do dzieła, tam nagła przerwa, nagły ubytek sił, które były już żywotnemi zawiązkami przyszłego skutku, muszą zawsze w bardzo smutnem i zniechęcającem przedstawiać się świetle...

Uderzmy się tylko w piersi i wyznajmy szczerze z ominięciem maluczkich wyjątków, cośmy uczynili dla podniesienia naszej sceny? Oto nic, trzykroć nic

zaprawde!... Porównajmy się tylko pod tym względem z innemi narodami a obaczymy, ile mamy niespełnionych jeszcze obowiązków w obec naszej sceny.

Oto gdzieindziej biorą rząd, organa krajowe, miasta, obywatelstwo całe scenę w swą opiekę — a u nas jakież poparcie ma scena w kraju, w jakiej stoi pieczy u jego narodowych organów i reprezentacyj?...

Gdzieindziej naród (jak np. Czesi) z składek całego kraju wznosi świątynie narodowej sztuce dramatycznej — u nas, gdyby nie wspaniałomyślność jednostek, możeby się nie zdobyto nawet na cztery porządne ściany.

Gdzieindziej odwiedzanie teatru stanowi jedenaste przykazanie każdego, kto ma jakąkolwiek tylko do wykształcenia pretensję — u nas nawet takzwana inteligencja przenosi lada błahą rozrywkę nad wieczór spędzony przed deskami, które świat oznaczają.

Gdzieindziej postarały się miasta lub obywatelstwo o założenie szkół dramatycznych, u nas z wyjątkiem warszawskiej, gdzież takie szkoły, gdzież nawet nadzieja, że je kiedyś mieć będziemy?

Gdzieindziej patrjoci lub wspierane hojnie przez publiczność dyrekcje teatralne rozpisują konkursy na najlepsze sztuki — gdzież u nas taki środek do zachęcania i wspierania talentów?

Gdzieindziej bogaci amatorowie groszem i staraniem dopomagają ustawicznie sztuce dla sztuki — u nas amatorstwo nie sięga poza garderobę teatralną i kulisy!...

Gdzieindziej mężowie pióra i nauki z bezinteresowną gorliwością pracują nad podniesieniem teatru, nad postawieniem umiejętnej krytyki, nad uszlachetnieniem smaku, i wyrobili całą osobną pomocniczą gałęź literatury dramatycznej, takzwaną dramaturgię, która w każdym kraju posiada dziś specjalnych adeptów, liczy całe szeregi najświetniejszych imion, pomaga sobie całą rzeszą pism sprawom teatru poświęconych — a u nas, gdzie u nas jeden taki mąż, jedno takie pismo, gdzie z małemi wyjątkami rozumne i umiejętne recenzje?... Wskażcie mi jednego uczonego, jednego literata, któryby choć w cząstce był tem dla teatru warszawskiego, lwowskiego, krakowskiego — czem był Lessing dla hamburgskiego, Göthe dla wejmarskiego, Tieck dla drezdeńskiego, lub czem jest dzisiaj Röttscher dla berlińskiego, Laube dla wiedeńskiego?...

Gdzieindziej lada nieścina o trzytysięcznej ludności utrzymuje sobie własny, stały teatrzyk, u nas dojeżdżająca na kilka tygodni trupa wędrowna w miastach jak Tarnów, Przemyśl, Stanisławów nie ma dostatecznej ilości widzów...

I cóż przy takim stanie rzeczy pomogą skargi na nizki stopień naszej sceny?..... Spadają one na nas

samych, którzy je podnosimy. *Das stehende Schauspiel eines Ortes ist selten besser, nie schlechter als die Zuhörer darin* — powiedział Börne, a słowa te dadzą się wybornie zastosować i w obszerniejszem znaczeniu.

Powie mi kto na powyższe zarzuty, że porównywanie nas z innemi krajami nie zawsze jest słusznem. Dobrze! Nikt temu przeczyć nie myśli; w wyjątkowem naszym położeniu nie dostaje nam wielu, bardzo wielu warunków do skutecznej pracy w podobnych celach narodowych. Niemniej przeto nie może to służyć żadną miarą za uniewinnienie, bo nawet przy takich środkach, jakimi rozrządzamy, wiele, bardzo wiele dałoby się uczynić dla podniesienia sceny polskiej.

Powie kto może, że do podniesienia teatru potrzeba przede wszystkim poetów dramatycznych, a gdzież ich dziś mamy?... Rozumiem to bardzo dobrze; *poeta nascitur!* nie wykrzyzczyć go artykułem! Lecz na cóż chcecie autorów dramatycznych, kiedy teatru nie chcecie?... Jak możecie wymagać, aby pisarz poświęcał swą pracę polu, które tak mało znajduje współczucia, aby literatura dramatyczna zyskiwała nowe talenta, kiedy literatura ta jest właśnie najniewdzięczniejszą pracą, nieznajującą prawie żadnej, choćby moralnej tylko zachęty. Dopóki teatr polski natrafiać będzie na apatię, dopóty nie można mówić o nowych pisarzach



dramatycznych. Nie idzie zatem, aby szersze zajęcie się teatrem wywoływało jenjuszy, ale niechby ocknęło tylko niejedno piękny, użyteczny talent i wywołało pewną emulację, a repertuarz naszych scen nie żywiłby się przekładanemi okropnościami.

Powie kto może, że lichego poparcia teatrów przyczyną są same teatra, czyli raczej ich przedsiębiorstwa i kierownictwa. Jest w tym zarzucie wiele prawdy — ale i wiele nieprawdy. Nie przeczę, że wiele winy dzisiejszego smutnego stanu naszej sceny ciąży na jej przedsiębiorcach i kierownikach, lecz przyznać trzeba, że po dokładnem wzajemnem roztrząśnięciu sumienia teatru i publiczności, okaże się w niejednym wypadku słuszność po stronie pierwszego.

Oto na przykład jednym z najpowszechniejszych zarzutów, czynionych dyrekcjom jest ten, że nie przedstawiają dość często sztuk lepszych i poważniejszych, dramatów pierwszych mistrzów, lecz przepelniają przeciwnie repertuarz farsami i komedyjkami wątpliwego sensu i wątpliwszej jeszcze zatem wartości.

Tak jest w istocie — ale to nie wyłączna wina teatrów. Częściej ona po stronie publiczności.

Łatwiej publiczności wychować sobie teatr — niż teatrowi publiczność.

Tylko teatr, utrzymywany subwencjami, nie potrzebujący się koniecznie oglądać na dochody od publi-



czności — może wytoczyć jej walkę estetyczną, może w niej wytrwać i może, a nawet musi zwyciężyć.

Wolno też było powiedzieć Göthemu: *„Wer dem Publikum dient, der ist ein armes Thier“* \*), wolno mu było postawić zasadę, że jestto co najmniej niewłaściwą pobłażliwością w obec tłumu, jeżeli wzbudzamy w nim te uczucia, których pragnie, a nie te, które żywić powinien. — kiedy był intendantem teatru, wspieranego hojną szczodrobliwością monarchy!

Teatr zaś, który utrzymuje się z widzów — a któryż nasz teatr ma inne źródło dochodów? — naśladować tego nie może. Teatr taki stosować się musi do publiczności. Co się jej najbardziej podoba, co jej najwięcej zwabia do teatru, z tego się składa repertuar. Teatr taki jest odbiciem smaku swej publiczności.....

Któż tu więc winien?.....

Maż teatr który grać tragedje Szekspira i dramaty Szylera — jeżeli na nich pustki bywają w sali? Maż

---

\*) Jakże rozgoryczył się zapewne ten sam Göthe, gdy porzucić musiał intendanturę niemieckiego teatru — dla psa, mówię, dla zwyczajnego psa. Gdy bowiem mimo oporu Göthego pozwolono na teatrze wejmarskim występować tresowanemu psu Aubryego w sztuce obrobionej dlań umyślnie przez Castellego, a publiczność, wykształcona na dramatach Szylera i Göthego, mało niezdemolowała teatru swym natłokiem i z entuzjazmem podziwiała czworonożnego artystę, Göthe oburzony do żywego, tak bezwzględnie wyrażał się o tym wypadku, że otrzymał za to dymisję. *Ecce publicum!*

występywać z poważnemi utworami przed publicznością, z której niestety większa część powtarza za owym parterem cytowanego właśnie poety:

*Auf der Bühne lieb' ich droben,  
Keine Redumschweife,  
Soll ich denn am Ende loben,  
Was ich nicht begreife? ..  
Lose fassliche Geberden  
Können mich verführen,  
Lieber will ich schlechter werden,  
Als mich ennuyiren!*

Mówią dalej, że na sztuki lepsze chodzić nie można, bo lichy bywają odgrywane. I w tem jest prawda — po połowie. Wiele tu winny dobór personażu, obsada ról itp., ale zważyć trzeba także, że dobry artysta potrzebuje dobrych pieniędzy, a zkadże wziąć pieniędzy, jeżeli publiczność nie wspiera teatru? Kto czekać będzie aż w naszych teatrach grać będą tylko Talmy, Keany, Dawizony, nim pójdzie do teatru, ten się doczeka tego, że wcale już wyczekiwać nie będzie potrzebował, bo teatr tymczasem zginie. A zresztą jest u nas w Polsce, jest w każdym prawie teatrze wielu prawdziwie uzdolnionych artystów, którymi niejedna dobra sztuka dobrze da się obsadzić — wybrednisiom zaś powtórzymy słowa Lessinga, który miał zapewne także smak dobry: „Kogo w rolach uboczniejszych — mówi ten autor —

początkowiec lub kumpars jaki tak dalece gorszy, że krzywi nosem na całość, ten niechaj jedzie do Utopji i zwiedza tam doskonałe teatra, gdzie i lampiarze są Garrickami.

Polacy wiele mają talentu dramatycznego, który przy danych sposobnościach dostarczać nam może wybornych artystów. Gdyby nasze teatralne stosunki były lepsze, a od nas zależy je polepszyć — możeby ze szkoły dramatycznej — a utworzenie jej także od nas zależy — wyszedł niejeden Smochowski, Królikowski i o tyle lepszy Dawizon, że nie zapomniaby o pięknych słowach Kornela Ujejskiego:

Jeżeli kogo wyniesie sztuka  
Niechaj już szerszej sławy nie szuka,  
Najtrwalsza co w narodzie,  
U nas ofiara już we zwyczaju —  
Toż zaszczyt służyć takiemu kraju  
Choćby o głodzie!

Podobnych zarzutów możnaby dużo jeszcze zacytować. A prawda leży po środku. Bo teatr grzeszy i publiczność grzeszy. Spełnijmy nasze obowiązki do teatru, a wtedy dopiero bądźmy surowi i wybredni.

*Sum cuique.* Tylko drogą tej zasady dojdziemy do prawdy w sporach między teatrem a publicznością.

---

## II.

### Artyści dramatyczni.

Jakżeż wesoły los aktora!...

Zawsze w świecie ułudy, zawsze na lotnym rydwanie fantazji — pędzi swobodnie chwile swego zawodu!... Dziś monarcha w koronie, w królewskich purpurach i z berłem złocistym w dłoni, jutro nędzarz w obszarpanej odzieży z kosturem żebraczym w ręku, dziś z aureolą bohatera na skroni, jutro z czapką błazeńską na głowie, dziś starzec wspaniały wiekiem i powagą, jutro skoczny młodzieniec z uśmiechem i słowem miłości na ustach, dziś bogów językiem, jutro chichotem poliszynela przemawia!... Jak Proteusz wiecznie w przemianach, przenosi się osobą swą w coraz to inne, w coraz to dziwniejsze krainy imaginacji, w coraz innych jawi się chwilach i położeniach!... Życie mu kalejdeskopem, co mieni się nieskończoną grą barw i kształtów, uczuć i wrażeń!...

Jakżeż wesoły los aktora!

Tłum ludu rozścielił się u stóp jego, morze głów kłębi się przed nim, a każda głowa zajęta jego słowy, a każde serce pod wrażeniem jego sztuki, a każde oko wyteżone ku niemu!... Łowią uchem ton ego każdy, śledzą wzrokiem ruchy jego postaci, płaczą nad nim, śmieją się z nim, unoszą i przerażają... a on, pan łez i śmiechu, mistrz grozy i litości, podziwu i wstępu, jak po klawiszach przebiera grą swą po uczuciach słuchaczy.... Czysta podziwu cześć go swem milczeniem, grzmot oklasków sławi jego tryumf i grad wieńców u nóg mu się ścieli!...

Jakżeż świetny los aktora!...

Ale czekajcie....

Oto świat rzeczywisty, świat prozy dopadł wychowanka fantastycznych krain, powstrzymał silną zaporą lotne koła uludy, stracił z wyżyn biednego Ikara.... Świat stanął jaskrawym kontrastem do sztuki aktora; biedny, udaje króla, głodny, naśladuje pana, smutny, wymusza na sobie wybuch śmiechu bajazza... Brak uznania, zawieść, oziębłość ostudziły mu natchnienie, zapal zastąpiło rozczarowanie... Scena z pola tryumfów stała się pręgierzem, tłum widzów gromadą sykaczy, wielbiciele zgrają Zoilów!...

Wreszcie gdy ostatecznie duch był wyziębiony,  
Ubrali w szmat purpury, w fałszywe galony,

I wywiedli na deski napelnionej sali,  
 I króla czy tam zbójcę udawać kazali....  
 Trzeba było na scenę iść i ludzi śmieszyć.  
 I nieraz igrać w piersiach ze śmiertelną raną,  
 I wykrzywiać do żartów twarz łzami zalaną....

Jakżeż nędzny stan aktora!...

Nadbiegły rychło chwile starości.... Piękna postać skurczyła się we dwoje, twarz i ruchy odmówiły po-  
sługi, głos złomany przycichł i ochrypiał... Trzeba się  
 pożegnać z zawodem ukochanym, rozstać z sztuką, na  
 której posłudze sterały się siły, rozstać bez pamiętki i  
 nagrody... Oklaski przebrzmiały i umilkły na zawsze,  
 imię wsławione poszło w zapomnienie, niemożebność  
 pracy skazała na niedostatek... Ulubieniec tłumów zste-  
 puje biedny i zapomniany do grobu, karta pośmiertna,  
 jak ostatni afisz przypomni na chwilę jeszcze tak gło-  
 śne niegdyś nazwisko, pogrzeb, jak ostatni benefis ścią-  
 gnie jeszcze gromadkę widzów i — oto koniec za-  
 wodu!...

Jakżeż smutny zawód aktora!...

Oto dwie strony medalu.... W opisie ich nie prze-  
 sadziliśmy wcale. Nikomu zapewne nie otwiera się  
 tak szerokie pole do działania na swych widzów, nikt  
 nie ma takiego przystępu do wszystkich bodajby naj-  
 skrytszych uczuć słuchacza, jak artysta dramatyczny....

Nigdy książka, choćby zawierała natchniony poemat, nigdy mowca, choćby najzdolniejszy, nie zdoła do tego stopnia unieść czytelnika, do tego stopnia porwać słuchacza, jak dzielny artysta w dzielnej roli, słuchacza - widza...

Wypływa to jasno z samej natury sztuki dramatycznej, której egzekucyjnym artystą jest aktor, sztuki, którą uważamy za najwyższy stopień poetyckiego artystyzmu, a która, jak mówi Szekspir, jest piorunową strzałą, co godzi w serce....

To też tryumfy i sława artystów dramatycznych liczą się niezawodnie do najgłośniejszych na polu sztuki, zwłaszcza w naszym wieku, kiedy z upadkiem uprzedzeń a wzrostem estetycznego wykształcenia teatr tak wysokiego dobił się znaczenia, a artyści jego nie ulegają już owej klątwie społecznej, ciężącej dawniej na „komedjantach i histrjonach”, jak to wypowiada Ujejski w swym prologu dla sceny lwowskiej:

Dawniej Moliera w święconej ziemi  
Nie chciano grześć!  
Teraz wy równi między wybranemi —  
Jak bohaterom natchnienia i czynu,  
Wolno wam liście wawrzynu  
Na czole nieść!

Toż aby nie szukać przykładów zagranicą, gdzie tryumfy artystów przy nierównie większem rozmiłowa-

niu w teatrze nienaturalnych, niezasłużonych często dosiegają rozmiarów — wspomnimy tylko o takim Owsińskim, który tak porywać umiał umysły widzów, że jedno słowo wyrzeczone w melodramacie *Iskahar*, słowo: „*Dilaro!*” cała Warszawa powtarzała z uniesieniem przez kilka tygodni, o tryumfach jakie święcili znakomici artyści sceny lwowskiej, jak np. Benza, Smochowski i Nowakowski, o tym zapale i oklaskach, którym tyle razy wtórzyliśmy na cześć utalentowanej grze naszych artystów i artystek...

A przecież nie możemy porównać tego, czem czcimy naszych artystów, z tryumfami w innych krajach, gdyż ani możliwością wynagradzania zasług, ani chęcią ich uznania, ani wreszcie co najgłówniejsza zamiłowaniem sztuki dramatycznej nie stoimy tak wysoko.

Ale niestety sława i tryumfy te, choć głośnie, ogromne, są nadzwyczaj efemeryczne i znikome... Nie masz zawodu, któryby bardziej był jednodniówką, jak zawód artysty dramatycznego. Tryumf jego kończy się wraz z jednym wieczorem, sława wraz z ubiegiem jego czynności w zawodzie... Gdy obarczony wiekiem zstąpi z desek, zamrze natychmiast nawet echo tryumfów i oklasków.

Powabniejszy bezpośrednio i szybkością uznania i sławy zawód aktora, ustępuje zawodowi innych artystów brakiem trwałości, brakiem jutra. Każdy inny ar-



tysta, choć chwilowo zapoznany, liczyć może na przyszłość, na sąd potomności o swych dziełach, które po nim pozostają, aktor ma tylko dzisiaj, a do przyszłości zaapelować nie może.

Zostały wprowadzić mity wielkich tryumfów Rosciuszów, Garrików, Talmów — ależ to rzadkie wyjątki i mity tylko... Najdłużej żyło nazwisko jenjalnego aktora, jeżeli generacja jedną przeżyło.

Któż dziś wie co o sławie takich Owsieńskich, Ledochowskich, o Halpertowej, Truskolawskiej, Ledóchowskiej, o artystkach i artystach, którzy swego czasu byli bożyszczem publiczności?...

Kto z starszych nie zachwycił się Benzą, którego nie tylko wieńcami ale sakwami złota obsypywała publiczność, a przecież u schyłku życia swego tak gorzko wyraża się w swej prośbie o wsparcie, wystósowanej do stanów galicyjskich.

„Powoduje mną — pisze Benza — silna wiara w waszą szlachetność, w te łaskawe względy, jakich ciągle od was doświadczałem... O! bo brzmią mi jeszcze nieraz w uszach oklaski wasze, które jeżeli z jednej strony są mi droższą nad wszystko pamiątką, z drugiej strony boleśnie przedrzeźniają dzisiejszemu opuszczeniu menu!...”

A dodać trzeba, że prośba Benzy nie odniosła żadnego skutku.

Znikomość sławy i powodzenia aktorów tłumaczy się najlepiej naturą ich sztuki. Jest ona koniecznością ich zawodu, o którym tu z kolei kilka uwag rzucamy.

Czem jest sztuka aktora?

Sztuka aktora jest artystycznym uzmysłowieniem charakterów stworzonych przez poetę. Poeta rozwija idealne charaktery — osoby, kreśli je słowami, które im wkłada w usta, maluje czynami, które im spełniać każe — przeprowadza je stopniowo od pierwszego zawiązku charakteru i akcji aż do zupełnego tychże rozwoju, od kiełkującego uczucia i czynu aż do szczytu działania i ostatecznego jej końca.

Oddać więc charakter w widomych kształtach piękna, w wszystkich jego fazach, uzmysłowić cały jego wzrost i rozwój — jest zadaniem artysty dramatycznego. Poeta stawia typ ujęty w formy ducha i myśli, daje dzieło idealne — oblec ten typ w szatę zmysłową, przedstawić oku dzieło poety w widomych kształtach jako całość, w której obok nieurónionej idealności widzimy przyrodzoną prawdę rzeczywistych kształtów — oto cel aktora

•Autor daje nuty, jako kompozytor, aktor wykonywa je jako egzekutor — mówi trafnie Korzeniowski.

Sztuka aktora jest sztuką piękną, on sam jest artystą tem samem prawem, jakim nim zwiemy rzeźbiarza,

malarza, wirtuoza.... Tworząc bowiem zmysłową formę piękna dla idealnych charakterów poezji, tworzy on tem samem istotne dzieło sztuki.

Zarzucićby można, że np. malarz lub rzeźbiarz tworzą sami idee piękna, którą potem w zmysłowe oblekają kształty, podczas gdy aktor otrzymuje całą idealną treść swego dzieła od poety, a tem samem nie może mieć pretensji do twórczej oryginalności. Jakkolwiek jednak aktor otrzymuje wszystkie momenta, owszem całe dzieło, cały charakter od poety, to przecież nie wyklucza to osobnego rodzaju twórczości.

Poeta daje mu poznać charakter, rozwijając działanie tego charakteru i jego skutki, a aktor ujmując go w formę widomą ma jeszcze przed sobą pole do twórczości. Trzymanie się bowiem ściśle utworu poety, nie odejmuje zupełnie aktorowi twórczości pod względem zmysłowej charakterystyki...

Stopień tej twórczości, oczywiście tu już drugorzędnej, zależy od tego, o ile charakter, o ile dramatyczna indywidualność, stworzona przez poetę, już w duchowych formach jest wykończoną, o ile poeta sam dokładnością swego dzieła i dosadnością wskazówek oznaczył formy zmysłowe, w których dzieło to ukazać się ma przed okiem widza. Według tych warunków stopniuje lub zniża się zasługa oryginalnej twórczości aktora na polu uzmysłowienia charakterów.

Idźmyż dalej. Aktor ma wykonać w oczach naszych dzieło sztuki. Do takiego zaś dzieła, do oddania piękna w formach widomych potrzebny jest materiał surowy, który przyjmuje pod ręką artysty kształty estetyczne. Malarz z barw składa nam obraz, rzeźbiarz w marmurze lub spiżu wykonywa swe dzieło. Cóż jest takim materiałem dla aktora?...

Oto jego własna postać, jego osoba i fizyczne jej przymioty. Chód, postawa, ruchy, twarz, oko i głos, zgoła cała zewnętrzna osobistość aktora, oto ów surowy materiał, z którego ma powstać dzieło sztuki, ma w zmysłowych kształtach rozwijać się jako stopniowo uzupełniająca się całość charakter dramatyczny, stworzony przez poetę.

Z tego pojęcia sztuki aktora wypływają jasno warunki, od których zależy stopień jego dzielności artystycznej.

Obok postaci zdolnej oddać szlachetne kształty piękna, winien artysta umieć pozbyć się zupełnie swej osobistości, wyrzec się wszystkich jej cech indywidualnych, przestać być samym sobą — a natomiast za pomocą wysoko posuniętej elastyczności swej całej postaci przybrać wedle potrzeby kształty obcej zupełnie osoby.

Lecz niedość na tem. Wyzucie się z cech indywidualnych swej postaci, przetworzenie się w zupełnie

obojętny materiał nie wystarcza. Jeżeli potrafił to aktor — uzyskał właśnie tylko materiał. Z tego materiału utworzyć teraz trzeba dzieło sztuki.

Oprócz mistrzostwa w technice, potrzeba do tego artysty dramatycznemu bardzo wiele talentów ducha, potrzeba znacznie wykształconego umysłu. Aktor winien posiadać wysoce rozwinięty smak i estetyczną wrażliwość, aby przejąć się mógł dziełem, które porucza mu do wykonania poeta, aby oswoić się z jego pięknosciami i żadnej z nich uronić; winien posiadać niemałą bystrość psychologiczną, aby mózgiem wystudjować i aż do najsubtelniejszych cech i odcieni przeniknąć charakter dramatyczny, stworzony przez poetę, winien znać dokładnie wszystkie warunki piękna i jego szlachetnego uzmysłowienia, aby utwór ten poety przedstawić widomo jako całość dramatyczną, jako utwór sztuki pięknej.

Kamiński w rozprawie swej o „dramatycznym umniactwie” żąda, aby aktor był i filozofem; jakóż niezawodnie potrzeba artyście dramatycznemu pewnego instynktu filozoficznego, gdyż inaczej nie zdoła według zamiaru poety przeprowadzić logicznie w zmysłowej formie wszystkich faz, wszystkich wzrastających z każdą chwilą momentów, całego organicznego przebiegu charakteru dramatycznego.

Już z tych nieodzownych warunków dramatycznego artyzmu wyobrazić sobie można całe to rozległe pole nauki, jakie przebież ma umysł aktora. Choćby posiadał wszelkie zalety indywidualności fizycznej, choćby władał doskonale całym ustrojem swej postaci, nie wznie- sie się nigdy aktor do wysokiego stopnia artyzmu w swej sztuce, gdy nie posiada odpowiedniego wy- kształcenia umysłowego, jak nie wykuje nigdy nie- zdolna ręka kamieniarza dzieła sztuki choćby z najpię- kniejszego marmuru.

Niestety rzadko spotkać się u nas z takim wy- kształceniem u artystów. Pozorną łatwością skutku i tryumfu, wrzekomą lekkością zawodu zwiedzeni, cisną się niepowołani do sztuki dramatycznej, której ade- ptami przy braku potrzebnych warunków nigdy nie będą. Ztąd też taka ilość miernych i nędznych kome- djantów, a co smutniejsza, ztąd tyle utalentowanych, a przecież spaczonych i niedoskonałych w swym za- wodzie, bo w potrzebne umysłowe wykształcenie nie zaopatrzonych aktorów.

„Chciałbym — powiada Goethe — aby teatr był tak ważkim jak drut linoskoka, ażeby nie ważył się wstą- pić nań żaden niepowołany, gdy tak przeciwnie pier- wszy lepszy czuje się dość uzdolnionym do paradowa- nia na scenie!...”

•Do sztuki aktorskiej — mówi Korzeniowski — uproszczonej dlatego tylko, że tu instrumentem nie jest kawałek drzewa, ale sam człowiek, do sztuki trudnej i rozległej, idzie lada żak, lada garderobiana, zachęcona pozorną łatwością; każdemu zdaje się, że dosyć poszamotać się trochę i roli nauczyć! Co za głupstwo, co za złudzenie...•

To też głupstwo to zaludniło tylu nędznymi indywiduami sceny obce i nasze, złudzenie to pozbawiło odpowiedniejszego chleba tylu lekkomyślnych, którzy rzucawszy się na scenę, dopiero po dłuższem jej znieważaniu przekonali się, że fałszywą mieli nadzieję, a przekonali się już za późno! Od takich głupstw i złudzeń odwieść może tylko dokładne oswojenie się z trudnem zadaniem aktora, co dotąd rzadko się u nas da spostrzedz.

Zachodzi może pytanie, czy w narodzie naszym, czy przy usposobieniach polskiego charakteru znajdują się ludzie z takim talentem, z takim wykształceniem, aby podobać tak wysokim wymaganiom. Nie widziałbym przyczyny, dlaczegoby Polacy mniej od innych narodów mieli uzdolnienia do sztuki dramatycznej. Niektórzy nasi pisarze, między innymi i nasz Kraszewski w swoich *Gawędach o literaturze i sztuce* zdają się odmawiać Polsce zamiłowania do teatru i warunków do jego rozwoju. Wątpię bardzo, aby udowodnić się to



dało historją umysłowego życia Polski, tak jak u innych bowiem narodów znajdujemy i u nas w samych początkach ową chęć naśladowniczą, ten zawiazek przyszłej dramatycznej sztuki, widzimy powolny wprowadzie lecz wyraźny postęp dramatu i teatru, postęp, któryby doprowadził może do takich jak gdzieindziej rezultatów, gdyby nie tłumili go wyjątkowe położenia naszej ojczyzny, a w końcu nie przerwał go upadek samoistności politycznej. Lecz zanadto to ważna kwestja, aby się w niniejszym pobieżnym szkicu pomieścić dała. Rozstrzygnęłaby ją dopiero gruntowna historia sztuki dramatycznej polskiej, której dotąd nie posiadamy.

Faktem jest i pozostanie, że teatr polski nawet przy niskim stopniu obecnego swego rozwoju, liczy stosunkowo wiele pięknych talentów, że Polacy posiadają istotnie dramatyczny talent, że o polskich artystach zagranicą panuje bardzo dobre wyobrażenie, poparte niestety apostazją, jak np. Dawizona!...\*) Byleby

---

\*) Niedawno temu spotkałem się w pewnem piśmie poznańskiem z wywodem, że oprócz Dawizona także trzech inni słynni artyści są pochodzenia polskiego: Döring, Devrient, Dessoir. Mieli się oni urodzić i przeżyć młodość swoją w Galicji i W. Ks. Poznańskiem. Nie wiem ile w tem prawdy. Nie zawadzi tu może wspomnąć także, że zacięty wróg polskości, Heine, unosił się w Poznaniu nad polskim teatrem a mianowicie nad państwem Szymkajłami. Obacz Heine: *Ueber Polen*.



istniały tylko chęć i środki dopomożenia narodowemu teatrowi, gdyby aktor znalazł więcej sposobów kształcenia się, uzyskał lepszą rekojmie bytu, miał w krytyce umiejętnej dobrą przewodniczkę — prawda ta jaśniejby się jeszcze okazała.

Gdy dotykam tej kwestji, cisną mi się same pod pióro słowa Kamińskiego. Wyliczywszy cały szereg niezmiernie trudnych warunków dla umników dramatycznych, mówi ten mąż, około naszej sceny tyle zasłużony: „Zkądże weźmiesz takiego Boga, któryby temu wszystkiemu, coś namienił, podolał? Znajdzie się, odpowiadamy śmiało, tylko wystawiając mu słup ślizki, na który się z zaszczytem ma wśliznąć, wystawcie mu oraz zachętę, nagrodę, zaszczyty, któreby zdolność jego roziskrzyły, nie każcie sobie o suchym kawałku chleba i ze łzami w oczach wasze i waszych ojców spiewać dzieje, nie chciejcie się jego bawić nędzą, podnieście go ku sobie, i nie dawajcie mu uczuć, żeście wyżsi urzędem, majątkiem lub urodzeniem. Szanujcie wrodzony i usposobiony talent; oddając cześć jenjuszowi, dajcie mu oraz i swobodę, a on wzleciawszy w nieba rozpostrze skrzydła chwały nad wami!”

Atoli nim zdobędziem y się na jenjusze, czasby postarać się przynajmniej o pomoc dla talentów. Teatr liczy ich, jak już wyżej powiedzieliśmy, liczbę stosun-

kowo znaczną. Są to jednak po większej części talenta samorodne, surowe. Z ławy szkolnej wskoczywszy wprost na scenę, talenta te nie przeszły szkoły przygotowawczej, nieodzownej prawie dla każdego artysty. Talenta te choć nie zmarniały, to przecież nie osiągnęły tego stopnia artyzmu, którego by po nich słusznie wymagać było można.

Szkoły dramatyczne zapobiegłyby temu najskuteczniej, zwłaszcza jeżeliby urządzono je z trafnem zastosowaniem do wymogów artyzmu dramatycznego. Raz przecie powinniśmy się zdobyć na szkołę dramatyczną we Lwowie. Nie jest to zakład tak kosztowny, aby wymagał zbyt wielkich i trudnych ofiar. W planie wypracowanym przez Rötchera a zatwierdzonym przez Tiecka, przedłożonym niegdyś pruskiemu ministerstwu oświecenia, obliczone były koszta szkoły dramatycznej na 4,000 talarów. Nie należy jednak zapominać, że był to plan na większą stopę, plan przedłożony rządowi. W skromniejsze ujęta ramy, szkoła dramatyczna kosztowałaby mniej o dwie trzecie części prawie.

Kto niema talentu na aktora, temu nie pomoże choćby najrozleglejsze wykształcenie, lecz z drugiej znowu strony sam talent surowy bez nauki nie zawsze wystarcza. Owsińscy, Benzowie, Smochowscy, Nowakowscy itd. nie byli nigdy w szkole dramatycznej, lecz były to talenta pierwszorzędne, samodzielne, i dla

tego łatwiej potrafili własną pracą uzupełnić praktykę sceniczną. Mniej dzielne, choć pożądane talenta, nie zawsze mają dość siły i sposobności po temu.

Na dotknięciu tej potrzeby kończę ten rozdział. Granice, które mu zakresliłem, nie wystarczyły na dokładne rozwinięcie przedmiotu rozległego, jaką jest sztuka sceniczna. Dalsze jednak pogadanki, traktujące o stosunku aktora do krytyki i publiczności uzupełnią poniekąd te uwagi.

---

### III.

#### Krytyka i krytycy.

„Do roboty jeszcze czas — do krytyki piórek las. — powiedział już nasz poczciwy Brodziński, a powiedział to jeszcze wówczas, kiedy nie wybujała była jeszcze literatura efemeryczna, kiedy piszący nie grzeszyli jeszcze tak mocno okolicznościową pobieżnością, kiedy mniejsza liczba i rzadsza dorywczość przedmiotów krytyki nie pociągała jeszcze za sobą w koniecznem następstwie bardzo licznych i bardzo dorywczych recenzyj.

Cóżby dziś powiedzieć o pochopności do krytyki, o pobieżności i dorywczości jej zdań, kiedy z powodu tak znacznie powiększonej mnogości procesów literackich i artystycznych, kiedy z powodu wzrostu bieżącego czyli raczej pobieżnego umysłowego ruchu i rozszerzenia się jego głównego organu, dziennikarstwa, trybunał krytyki potrzebuje dziesięćkroć więcej sędziów

i całego bezliku pomniejszych kancelistów, dyurnistów, piszczyków i — woźnych...

Istotnie krytyka dzisiejsza to wielki trybunał, piniaczy i hałaśliwy, a że mało jest spraw ważnych a mniej jeszcze sumiennych sędziów, więc rzadko daje się uzyskać wyrok prawdziwie wytrawny i sprawiedliwy, ale za to sędzi na oślep i hałasuje cała sfóra owych dyurnistów i woźnych, w której sprawa sporna, nim dojdzie do kompetentnego trybunału, ugrzeźnie najczęściej na wieki bez rekursu....

Niezaprzeczonem to jest zjawiskiem, że z wszystkich zawodów literackich, najłatwiej znajduje prozelitów krytyka: najpierw dla tego, że według dość rozpowszechnionego pojęcia głównym jej warunkiem jest rezon, a rezon jest najsilniejszą naszą stroną, powtóre, że sądząc a zwłaszcza ganiąc, dowodzi się łatwym kosztem swej własnej wyższości, po trzecie, że jeśli się nie umie lub nie ma o czym pisać, najwygodniejszym tematem lub środkiem do debiutu literackiego jest osądzenie tego, co umieją lub napiszą inni.

A przecież nie masz w istocie żadnego trudniejszego, żmudniejszego, niewdzięczniejszego zawodu nad zawód krytyka, nie masz nigdzie większej potrzeby talentu, nauki, znawstwa, wytrwałości i osobliwszej abnegacji, jak w krytyce!

Nie tracąc jednak czasu i miejsca na zbyteczne dygresje i nienowe uwagi, a zdrażając owszem wprost do właściwszego tematu naszej pogadanki, powiemy, że jak ze wszystkich zawodów uczonych i literackich najtrudniejszą i najnieprzyjemniejszą jest krytyka, tak znowu ze wszystkich krytyk najbardziej nadużywana, najniemiłosierniejszą, najdotkliwszą w swych chłostach jest krytyka teatralna.

Choć teatrów u nas mało, choć zamięlowania do nich mniej jeszcze obecnie, przecież recenzentów teatralnych mamy ilość niepospolitą, a gdyby sądzić według niej o stopniu i rozszerzeniu miłośnictwa sztuki dramatycznej, wnioskować by można, że pod tym względem dotrzymujemy już kroku innym krajom.

Policz razem wszystkie sceny stałe, wędrowne i amatorskie, wszystkie sztuki w repertoarze, wszystkich aktorów i chórzystów, wszystkie dzienniki, które kiedykolwiek zajmowały się teatrem — i wszystkie te sumy zlicz w jedną, a bodaj czy nie będzie tyleż recenzentów niejako *ex professo*, żeby już o „drażkowych” nie wspominać...

O teatrze, o biednych aktorach, każdy wyrokować sędzi się powołanym i zdolnym! Nie dziwujemy się, że każdy kto chodzi do teatru, sędzi o sztuce i aktorach. Ma do tego widz każdy prawo, bo każdemu wolno wypowiadać wrażenie, jakie odniósł w teatrze.

Inną jednak jest rzeczą, gdy pierwszy lepszy piszczyk niedowarzony, pierwszy lepszy praktykant literacki to swoje wrażenie, którego jasno wytłumaczyć i uzasadnić jeszcze nie umie, lub co gorzej, swoje ślepe widzimisię ubiera w formę kategorycznego sądu i głosi drukiem swe nieubłagane wyroki.

Zrobiłem spostrzeżenie, na innych i na — sobie, że najczęściej u nas rwą się do berła krytyki teatralnej najmłodszy aplikanci literackiego zawodu. Nie ich to wina, bo podobne *jus gladii* nad gronem artystów i — artystek ma pewne powaby — ale bardziej wina redaktorów, że nieopatrznie podobnym krytycznym elucubracjom otwierają kolumny swych pism.

Z prawdziwą rozkoszą popełnia się takie recenzje, ofiarując pierwociny swej bystrości dramatycznej Themidzie, lecz później, gdy się dojdzie do poważniejszego trochę zapatrywania na teatr, rumieni się nad temi grzeszkami własnej pochopności!

Pochopność ta ma oprócz owego powabu, którym, jak już wspomnieliśmy wyżej, przynęca krytyka teatralna, swoje osobne powody. Najgłówniejszym z nich jest mylne uprzedzenie o łatwości teatralnej krytyki. / Uwiedzionym pozorem tej łatwości zdaje się, iż dość napisać, że A. grał dobrze, B. źle, C. nie ma talentu, D. jest jeniusem, iż dość jest przyswoić sobie kilka frazesów, zakrawających na wyraz znawstwa, upstrzyć

zdanie kilku technicznemi wyrazami — aby być recenzentem, co się zowie!

Uprzedzenie to pochodzi ztąd głównie, że sztuka aktora nie posiada tak wyraźnej, tak stale sformułowanej techniki, jak inne zawody artystyczne. Muzyka, malarstwo, rzeźbiarstwo, mają wybitną, wyrobioną, w cały system wyraźny ujętą technikę, i to ich broni poniekąd przed niepowołanymi sędziami. Już dla samej nieznajomości rudymentów tej technicznej strony, dla nieznajomości nomenklatury i t. d. nie tak pochopnie porywają się krytycy *in partibus* na osądzanie sztuk pomienionych. Przeczuwa tu każdy, że nic łatwiejszego jak zdradzić swą ignorancję i skompromitować się tym sposobem.

Inaczej ma się rzecz z sztuką aktora. Tu technika nie jest wyraźną, nie stanowi osobnego systemu, jest niejako tajemnicą osobistości artysty, nie ma osobnej nomenklatury, nie stawia więc nawet jakiej takiej zapory przeciw recenzującym intruzom. Dla tego też owa niestosunkowo liczniejsza niż u innych zawodów sztuki ćma recenzentów - samozwańców, których Niemcy u siebie przezwali *Kritikaster* a my nazwać byśmy mogli — krytykołami.

Nic szkodliwszego dla teatru nad takich „krytykołów”. Płytkiem swemi recenzjami, w których pod jaką taką formą kryje się zupełny brak lub niedorzeczność sądu,



mylą oni i psują zrazu aktora, a następnie wzbudzają zupełne lekceważenie a nawet pogardę dla krytyki.

Nikt tak dobrze nie pozna, czyli recenzja jest słuszną lub nie, jak każdy lepszy aktor. Mimo wszelkiej miłości własnej, ma każdy zdolniejszy artysta tyle trzeźwego sądu o sobie, aby przynajmniej w duchu przyznać się do słusznie zarzuconych mu błędów.

Cóż więc taki aktor pomyśli sobie, jeżeli partacz krytykujący zelży go tam, gdzie nie popełnił usterek, pochwali tam, gdzie sam artysta nie był z siebie zadowolony, zwłaszcza że jedno i drugie czynią pseudo-krytycy bez wszelkiego umiarkowania, nietylko fałszywe podając sądy, ale zarazem sądy te egzagerując niemiłosiernie? Oto, jeżeli niedoświadczony jeszcze i nieostrzelany, zwątpi i rozgoryczy się lub wpadnie w zarozumiałość histrjońską — a jedno i drugie równie wielką jest zaporą dla każdego talentu. Jeżeli zaś dojrzał już o tyle w swym zawodzie, że umiał poznać znaczenie takich napaści lub panegiryków, wówczas szydzi z tych wyroków, a że częstsze są niż sądy trafne i sprawiedliwe, więc niebawem szydzić będzie z krytyki w ogóle. W takim razie wpływ krytyki na zawsze już stracony. A do tego przyczynia się znacznie okoliczność prawie codzien zachodząca, że podczas gdy jeden recenzent chwali, drugi to samo gani i *vice versa*.

Jeszczeż gdzie takie cygańskie sądy samozwańczej krytyki równoważy krytyka sprawiedliwa i kompetentna, tam one nie demoralizują tak dalece artystów, lecz u nas niestety, rzadko da się usłyszeć głos poważny w sprawie teatru. Jaka szkoda, że ludzie poważni, ludzie światłego sądu i wyrobionego smaku tak lekceważą teatr, czy tak się odstraszaają hałasem recenzujących gawronów, że rzadko a prawie nigdy nie przerywają milczenia swego w tej ważnej sprawie!

Ale zarzucićby mi można, że popadam w jednostronność, że głoszę krucjatę przeciw niepowołanej krytyce — a zapominam, że aktorowie prowokują ją sami, że zrażają lepszych krytyków swą arogancją i drażliwością, która nie umie znieść nawet słowa przygany. O arogancji nieco niżej słów kilka powiem — tu zaś pozwolą mi czytelnicy uczynić uwagę co do drażliwości.

Tak jest — aktorowie to strasznie *irritabile genus*! Z tej przesadzonej jednak drażliwości wiele przebaczyć im będziemy musieli, skoro zważyć zechcemy, w jak drażliwym stosunku postawił aktorów już sam ich zawód do krytyki.

W poprzedniej pogadance rozwinęliśmy, o ile się dało, istotę i znaczenie zawodu aktora. Wypływa to z naprowadzonych tam cech tego zawodu, że aktor całkiem naturalnym porządkiem rzeczy drażliwszym być

musi na krytykę, niż artyści wszelkiego innego zawodu. Aby to jasno wykazać, dość przypomnieć tylko, że dla aktora jest materiałem do dzieła sztuki jego własna osoba, że indywidualność jego jest zarazem mistrzem i materiałem i dziełem sztuki.

Ztąd wypływa, że osoba aktora tak silnie się łączy z jego rolą, że aktor tak ściśle identyfikuje się z wypracowaniem przez siebie dziełem sztuki — iż oceniając tę rolę, to dzieło sztuki, w żaden sposób nie możemy od nich oddzielić osoby. Tak ścisłego, tak bezpośredniego związku nie masz ani między autorem a książką, ani między malarzem a obrazem, kompozytorem a kompozycją, rzeźbiarzem a posągami.

Łatwym do pojęcia skutkiem tej specjalnej cechy sztuki aktorskiej, krytyka jej, choćby najsumienniejsza i najostrożniejsza, musi być poniekąd osobistą, musi odnosić bezpośrednio pochwały i nagany do osobistości artysty. Oceniając grę aktora nie rozbieramy jedynie pojęcia, które ją natchnęło, ale także jej wykonanie, a na wykonanie to składają się przymioty osobistości aktora. Krytykując jego grę, krytykujemy jego postać, głos, ruch, wyraz twarzy, i t. d., krytykujemy koniecznie jego osobę. Autor lub inny artysta, połączony z swym utworem tylko węzłem duchowej kreacji, daleko spokojniej znieść może krytykę swego dzieła, o nie jest z niem zidentyfikowanym.

Dalej. Książka, obraz lub rzeźba, są trwałymi dziełami, przeżywają swych twórców i świadczą ich imionom w potomne czasy. Takie dzieło sztuki może być niesprawiedliwie zganione i zapoznane dzisiaj, ale jeśli ma wartość prawdziwą, prędzej czy później znajdzie sumienniejszego znawcę, sprawiedliwsze uznanie. Iluż to autorów i artystów umarło zapoznanych i wyśmianych przez współczesnych, a przecież później dzieła ich uznano za utwory jeniałne, a potomność imiona ich uwieńczyła wawrzynami chwały!

Ta nadzieja przyszłego uznania, ta możliwość apelacji do potomności, pocieszają autorów i artystów, ujmują współczesnej krytyce połowę jej goryczy. U aktora o tem ani mowy być nie może, jak to mówiąc o jego zawodzie, w poprzedniej pogadance wykazaliśmy. Jego dzieło, to on sam. Tu umiera mistrz wraz z swem dziełem, a dla późniejszych czasów nie po nim nie pozostaje.

Dalej. Ani autor (często pod ano- lub pseudonimem ukryty), ani malarz i t. d. nie odpowiadają tak bezpośrednio swą osobą za wrażenie swego dzieła, nie stoją tak przed sądem doraźnym publiczności, jak aktor. On zawsze stoi przed tym sądem doraźnym, zawsze odpowiada s o b ą za siebie, a odpowiada bezpośrednio przed swym dyrektorem, przed krytyką, przed publicznością.

Oto ważne powody, które tłumaczą drażliwość aktorów. Powody te powinny wpływać i na krytykę. Wskazują one, jak wyrozumiałym, jak oględnym i ostrożnym powinien być w swych recenzjach teatralny krytyk, jak niegodnem jest umysłne dotykanie osobistości w sądach o aktorach, którzy już i tak osobą swoją odpowiadać muszą za grę swoją.

Gdyby wszyscy recenzenci zastanowili się nad tem, możeby mniej było w takzwanych krytykach niegrzeczności i złośliwych przycinków, do których dobrze dadzą się zastosować słowa z bajki Krasickiego:

Przestańcie chłopcy, bo się źle bawicie,

Wam chodzi o igraszkę, nam idzie o życie !...

Oczywiście, jak wszędzie w tych pogadankach, tak i przy tem usprawiedliwianiu drażliwości aktorów, mam na myśli tylko artystów prawdziwych, lub tych, co nimi być obiecują, artystów wykształconych i zawód swój poważnie pojmujących — a nie nędznych komedjantów, napuszonych i zarozumiałych histrjonów, których liczba może nawet przeważa, a którzy w śmiesznej arogancji okrzykując każdą nagane paszkwilem, wszystkie choćby najprzesadniejsze pochwały biorą za dobrą i zasłużoną monetę. U tych panów tylko wtedy recenzent jest stworzeniem bożem, kiedy pali im kadzidła — gdy się jednak poważy raz tylko przyganić,

wówczas podnoszą dopiero hałasy i żale, a wszystkie na temat z Göthego:

*Schlagt ihn todt, den Hund, es ist ein Rezensent!*

Ale na szczęście psy i recenzenci — jak powiada Jean Paul — nie wyjawiają swego nazwiska. Z tego złośliwego przyrównania zrobiono poniekąd regułę, według której recenzent powinien zawsze w obec teatru pozostać anonimem. Ten urok tajemniczości ma uczynić jego chłostę groźniejszą, jego pochwałę miłszą. Niezawodnie dobry to środek dla recenzentów, niedowierzających sobie tyle siły i stałości, aby wszedłszy w jakiekolwiek stosunki znajomości z teatrem, zostali obcymi wszelkim stronniczym wpływom.

Ale o kogoż i w takim razie chodzić może?... Chyba o zarozumiałych i głupich histrjonów, bo ci odrzucając wszelką nagane, a kaptując sobie chwalców, mogliby korzystać z znajomości swego Zoila. Ci zaś panowie, czy znają czy nie znają krytyka, nic z jego uwag, choćby najsprawiedliwszych skorzystać nie mogą. Stosunek zaś osobisty między dobrym krytykiem a dobrym artystą nie może szkodzić ich relacjom artystycznym, owszem jeden i drugi na nim zyskać może.

Artysta bowiem prawdziwy, szanujący swą sztukę, szanować będzie także i krytykę. Taki artysta nie będzie piorunować na słuszną nagane i nie będzie się

cieszyć z przesadnej i niezasłużonej pochwały. Nic tak nie powinno gniewać, nic tak nie powinno gorszyć prawdziwego artysty, jak nieusprawiedliwione pochlebstwa. Tylko na jedno pochlebstwo umiem się zdobyć dla artysty — powiada Lessing — a pochlebstwo to polega na tem, że przypuszczam, iż artysta ten wolny jest od próżnej drażliwości, że sztukę stawia wyżej niż wszystko. Kto tego pochlebstwa nie rozumie, ten nie wart, aby go studjować. Prawdziwy artysta nie uwierzy pierwej, że widzimy i uznajemy jego zalety, dopóki się nie przekona, że widzimy i czujemy także jego wady. Szydzi on z każdego podziwiania i tylko pochwała takiego krytyka mu schlebia, o którym wie, że go także słusznie skarcić potrafi.

Ale to powiedział Lessing — a gdzież szukać u nas Lessingów! Mąż ten powinienby być patronem i wzorem wszystkich krytyków teatralnych. Ile w nim nauki obok skromności sądu, ile gruntownej wiedzy obok powabów i lekkości pisania, ile sumiennosci przy owem grzecznem i łagodnem traktowaniu sądzonych, które najsurowszej nawet naganie odbierało kłujące żądło!... Krytyka sporo postąpiła od czasu Lessinga, ale pod wielu względami mało mu kto dorównał.

Dotąd mówiliśmy o krytyce w stosunku do aktora. Jeszcze ważniejszą jest krytyka w stosunku do teatru jako całej instytucji.



Głównem zadaniem takiej krytyki jest śledzenie kierunku całego teatru, czuwanie nad nim i przewodniczenie mu w interesie sztuki i smaku. Jeśli umiejętna i sumienna, staje się krytyka teatrowi prawdziwą pochodnią w dążeniu do estetycznego rozwoju, a obierając niejako stanowisko pośrednika między teatrem a smakiem publiczności, odnosi oba kierunki, teatru i publiczności, do prawdziwej zasady sztuki i godzi je w myśl wspólnego estetycznego postępu.

Smak publiczności i kierunek estetyczny teatru rzadko się zgadzają całkowicie, a jeżeli się zgadzają, to rzadko wśród warunków przychylnych czystej zasadzie sztuki. Są to dwa kierunki, prawie zawsze rozchodzące się z sobą, a to według okoliczności, mniej lub więcej.

Kierunek prawdziwie odpowiedni organicznemu rozwojowi sztuki, dążący wprost w duchu zasady estetycznej, wiedzie zazwyczaj środkiem, jest niejako resultantą obu tych rozchodzących się sił.

Doskonałości są bardzo rzadkie, trudno więc marzyć o tem, aby instytucja jaka artystyczna postępowała nieprzerwanie według idealnych reguł sztuki. Chodzi tu głównie o to, aby popierać zawsze dążenie zgodniejsze ze sztuką, nachylać je ile możliwości do jej nieskażonej zasady, wspierać według niej albo smak publiczności, albo kierunek teatru.



Ale ileż nie zachodzi okoliczności, które to wzajemne oddziaływanie teatru na publiczność i odwrotnie, zmieniają w najrozmaitszy sposób! Już w pierwszym rozdziale uczyniliśmy kilka uwag w tym względzie. Ileż tu nie zależy od kwalifikacji i dobrej woli impresaria, od chwilowego smaku publiczności, od mniejszej lub większej produkcji dobrych dzieł dramatycznych, od wyjątkowych wpływów czasowych i lokalnych!

Uwzględniać wszystkie te wpływy, wyzyskiwać pożyteczne, paraliżować szkodliwe, obejmować uwagą i oceniać zalety i błędy antreprenera, publiczności, repertuarza, godzić je na korzyść postępu, a częściej jeszcze walczyć przeciw nim w imię sztuki prawdziwej, oto trudne do bliższego sformułowania, bo od ciągle zmieniających się sytuacji zawisłe zadanie krytyki, która przewodniczyć ma teatrowi, jako całej, osobnej instytucji.

Szczęśliwy teatr, który znalazł taką krytykę, bo bez niej nigdy podnieść i rozwinąć się nie zdoła! Takiej krytyki u nas niestety dotąd nie ma. Były wprowadzić pojedyncze usiłowania na tem polu od czasu do czasu — ale właśnie że tylko od czasu do czasu, nie wystarczały nigdy dla teatru.

Aby teatr mógł korzystać z krytyki i rozwijać się pod jej opieką, potrzeba koniecznie logicznej, nieprze-

rwanej ciągłości tej krytyki. Pojedyncze, oderwane głosy, niewiążące się genetycznie z powolnym rozwojem sceny, lecz oceniające ją według jednej pory, jednej chwili nieraz, mogą być wielce cenne i pożyteczne, ale nie mogą kierować teatrem.

Dziennikarstwo nasze, powołane do straży nad wszystkimi publicznymi instytucjami — powinno więc poważniej zająć się teatrem i stale czuwać nad jego rozwojem, a nie ograniczać się, jak to dotychczas najczęściej bywa, na luźnych wzmiankach i dorywczych sprawozdaniach.

---

## IV.

### Artyści i publiczność.

Integralnym żywiołem teatru i najdzielniejszym czynnikiem jego istnienia, kierunku i rozwoju jest publiczność. O wpływach publiczności na postęp lub upadek sztuki dramatycznej, o wzajemnych relacjach estetycznych, jakie zachodzą między nią a teatrem w ogóle mówiłem już w rozdziale pierwszym — tu rzucę tylko kilka uwag o jej stosunku krytycznym do artystów.

Stosunek ten jest bardzo ważnym a pod wielu względami decydującym. Wpływ publiczności na aktora, na rozwój i kierunek jego talentu, jest poniekąd potężniejszym niż wpływ umiejętnej, literackiej krytyki. Pod wpływem tym i żywymi jego objawami rozwinęło się i zaświeciło wiele talentów — spaczyło się i upadło — jeszcze więcej.

Dziwną i nieodgadnioną jest prawie ta publiczność, złożona z tysiąca głów, z której każda odrębne, indy-

widualne ma zdanie i wykształcenie, z tysiąca serc, z których każde innemu, odmiennemu otwiera się wrażeniu lub uczuciu, z tysiąca jednostek, z których każda rządzi się osobnym smakiem i uprzedzeniem — tworzy jednak całość wybitną, czynnik skonolidowany, którego wpływy i sądy nie mogą być ignorowane. Kapryśna, niesprawiedliwa, chwiejna w zdaniu lub bez zdania zgoła, niemiłosierna i pobłażliwa, zmienna i różnobarwna jak chameleon, stanowi przecież żywioł, z którym tak krytyka jak artysta zarówno pilnie rozliczać się muszą.

Niezmierznie ważną jest to rzeczą dla każdego artysty — jeżeli tylko chodzi mu rzetelnie o postęp w swej sztuce — umieć się poznać na publiczności i jej wpływach, ocenić trafnie jej względy lub chłosty, i regulując je własnym instynktem krytycznym, wyzyskiwać na istotną, odpowiednią sztuce korzyść swego zawodu.

Czy publiczność stanowi istotnie żywioł krytyczny, czy istotnie zdobyć się może na sąd zbiorowy?...

Nic bliższego nad pokusę odmówienia publiczności sądu, lub sądowi jej upoważnienia. Przecież wiemy doskonale, z kogo składa się ta publiczność! Oto w większej może połowie z ludzi, w których nie obudziły się jeszcze smak i poczucie piękna, w mniejszej zaś z tak zwanej inteligencji, która ma zapewne pretensję do

jednego i drugiego, ale w istocie pretensji tej nie ma czem usprawiedliwić.

Inteligencja ta jest nawet prawdziwą inteligencją, ale tylko tytułem swych różnych zawodów a nie tytułem estetycznego smaku. Wiemy, że pp. A i B i C i D należą do inteligencji, bo siadują w krzesłach zamkniętych, bo p. A jest dobrym lekarzem, p. B zdolnym adwokatem, p. C bogatym kupcem itd., ale wiemy także że panowie ci każdy z osobna, nie posiadają zbyt często albo wcale, albo tylko szczupłą dozę smaku, że nie potrafią zawsze umotywowować, dla czego im się coś podoba lub nie podoba...

A jeżeli już wiemy to o inteligencji, cóż dopiero powiedzieć o mniej wykształconych klasach widzów teatralnych, których tak dużo bywa, a którzy właśnie żywymi oznakami upodobania lub niechęci oceniają sztukę i grę artystów?....

Jest wprowadzie w pośród tej całej publiczności kilku, kilkunastu a może nawet kilkudziesięciu ludzi, o których jesteśmy przekonani, że są znawcami, że posiadają smak dobry, i upodobanie lub niechęć swą umieją wytłumaczyć i uzasadnić jasno. Ależ ci właśnie widzowie siedzą zazwyczaj spokojnie i w milczeniu, nie klaskają, nie dają brawa, nie wołają „fora” — a choćby do tego mieli i ochotę, to jest ich za mało w stosunku do reszty publiczności.

Maż więc publiczność prawo do sądu, zwłaszcza tak doraźnego, jakim jej sąd zwykł bywać, mająż jej oklaski lub syki, jej żywy udział lub obojętność choć cząstkę słuszności?...

Czy może publiczność występować także w roli krytyka i czy krytyk ten może być sprawiedliwym?...

Ani zupełnem potwierdzeniem, ani też stanowczą negacją pytanie to rozwiązać się nie da.

Myli się bardzo, kto odmawia publiczności zupełnie prawa i warunków sądu, i sąd ten ignoruje lub nim pogardza wtórzac Horacemu: *Odi profanum vulgus* — myli się ten wszakże jeszcze bardziej, kto przypisuje jej prawo miecza, sprawiedliwość zawsze i wszędzie, prawo wyrokowania bez apelacji.

Publiczność sądzi wrażeniem zbiorowem, a ponieważ dzieło piękna wzbudza w każdym człowieku o delikatniejszym uczuciu i znaczniejszem wykształceniu mimowolne upodobanie — więc publiczność jako całość zbiorowa już pewnym estetycznym instynktem niejako potrafi ocenić i sztukę odegraną i artystę.

Nie ma prawie przykładu, aby kiedy prawdziwie piękny dramat nie zdołał wcale przemówić do widzów, aby prawdziwie zdolny artysta był stale zapozna-  
zanym. Najczęściej też bywa, że stanowcze potępienie jakiejś sztuki lub jakiegoś autora, choć może

w całości grubo niesprawiedliwe, ma przecież w części przynajmniej pewne słuszne motywa.

Byliśmy przecież nieraz świadkami, że cała publiczność z rzetelnym zapalem witała dramaty klasycznej wartości, że unosiła się szczerze mistrzowską grą artysty — choć sztuka ta i gra były takie, że do przejęcia się ich pięknosciami koniecznie potrzeba było jeżeli nie znawstwa to instynktu estetycznego.

Teatralny *vox populi* nie jest więc w swych sądach zupełnie оголоcony z sprawiedliwości i nie można mu całkowicie odmówić upoważnienia krytycznego.

Zkądżeż więc pochodzi, że ubolewamy ustawicznie na popsuty smak ogółu, że nie podzielamy tak często jego klątw lub uniesień, że przypisujemy mu nieraz szkodliwy wpływ na kierunek teatru i rozwój artystycznych talentów?...

Na pytanie to znajdziemy łatwo odpowiedź, jeśli zważymy, że sąd publiczności jest zawsze tylko wyrazem pierwszego wrażenia. Wrażenie to, choć często odpowiednie istotnej wartości sztuki lub gry aktora, jest jednak zawsze prawie dorywcze, surowe, bezwiedne. Publiczność albo nie ma czasu albo nie umie czynić refleksji nad odniesionem wrażeniem, nie motywuje go i nie odnosi nigdy do pojęcia sztuki.

Z bezwiedności i mimowolności takiego wrażenia wypływa, że jak publiczność zdolna jest istotnie po-



znać się na pięknym dramacie i pięknej grze aktora, i poznaje się na nich czasem, tak znowu łatwo bardzo daje się zawieść na bezdroża fałszywego i płaskiego smaku. Nic bowiem łatwiejszego jak igrać takimi wrażeniami, które rodzą się bezwiednie i chwilowo. Najprzystępniejszymi i najłatwiejszymi do wywołania są właśnie te wrażenia, które sprawiać zwykły widowiska dramatyczne. Łącząc w sobie powaby plastyki z powabami myśli, urok rzeczywistego niejako życia z urokiem idealnego świata — toruje sobie sztuka dramatyczna jako piękne naśladowanie prawdziwego działania w najszybszy i najbezpośredniejszy sposób drogę do umysłu i serca widzów...

Przy takiej doraźności swych wpływów, przy porywającym efekcie swych widowisk, potrafi zawsze teatr opanować wrażenie swych widzów tysiącznemi środkami, które nie mają uprawnienia ani w zasadach sztuki, ani w zasadach dobrego smaku.

Tym sposobem dzieje się tedy, że złudzona i łudząca się publiczność łatwo staje się dzieckiem, które lada komieczną igraszką zabawić można, że ta sama publiczność, która wczoraj radowała się prawdziwie pięknem dziełem, jutro unosić się będzie nad najniebezpieczniejszym jego surogatem, sfabrykowanym z efektów, najwstrętniejszych dobremu smakowi.



Płochosć taka wrażeń i uczuć sprowadza więc zawsze ogół na bezdroża fałszywego gustu, robi zeń gorliwszego zwolennika trywialności obliczonej na efekt chwilowy, niż prawdziwego piękna i jego prostoty.

W miarę, jak kierunkiem czasu i lokalnych wpływów nabiera ten narów przewagi, publiczność drzeć dziś będzie na widok Makbeta, aby nazajutrz tem czulej płakać nad kocią sentymentalnością jakiegoś straszydła dramatycznego, że bawić się dziś będzie humorem Fredry, aby jutro grzmieć szalonym śmiechem i hukiem oklasków dla lada farsy niesmacznej, dla lada kasperlady *à la* Kotzebue. Co więcej, ta nieostrożna łatwość wrażeń przywodzi do tego, że publiczność przyznawać będzie, iż ta a ta sztuka jest istotnie piękną i wzniosłą, lecz zobaczywszy ją raz i pochwaliwszy, przeniesie nad nią w cynicznej że tak powiem niekonsekwencji lada ramotę albo bardzo straszną, albo bardzo śmieszną, bo ramota ta sprawia więcej „wrażenia”, więcej łez lub śmiechu wywołać umie.

Trafnie wyraził tę wadę publiczności jeden z naj-sławniejszych lksów warszawskich, jakiś czas kierownik teatru polskiego w Warszawie, Ludwik Osiński, kiedy po drugim przedstawieniu klasycznych *Horacjuszów* taki napisał czterowiersz:

Jakże to wzniosła sztuka, jak wielki Horacy,  
 Z uniesieniem, ze łzami wołali Polacy,  
 Dziwili się zdaniom, uczuciom i myśli,  
 Klaskali, ale jednak drugi raz nie przyszli!...

Po tej pobieżnej charakterystyce publiczności, zastanówmy się nad jej stosunkami do zawodu artysty.

Specjalną cechą swej sztuki, o czem była już mowa w poprzednich rozdziałach, aktor ze wszystkich artystów najbezpośredniej jest zawisłym od publiczności. Dla niej on istnieje, ona go utrzymuje pod materialnym względem, u niej szuka zachęty i nagrody swego zawodu.

Ta jaskrawa zawisłość aktora od publiczności, ta ciągła odpowiedzialność przed areopagiem a raczej sądem doraźnym jej upodobań i wrażeń — zmusza każdego aktora do ubiegania się o względy publiczności, jako o jedyną prawie rękojmię materialnego i moralnego powodzenia w swej sztuce. I na tem to właśnie polega pożytek lub szkodliwość wpływu, jaki publiczność na artystów dramatycznych lub odwrotnie ci na publiczność wywierają.

Każdy, ktokolwiek bywa częstszym tylko gościem w teatrze, a posiada jeszcze smak nieskażony, dość miał sposobności do zrobienia uwagi, że głośnie względy publiczności, jak z jednej strony oddają nieraz hołd prawdziwemu talentowi, tak znowu z drugiej nieró-

wnie częściej nagradzają aktora właśnie za grę taką, która wymaga pogardliwej obojętności lub stanowczego skarcenia. Wypływa to raz z wspomnianej już u góry łatwości wrażeń u ogółu, powtórę z skwapliwości, z jaką aktorowie, nawet bardzo utalentowani, wyzy-skują tę właściwość swoich widzów.

Aktor bowiem widząc, że sprawi więcej efektu i więcej wywoła braw i oklasków grą obliczoną tylko na efekt drastyczny, choćby ten sprzeciwiał się dobremu smakowi, aniżeli grą ściśle według reguł estetyki wykończoną — rzuca się w odmet środków i środków efektownych, przesadza w markowaniu wybitniejszych chwil swej roli, ucieka się do najniegodniejszych sceny koziółków, byle tylko zjednać sobie oklaski i względy większości. Wie on dobrze, że w obec tłumu rządzącego się w przeważnej połowie tylko chwilowemi, nieumotywowanemi wrażeniami, wygrywa najczęściej ten, kto jak kuglarz umie robić sobie igraszkę z tej wrażliwości widza i przesadą wszelkiego rodzaju jak taranem bije w jego nerwy.

Tym to sposobem przychodzi się niestety do prastytucji sztuki i smaku...

Aktor przestaje być kapłanem sztuki a robi z siebie sługę oklasków i popsutego smaku większości, publiczność nie schlebia już samej sztuce, ale mizdrzy się do karykującego tę sztukę zalotnika. Poczucie pię-

kna zastępują dorywcze wrażenia — smak prawdziwy rozgłodzone nerwy. Z teatru jako świątyni sztuki robi się wówczas spektaklowa buda, do której w części przynajmniej zastosować się dadzą trochę niegrzeczne słowa niemieckiego poety:

*Drammatisch tanzt ein Esel vor Apollen,  
Und reichet traulich seinem Freund die Pratschen,  
Dem Hässlichzerrerr besserer Naturen...  
Und beide hören sich aus einer vollen  
Parterkloak bejubeln und beklatschen!*

Że tak się niestety dzieje istotnie, o tem przekonanywa prawie każde przedstawienie teatralne. Widzimy przecież, że za okropne wrzaski i stuki w tragedji, za lada błazeński podryg nogi lub poczwarne wykrzywienie twarzy w komedji, sypie się grad oklasków, a wywołany histrjon stawia się na scenie z komedjancką dumą i zbiera laury za grę, za którą trybunał prawdziwej krytyki chyba stryczkiem karze...

Taka prostytucja oklasków uwłacza w najwyższym stopniu publiczności i aktorowi, psuje i sprowadza na bezdroża prawdziwe talenta, ujmuje względem publiczności wszelki urok nawet. Publiczność nie ma już wówczas monety dobrej na zapłacenie prawdziwej zasługi. Czemże nagrodzić bowiem prawdziwie znakomitego artystę, czy oklaskami, tym kulfonem, który wy-

ludzi! właśnie przed chwilą komedjant lichą przesadą lub błazeńskimi sztuczkami?...

Nikogo mi tak nie żał serdecznie, jak artysty, który grą piękną wywołał oklaski, a ledwie podziękował za uznanie, aliści wybiega po nim na powszechne żądanie jakiś komedjant, któremu udało się po kuglarsku skaptować sobie publiczność. Musi to być gorzko, bardzo gorzko prawdziwemu artyście — a za tę gorycz odpłacić może tylko pogardą!..

Najsmutniejsza atoli, że takiej korrupcji ulegają bardzo często artyści, obdarzeni talentem, którzy, gdyby wyrzekli się gonitw za oklaskami, za protekcją parteru i galerji, a natomiast starali się tylko o taki efekt, który uzasadnić się da prawdziwą sztuką, mogliby dojść do wysokiego stopnia doskonałości artystycznej. Dotąd zawsze prawie przeważa u aktorów chęć podobania się nad cele artystyczne. Sztuka staje się najczęściej środkiem do oklasków i popularności, a nie celem samym.

Börne rozróżnia dwa rodzaje aktorów. Jedni gwałtownie i przemocnie, drogą rabunku niejako wdzierają się w nasze serca — drudzy otwierają nam własne, tak że wniknąwszy weń, ulegamy wzruszeniu.

Czemuż zawsze sposób pierwszy liczy więcej zwolenników niż drugi?... Czemuż sposób ten, już i tak o

wiele pośledniejszy, bywa jeszcze egzagerowany najnie-naturalniejszymi środkami?...

Oto bo drugi wymaga baczniejszej uwagi, głębszej refleksji i pewnego współdziałania ze strony publiczności, a tem sam trudniej wywołuje efektu, pierwszy zaś obliczony na pewną luźną, dziecinną wrażliwość, tak wdzięczny i łatwy jest dla aktora i publiczności...

A zresztą czegoż się nie robi dla jednej chwili choćby fałszywego tryumfu, dla jednej salwy oklasków?...

Ach! te oklaski!... Białym krukiem jest aktor, który umie je ocenić, który rozlicza się z niemi sumiennie, i bezstronnie waży je z istotną swoją zasługą... Jakże mi się podobał ów fenomen aktorów, o którym jako naoczny świadek opowiada Hoffman w swych „Dziwnych cierpieniach dyrektora teatru”, że grając Hamleta, a sam niekontent z siebie, nie chciał wyjść na huczne wywoływania publiczności, zmuszony zaś do tego zawołał:

— Boże odpuść im, bo nie wiedzą co czynią!

Urażona publiczność wyświstała biednego skromnisia, który ją musiał publicznie przeproszać, ale czyż krok ten, gdy pominiemy jego niewłaściwą formę, nie musiał wzbudzić szacunku?...

Zdaniem mojem oklaski publiczności, zwłaszcza wśród gry samej, powinny być właśnie przykre dla każdego prawdziwego artysty. Wystawcie sobie aktora, grają-



cego z zapalem rolę tragicznego bohatera. Wzyl się on już całą swą istotą w charakter stworzony przez poetę, przejął się żywo losami i uczuciem odgrywanej osoby, zidentyfikował się z nią zupełnie — a tu naraz w chwili najwyższego stopnia tej gry, która samemu artyście wydaje się rzeczywistą prawdą — rozlega się hałaśliwy oklask publiczności!... Oklaski te przykro budzą artystę, zrzucają go z idealnej wyżyny na deski sceny, i mówią mu:

— Brawo! dobrze u d a j e s z!...

Niechaj mi wierzą wszyscy artyści, ubiegający się o oklaski publiki, że oklaski te nie są wcale miarą talentu. Najwyższy tryumf dla aktora, jeżeli na widok jego mistrzowskiej gry zapominają widzowie, że są w teatrze, że patrzą na aktora — tak jak aktor sam o sobie zapomnieć powinien! A jeżeli w istocie dokonał tego artysta, wówczas publiczność pewnie klasnąć nie będzie!

Na widok prawdziwie mistrzowskiej gry w tragedji panować będzie między publicznością albo głucha, poważna cisza, albo szmer grozy i pewien niemy ruch wzruszenia — w komedji przeciwnie da się uczuć powszechna wesołość i rozlegnie się śmiech serdeczny... Dopiero później, gdy zapadnie zasłona, gdy publiczność ocknie się z głębokiego, przeciągłego wrażenia — odezwą się buczne oklaski.

Mówiąc o publiczności i jej oklaskach, nie można przemilczeć raz, o ulubieńcach, powtóre o tak zwanych rolach wdzięcznych i niewdzięcznych.

Każda publiczność ma swoich ulubieńców. Są to zazwyczaj artyści utalentowani, bo przyznać należy, że publiczność posiada tyle zbiorowego taktu, iż za warunek swej faworyzacji stawia pewną dawkę talentu. Ale talent i artyzm — to dwa dalekie, bardzo dalekie od siebie pojęcia. Można posiadać talent bardzo piękny a nie doprowadzić do niczego.

Najczęściej zdarza się to ulubieńcom. Każdy z nich posiada istotnie talent, ale talent ten spaczyła publiczność, zmarnował sam artysta wiecznem kokietowaniem z większością swych widzów. Kto się raz stał ulubieńcem publiczności — temu już wolno wszystko. Szydzi on z zasad prawdziwej sztuki a wiedząc dobrze, czem się zyskują oklaski i inne przywileje ulubieńcy, wyczerpuje wszelkie kuglarskie środki i marnuje talent na ubieganiu się o przesadną, wstrętą wszelkiemu szlachetniejszemu smakowi drastyczność efektów.

Nędzne to środki te komedjanckie arkana — a i nie trudne wcale; możnaby je katechetycznie wyliczyć lub w niezawodną ująć receptę. Nie myślcie więc, wy, których się to tyczy, że gdy w tragedji potraficie tego



ryczeć, oczy wywracać i podszwami sprawiać łomot niesłychany, a w komedji błaznować i bajazzować jak *clown* w arenie, żeście artystami, choć was o tem huczne oklaski zapewniać się zdają! Poczekajcie, przyjdzie jeszcze lepszy komedjant, jeszcze lepszy błazen, będzie ryczeć i stukać z większą perfekcją, zawracać oczy z doskonalszą rutyną, podrygiwać nogami z akrobatyczniejszą precyzją — a pójdziecie *ad patres* ryczałtem!

Role wdzięczne i niewdzięczne, pojmowane bywają przez aktorów także najfałszywiej, nie w duchu sztuki, lecz w duchu owego uganiania się za oklaskami. Wdzięczną nazywa się u nich ta rola, która nastęcza sposobność do sztuczek i fortelów, wywołujących oklaski, niewdzięczną ta, gdzie nie ma pola do takiego nędznego popisu.

Tymczasem przeciwnie, co dla komedjanta jest rolą najniewdzięczniejszą, to dla prawdziwego artysty jest najwdzięczniejszą sposobnością popisu i odwrotnie. Nie zawadzi tu przytoczyć, jak definiuje Rötcher role wdzięczne i niewdzięczne. Pod niewdzięczną rolą — mówi ten znakomity dramaturg — może być rozumiana tylko taka, która nie nastęcza aktorowi sposobności przedstawienia widzom całej, rzeczywiście zamkniętej w sobie osobistości. Wdzięcznemi nazwać za to musimy wszystkie role, które zezwalają aktorowi

oddać pełną, ludzką indywidualność i ująć sobie tym sposobem umysły.

Ale jak rzadką jest rzeczą, aby artyście udała się rola jako całość, tak znowu rzadszym jest jeszcze oklask publiczności, któryby nagradzał grę artysty, jako piękną całość. Do objęcia zalet całości potrzeba wiele wykształconego smaku i krytycznej bystrości, do przejęcia się pięknnością jednego ustępu, jednego momentu wystarcza jaki taki instynkt estetyczny.

Na ten to wątły instynkt obliczają artyści goniący za oklaskami swe efekta. Wybierają momenta najstosowniejsze do wywołania efektów i oddają je z najdrastyczniejszą przesadą, nie troszcząc się o całość. Publiczność klaszcze, wywołuje, a aktor mniema, że już jest artystą doskonałym. Jakżeż to niedostateczny artyzm!

Na tem kończę charakterystykę publiczności jako żywiołu krytycznego, jako trybunału dla aktora. Jak niesprawiedliwy i niekompetentny to jeszcze trybunał, wpływa, jak mi się zdaje, dość jasno z uwag powyższych.

Lecz czyż nie ma przeciw tym doraźnym sądom rekursu?...

Do krytyki zapewne?...

Gdzie tam! Nasi aktorowie nie uznawają tej apelacji. Krytyka wypowie ostro swe zdanie ujmie się za

smakiem i skarci winowajcę — a on apeluje do publiczności, przesadza, goni za efektem i wygrywa sprawę.

Czyż nie mamy we Lwowie aktorów, dla których pierwszą i ostatnią instancją jest publiczność galerji?...

Cóż tu krytyce pozostaje?...

„Idź do klasztoru...” — mówi Hamlet Ofelji.

---

## V.

### Teatra prowincjonalne.

Któż nie przypomina sobie, jak będąc studentem jeszcze zachwycił się koczowniczą świątynią Melpomeny?... Dla kogoż nie była w swoim czasie wędrowną sceną gościem niezmiernie pożądanym, mistycznym przybytkiem nadzwyczajnych, nowych światów, magiczną latarnią cudów sztuki i wyobraźni?...

Jakiż to ruch ciekawości i oczekiwania przebiegał całą mieścine, kiedy zapowiedziane na kilka dni naprzód, wtoczyły się w jej mury budy żydowskie, napełnione artystami i artystkami, nieodłącznymi dla nas na scenie i poza sceną od jakiegoś tajemniczego uroku, kiedy rozpakowywano z ogromnego woza jeszcze bardziej tajemnicze skrzynie i paki z garderobą i dekoracjami, które odczarowywać nam miały jakieś dziwne krainy iluzji?...

Cóż dopiero mówić o wrażeniu, jakie wywoływał

ten zaczarowany światek pierwszym swoim publicznym widokiem w ciasnej sali zajezdnego domu, o wzruszeniu na widok pierwszego tragicznego bohatera, o szalonym śmiechu z humorystycznej gry pierwszego komika?...

W kilka, kilkanaście lat później, po zaznajomieniu się z szerszym światem, po zwiedzeniu scen większych w stolicach, spotykaliśmy te wędrowne teatra już bez owego żywego współczucia, może nawet z ironicznym uśmiechem na ustach, ale przecież pierwsze wrażenie, jakie na nas niegdyś sprawiły, nie zatarło się zupełnie, owszem z pewnym pietyzmem zachowujemy je w pamięci.

Co do mnie, nie przechowuję uczucia pewnego pietyzmu dla naszych scen wędrownych jedynie tytułem wrażeń i wspomnień pierwszych dni młodości, ale zarazem tytułem znaczenia, jakie teatra te miały w historii naszej sceny. Na tych to koczowniczych trupach ograniczała się kiedyś cała sztuka sceniczna polska, ich losy i przygody tworzą historję owych ustawicznych walk, w których toczyły się usiłowania, dążące do ustalenia teatru polskiego, one to były zawiązkiem pierwszych stałych polskich teatrów w Warszawie, Lwowie i Krakowie.

Nasz Bogusławski, ten zasłużony założyciel scen polskich we Lwowie i Warszawie, był przez cały pra-

wie przeciąg swej trzydziestoletniej, niezmordowanej czynności tylko dyrektorem takich teatrów wędrownych. Bezustannie przenosił się on z gronem artystów swoich z jednej prowincji polskiej do drugiej, z jednego miasta do drugiego, grywał kolejno to w Warszawie, to w Lublinie, to w Wilnie, to we Lwowie, Krakowie lub Poznaniu, szukając wszędzie stalszego przytułku dla polskiej sztuki dramatycznej. Wiecznie zawodzony, wiecznie rugowany z miejsc, gdzie już z teatrem odpocząć się spodziewał, pielgrzymował z małemi przerwami ciągle po całej Polsce, walcząc wszędzie z prześladowaniem ludzi i losu.

W tych to poniewolnych pielgrzymkach artystycznych wykształciły się i zajaśniały najpiękniejsze polskie talenta dramatyczne, z grona wędrownych komedjantów wyszli najznakomitsi artyści sceny polskiej. Nie było a nawet nie ma żadnego sławnego aktora, któryby w tej szkole nie odbywał swego nowicjatu, a niektórym nawet nie było danem doczekać się pewniejszego i spokojniejszego losu przy jakim teatrze stałym.

Żaden przyjaciel sceny ojczystej nie może czytać pisanych przez Bogusławskiego dziejów teatru polskiego w ostatnim półwieku, tej odyssei artystycznej, aby nie uległ pewnemu rozrzewnieniu — a przecież nie wszystkie szczegóły tych długich włóczęg i zapasów

skreślił nam zasłużony autor, i nie jeden z żyjących potąd weteranów sceny polskiej uzupełni je jeszcze nowemi szczegółami, które niemniej ciekawe rzucają światło na dzieje naszego teatru z ubiegłych lat kilkudziesięciu.

Już samem podobieństwem do tych dziejów, jeżeli nie tożsamością znaczenia, zwracają na siebie sceny wędrowne uwagę każdego miłośnika sceny polskiej. Nie jedyny to wszakże tytuł, któryin nasze teatra koczownicze zasługują na żywszy udział i troskliwszą uwagę.

Teatra wędrowne mają bardzo ważne posłannictwo. Przenosząc się z miejsca na miejsce, objeżdżając kraj cały, umożliwiają mieszkańcom najodleglejszych nawet jego zakątków jakie takie zapoznanie się z sztuką dramatyczną, otwierają im choć w części skarbnicę jej piękności i wpływów, a tem samem uszlachetniają smak i umoralniają swych widzów.

Lecz zbytecznem by było wyliczać dalej pożytki moralne teatrów wędrownych; wszakżeż każdy je zna a nikt ich nie przeczy. Teatr prowincjonalny jest także sceną ojczystą, wydaje więc wszystkie zbawienne owoce tej instytucji, choć może nie w tak dzielnym stopniu, jak obficie w środki ku temu wyposażone teatra stołeczne. Ale i tę różnicę równoważy ponie-

każ różnica między wykształceniem publiczności sto-  
łecznej a prowincjonalnej.

Najwyższego atoli znaczenia są sceny wędrowne jako  
czynnik narodowej oświaty. Pielęgnując tę stronę  
swego misjonarskiego powołania, staje się scena wę-  
drowna jednym z najdzielniejszych organów ojczystego  
słowa i myśli, jednym z najskuteczniejszych środków  
ku rozbudzeniu narodowego poczucia.

Gdzieindziej głównem zadaniem takich teatrów jest  
propaganda samej sztuki, i niejako jej popularyzo-  
wanie w zakątkach prowincjonalnych; u nas, którzy  
życie narodowe słowem tylko i myślą manifestować  
możemy, wspomniona strona powołania prowincjonal-  
nej sceny jest najważniejszym warunkiem jej znacze-  
nia i pożytku.

W stosunku do liczby stałych teatrów było w Pol-  
sce zawsze wiele scen wędrownych. Mianowicie w Pol-  
sce pod berłem moskiewskiem liczba teatrów pro-  
wincjonalnych była bardzo znaczną. Po Kongresówce,  
Litwie i Ziemiach zabranych tułały się te sceny ko-  
czownicze z mniejszem lub większem powodzeniem.  
Były między niemi trupy zaopatrzone w dobór arty-  
stów i w wszelkie potrzebne środki sceniczne — ale  
były też i szopki mizerne, grywające po stajniach i  
stodołach.



Za to też i najlichsza miejscina odwiedzana bywała co roku przez jakiś teatrzyk prowincjonalny, śmieszny zapewne oczom, które coś lepszego widziały, ale niezmiernie pożądaną w każdym dalekim kącie kraju, nędzny niezmiernie pod względem wymagań sztuki, ale przecież i na tym lichym stopniu wielce pożyteczny oświacie.

Sceny takie najlepiej scharakteryzował przed laty pewien dziennik warszawski w korespondencji ze Śmiły na Ukrainie: „Biednińska jakaś trupa — pisze korespondent — najęła w r. 1853 podczas ođpustu w Śmile na borg stajnię w karczmie, wywecowała na rudowinie dwoje drzew, ze starych dekoracji zrobiła kurtynę, zamiast podnoszenia sceny wykopała jamę dla widzów, słowem rzekła „stań się” — i stał się teatr. I oto publiczność zachwyca się Korzeniowskim i wszyscy są niewypowiedzianie zadowoleni...”

Istotnie, przy naiwnej skromności wymagań publiczności prowincjonalnej, a zwłaszcza takiej, która mieści się po bardzo odległych ustroniach kraju, teatrzyk wędrowny choćby najlichszy i najuboższy, wystarczy do zgotowania widzom prawdziwej przyjemności, stokroć wyższej i szlachetniejszej, niżli wszystkie inne publiczne lub prywatne rozrywki, na jakie zdobyć się mogą towarzyskie stosunki ustronnej miejsciny, w której, jak to mówią, świat deskami zabity. Pod tym względem

i najuboższa trupa wędrowna położyć może znaczne zasługi.

W jednym z dawniejszych roczników „Dziennika literackiego” znaleźliśmy artykuł statystyczny o teatrach prowincjonalnych. Autor tego artykułu wyliczył, iż od r. 1850 do 1857 grywało w prowincjach polskich pod rządem moskiewskim 34 trup wędrownych i że w 170 miastach i miasteczkach dawano od czasu do czasu przedstawienia dramatyczne. Wykaz ten jednakże nie był jeszcze dostateczny, bo opierał się tylko na korespondencjach i zapiskach dziennikarskich, a istniał zapewne nie jeden teatrzyk prowincjonalny, o którym dzienniki nie wspominały.

Dziś zaledwie cząstka tych trup wędrownych pozostała, gdyż rząd moskiewski, tłumiąc w Zabrzanych ziemiach i na Litwie wszelki objaw polskiego życia, wzbronil tam teatrom grywać po polsku.

U nas w Galicji była liczba takich teatrów wędrownych zawsze bardzo szczupła, a nieraz jeden tylko teatrzyk uwijał się po prowincji. Do niedawna były przedstawienia dramatyczne nawet po mniejszych miastach obwodowych albo wcale nieznane albo wielką rzadkością, zdarzającą się zaledwie raz na lat kilka — ustronniejsze zaś miasta i miasteczka nigdy prawie nie oglądały polskiej sceny.

Dopiero od lat kilku zmieniło się na lepsze. Liczba trup wędrownych i miejsc, w których dawano teatralne przedstawienia, zwiększyła się znacznie. O ile wiemy, objeżdża naszą prowincję pięć teatrów wędrownych: pp. Łobojki, Bendy, Woźniakowskiego, Sulikowskiego i Modrzejewskiego — a nawet miasta jak Stryj, Drohobycz, Kałusz, Halicz, Sanok, Dobromil, bywają przez nie odwiedzane.

Taki wzrost sceny prowincjonalnej jest zawsze zjawiskiem pożądanem. Należałoby tylko, aby kierownicy scen wędrownych pojęli dobrze swoje zadanie, łączyli z przedsiębiorczością także sumienną troskliwość w zastosowaniu się do potrzeb swej publiczności, i umieli się ograniczyć ściśle na rozmiarach, których nie wolno przekroczyć teatrzykom prowincjonalnym, jeśli nie chcą popaść wprost w śmieszność.

Najgłówniejszym błędem naszych prowincjonalnych teatrów, o ile je poznać miałem sposobność, jest nie stosowność repertoarza. Przeważa w nim zazwyczaj pewna szarlataneria, która w końcu musi odstręczać nawet publiczność prowincjonalną. Trupy wędrowne powinny wyrzucić z swych repertoarów stare strasydła pseudo-tragiczne, wyrzec się owej osławionej i wyszydzanej tylekroć tytuło-manji afiszowej, przestać kusić się o odgrywanie dramatów i tragedji wielkich, które przy szczupłych siłach scenicznych muszą zmie-

niać się w parodje. Dzięki Bogu tyle zdrowego smaku ma publiczność prowincjonalna, aby odwracać się ze wstretem od takich parodji i tracić ochotę do widowisk teatralnych.

Repertoarz trup prowincjonalnych składać się powinien z sztuk wypróbowanej już wartości, a i z takich sztuk odpaść powinny te, które nie dadzą się dostatecznie obsadzić i jako tako odegrać na scenie improwizowanej. Przedewszystkiem wybierane być powinny sztuki swojskie, osnute na tle rodzinnem, z kierunkiem wybitnie narodowym i moralnym.

Ale trudno to napastować krytyką nasze sceny wędrowne, które już i tak w niezmiernie krytycznych znajdują się położeniach! Gorzkim jest los błędnych towarzystw dramatycznych, i gorzki to chleb, którym obdzielają swych członków! Prawie wszystkie nasze sceny wędrowne walczą ciągle z opłakanemi stosunkami materialnemi — egzystencja ich, to wieczne dźwiganie się z ostatecznej ruiny do dalszego nędznego żywota. W takim stanie rzeczy trudno myśleć o podniesieniu scen wędrownych.

Potrzeba koniecznie, aby światła publiczność prowincjonalna, mieszczaństwo i obywatelstwo zajęły się troskliwiej sceną prowincjonalną, aby ją zorganizowały i ustaliły. Teatra, które dziś zwiemy zazwyczaj prowincjonalnemi, są tylko trupami koczującemi, wie-

cznymi żydami, włóczęgami bez przytułku i odpoczynku — ale nigdy tem, co rozumia pod sceną prowincjonalną w innych krajach.

Wszędzie istnieją obok scen stołecznych także stałe prowincjonalne teatra. Wszystkie znaczniejsze miasta prowincjonalne za granicą utrzymują sobie stałe teatra, w Niemczech nawet miesciny o czterotysięcznej ludności posiadają niekiedy swe własne sceny. U nas scena prowincjonalna nie ma nigdzie stalszego przytułku, koczuje wiecznie od kąta do kąta. Przy takiej włóczędze nie można nawet wymagać podniesienia sceny prowincjonalnej.

Prowincja powinna się tedy postarać koniecznie o ustalenie teatrów wędrownych a przynajmniej pewnej ich części. Miasta jak Tarnów, Stanisławów, Przemyśl mogą się zdobyć na stalsze utrzymanie sceny. Wykształcona ludność miejska i okoliczne obywatelstwo powinny sobie w tym celu podać rękę.

Takie ustalenie teatrów prowincjonalnych nie jest tak trudnem i kosztownem zadaniem, jakby się to na pozór zdawać mogło. Nie chodzi tu o całkowite utrzymywanie własnej sceny wielkimi sumami subwencji — ale o utworzenie pewnego punktu oparcia, o warunki, pod któremi scena w miastach tych mogłaby pewną część roku stałe dawać przedstawienia.

W każdym z wspomnianych miast i tak co roku prawie przez dłuższy czas bawi jakaś trupa wędrowna, ale bawi zawsze tylko tytułem gościny, bez trwalszej podstawy bytu, bez potrzebnego punktu oparcia. Chodzi więc tylko o to, aby ten każdorazowy pobyt sceny uregulować stale, ująć w formy wzajemnego zobowiązania, upewnić jaką taką gwarancją.

W tym celu należałoby więc, aby okoliczne obywatelstwo każdego z tych miast porozumiało się z reprezentacją miejskiej ludności, a następnie obie strony postarały się o wybór i stałe urządzenie sali teatralnej, zrobiły kontrakt z pewnem towarzystwem dramatycznym lub jego przedsiębiorcą, zagwarantowały mu tym sposobem jakiś stale oznaczony przeciąg pobytu, a w najwyższym razie zapewniło pewną skromną subwencyjkę.

Przedsiębiorcy takiego teatru tarnowskiego, stanisławowskiego, przemyskiego itd. byłiby obowiązani dawać przedstawienia przez pewien oznaczony czas w mieście, najwłaściwiej przez kilka miesięcy zimowych, resztę zaś roku użyłby mogli na objeżdżanie innych miast pomniejszych.

Tym sposobem i miasta przyszłyby łatwym kosztem do własnych teatrów i teatra prowincjonalne ustaliłyby się, a pozbywszy się klątwy wiecznego, tylko losem przypadku kierowanego koczowania, mogłyby znacznie

podnieść się i rozwinąć. Artyści prowincjonalni, dziś wieczni tułacze bez domu i przytułku, mogliby tym sposobem ustalić choć w części swą egzystencję, posiadaliby już jakie takie ognisko, a tem samem spokojniej mogliby się oddawać swej sztuce i znaczniejsze czynić w niej postępy.

Wykonanie tego planu nie napotkałoby na wielkie przeszkody, owszem zależy ono prawie jedynie od szczerej inicjatywy i dobrej woli miejskiego i ziemskiego obywatelstwa. Ile by zaś z wykonania tego nie-trudnego dzieła spłynęło dobroczynnych skutków nie-tylko na polepszenie doli teatrów prowincjonalnych i ich pożałowania godnych artystów, ale i na życie umysłowe samych miast — a w ogóle na rozwój oświaty narodowej całego kraju — o tem nie potrzebuje tu mówić.

Czesi posłużyć nam mogą pod tym względem za dobry przykład. Jest tam siedm teatrów prowincjonalnych, a większa ich połowa jest ustaloną w swej egzystencji w myśl powyższego planu. W Pilźnie, Kolinie, Kutnej horze, Niemieckim Brodzie, Chrudzimie, Wysokiem Mycie, Litomyszlu, Królowym Hradcu, Budziejowicach, Pisku i Taborze istnieją nawet osobne budynki teatralne, a przecież miasta nasze jak Tarnów, Przemyśl, Stanisławów, nie ustępują im co do liczby ludności i okolicznego obywatelstwa.



Jak większe miasta o zimowe, tak znowu znacznie-  
sze miejsca kąpielowe postarać się powinny o letnie  
teatra. I tu dałby się ustalić i ugwarantować regu-  
larny pobyt pewnego oznaczonego towarzystwa dra-  
matycznego podczas każdorocznej pory kąpielowej.

Podnieść muszę powtórnie, że w całej tej sprawie nie  
chodzi o utworzenie czegoś nowego kosztem wielkich  
ofiar — lecz tylko o korzystne dla teatrów jak dla  
publiczności zarówno uregulowanie, a tem samem usta-  
lenie czegoś już istniejącego. Teatra prowincjonalne już  
istnieją i utrzymują się same, nie chodzi więc o  
utrzymanie ich całkowite, ale jedynie o pomoc, w po-  
ruszonej tu myśli podaną.

Pisząc o teatrach prowincjonalnych, radbym poru-  
szyć tu jeszcze myśl jedną, której wykonanie przy-  
nieśćby mogło także bardzo zbawienne skutki — myśl  
teatrów ludowych.

Nie mam jednakże przytem na myśli takich teatrów,  
jakie pod tą nazwą istnieją w niektórych stolicach za-  
graniczy, ani takiego, o którym wspomina Bogusławski  
w swym projekcie scen warszawskich, bo tu służą za  
podstawę tylko klasyfikacyjne różnice repertoarza —  
ale po prostu użycie teatralnych widowisk jako czyn-  
nika oświaty ludowej.

Projekt ten nie potrzebuje szerszego umotywowania.  
Opiera się on na znanej potędze wpływów i

wrażen, jaką rozrządza sztuka dramatyczna już z natury swej całej. Jeżeli do nas, stojących od ludu o tyle wyżej wykształceniem, dzielniej przemawia słowo żywe od pisanego, a sztuka dramatyczna dzielniej od żywego słowa — jakżeż skutecznym byłby ten wpływ teatralnych widowisk na umysł ludu!

Skuteczność publikacji ludowych tamowaną bywa zwykle nieumiejętnością lub nawet samą mechaniczną trudnością czytania, zrozumienie ich utrudnia warunek pewnego współdziałania imaginacji i myśli — widowiska teatralne odczarowując w formach widzialnych pewne wypadki i czyny, przemawiając swą plastyką do umysłów wieśniaczych, działałyby daleko łatwiej i bezpośrednio.

Takie użycie teatru za środek edukacyjny ludu, nie da się wszakże inaczej przeprowadzić, jak tylko za pomocą dobrych chęci wiejskiego obywatelstwa — a w ogóle wszystkich tych klas wykształconych, którzy żyjąc między ludem, w bezpośrednich zostają z nim stosunkach.

Wykonanie tej myśli przypadłoby teatrom amatorskim. Urządzanie teatrów amatorskich należy w innych krajach do najczęstszych i najulubieńszych rozrywek. W Czechach i na Morawie teatrów amatorskich jest też bez liku. Każde miasteczko, każda prawie wieś

wieksza utrzymuje taki teatr. Amatorami są mieszcza-  
nie i akademicy, przebywający na ferjach \*).

U nas mniej są w zwyczaju przedstawienia ama-  
torskie, chociaż ostatnimi czasy, a zwłaszcza podczas  
ostatniego karnawału, poczęto je częściej urządzać.  
Pożądaną byłoby rzeczą, aby zamiłowanie to wzmogło  
się i utrzymało. Ileż to nudnych i jałowych gier to-  
warzyskich, któremi się ratują obecnie salony mało-  
miejskie i wiejskie, dałoby się z wielką korzyścią za-  
stąpić takim zaimprovizowanym teatrem!

Otóż czy nie możnaby grywając takie teatra ama-  
torskie dla własnej rozrywki, urządzać je także cza-  
sem dla ludu, co mianowicie w domach wiejskich  
byłoby łatwą rzeczą?... Chodziłoby tylko głównie o  
repertoarz. W repertoarzu naszych teatrów znajdzie się  
wiele sztuczek, które bez wszelkich zmian byłyby zu-  
pełnie zrozumiałe dla ludu i przemawiały silnie do jego  
uczucia i przekonania. Ludowe sztuczki Anczyca, nie-  
które jak np. „Majster i czeladnik” Korzeniowskiego i

---

\* ) W Czechach grywają amatorskie teatra gdzieniegdzie i wie-  
świacy. Pewne pismo polskie donosiło niedawno także o podobnem  
przedstawieniu dramatycznem, odegranem przez wieśniaków w Po-  
znańskiem. W poruszonym tu projekcie nie mam takich teatrów  
na myśli. Mogą to być wyjątki ciekawe, ale nie widzimy w nich  
ani myśli, ani korzyści praktycznej. Teatrzyki amatorskie ludowe  
powinny być urządzone dla wieśniaków a nie przez wieśniaków.

wiele innych grywanych na polskiej scenie sztuk, odpowiadałyby wybornie temu celowi.

Co do repertoarza byłaby więc już pierwsza potrzeba pokryta. Gdyby zaś myśl podobnych amatorskich teatrzyków dla ludu znalazła zwolenników i poparcie po naszych dworach wiejskich, możnaby się postarać o inne nowe sztuki, napisane wprost w tym celu. Pisarze nasi ludowi chętnieby zapewnie zaopatrzyli w nie amatorów. Do sztuk takich posłużyć by mogły za temata oprócz wad i zdarzeń z życia ludu przeważnie wypadki i chwile z dziejów polskich, osobliwie takie, które same przez się są już malownicze i dramatyczne. Król Łokietek i Wiśliczanie, Kazimierz Wielki jako opiekun ludu (np. kiedy wypędza Rokiczaną za pokrzywdzenie chłopka), królowa Jadwiga, ujmująca się za grabionym przez żołnierstwo ludem, przygody sławnych w historii kmieci jak Michałka, Sawy, Bartosza Głowackiego, pojedyncze chwile z życia wielkich mężów a osobliwie pana naczelnika Kościuszki — i mnóstwo innych tematów historycznych, których wyliczać nie potrzebuje — posłużyłoby za treść do podobnych utworów dramatycznych dla ludu.

Każdy morał, każdy wypadek historyczny podany w takiej formie, przemówiłby niezmiernie żywo do umysłów wieśniaczych, utkwilby im głęboko w sercu

i pamięci. Jedno takie przedstawienie wywarłoby lepszy może skutek, niż odczytanie kilku książek popularnych.

Piękne panie! wy nasze jeniałne inicjatorki, do Was adresuję ten projekt! Skarżycie się tak często na nudy wiejskiego życia, łomiecie sobie główki nad wymysleniem jakiej rozrywki dla swych gości — patrzcież, oto macie śliczny sposób zabawy, coś zupełnie nowego, lepszego niż niejeden nudny dyskursik i niż wszystkie zużyte i jałowe *jeux innocents*!...

K O N I E C

