

Odczytywanie teatru. Antologia

WYBÓR TEKSTÓW DLA STUDENTÓW **CZĘŚĆ I – TEATR EUROPEJSKI**

Wybór i opracowanie

Paweł Wojciechowski

ISBN 978-83-61079-42-2

Copyright by Paweł Wojciechowski

Gdańsk 2011

SPIS TREŚCI

I Wstęp

Paweł Wojciechowski *Odczytywanie teatru*4

II Teksty

Adam Mickiewicz *Lekcja XVI*7

Aleksander Świętochowski *O schematyzmie typów w mieszczańskiej komedii* .11

Jan Lorentowicz *Porozumienie z czytelnikiem. Dziesięć przykazań teatralnych* 12

Stanisław Przybyszewski *O dramacie i scenie*16

Ostap Ortwin *Ibsen w rozwoju dramatu*21

Wilhelm Feldman *Ewolucja teatru*25

Stanisław Wyspiański *Studium o „Hamlecie”*30

Stanisław Brzozowski *Teatr krakowski*43

Bolesław Leśmian *O sztuce teatralnej*49

Andrzej Pronaszko *O teatr przyszłości*52

Stanisław Ignacy Witkiewicz[Witkacy] *Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze*. 55

Leon Schiller *Teatr jutra*65

Adolphe Appia *Dzieło sztuki żywej i inne prace*75

Edward Gordon Craig *O aktorze*79

Edward Gordon Craig *O reżyserze*81

Edward Gordon Craig *Aktor i nadmarioneta*82

Max Reinhardt *O teatrze, jaki mi się marzy*90

Antonin Artaud	<i>Teatr Okrucieństwa</i>	106
Konstanty Stanisławski	<i>W stronę symbolizmu i impresjonizmu</i>	110
Leon Schiller	<i>Nowy teatr w Polsce: Stanisław Wyspiański</i>	126
Leon Schiller	<i>Ostatnia premiera w teatrze „Peer Gynt”</i>	139
Leon Schiller	<i>Forma sceniczna „Peer Gynta”</i>	142
Leon Schiller	<i>Wykształcenie reżysera</i>	146
Leon Schiller	<i>Teatr i krytyka</i>	155
Leon Schiller	<i>Myśli o odrodzeniu teatru</i>	159
Leon Schiller	<i>Nowy kierunek badań teatrologicznych</i>	168
Jerzy Grotowski	<i>Ku teatrowi ubogiemu</i>	174
Tadeusz Kantor	<i>Teatr śmierci</i>	191
Bibliografia		203

Odczytywanie teatru

**„Sztuka to nie abstrakcyjna idea ani martwy
przedmiot; to przejaw życia, uosobienie
bytu uduchowionego”**

Henryk Struve¹

T e a t r jest egzemplaryczną przestrzenią dokonywania się sztuki. Preliminary materiałem teatru jest słowo – ożywiające to wszystko, co na scenie się rodzi oraz człowiek – rewelator logosu. Te dwa najistotniejsze jego komponenty, budują osobną rzeczywistość teatralną. Sztuka widowiskowa służy ekspozycji znaku, zaistnieniu uniwersalnego procesu komunikacji, wytworzeniu specjalnej relacji, wspólnoty między obserwatorami a wywołującymi tę niezwykłą sytuację. Jej podścieliskiem są kody scenograficzne, choreograficzne, aktorskie i reżyserskie. Wszystkie detale budowli, jaką jest inscenizacja, wprowadzają w rejony sugestii, której poddają się uczestnicy niepowtarzalnej strefy teatralnej.

W perspektywie europejskiej, teatr przechodził wielorakie fazy przeobrażeń, metamorfoz, reform: od świetności antycznej doby Tespisa, Ajschylosa, Eurypidesa i Sofoklesa, greckich Dionizji, poprzez cudowność teatru wieków średnich, renesans sceny terencjańskiej, narodziny opery i rozwój *komedii dell'arte*, dominantę sceny pudełkowej, model teatru elżbietańskiego, czasy stanisławowskie, widowiskowość romantyczną i sztukę syntezy, poprzez synkretyzm dramatu modernistycznego, dwudziestowieczną wielką reformę i teatralne laboratoria nowoczesności. Zatem, w tak potężnej i wielowymiarowej, teatralnej tradycji europejskiej, objawia się teatr jako nadawca indywidualnych rozmów kulturowych, istniejący po to, aby dookreślać rzeczywistość, ale też, by opowiadać świat odmiennie. Odczytywanie

¹ H. Struve, Iskustwo i pozitivizm, „Russkij Westnik” 1875, t. 117, s. 358.

specyficznego dyskursu teatralnego, odkrywanie potencjału znaczeń figur teatralnych, warunkuje ciągłość podstawowych budulców teatru oraz jego istnienie na rynku komunikacji medialnej.

Z zaproponowanych do lektury tekstów w niniejszej antologii – wyłania się symptomatyczny wizerunek fenomenu współczesnego teatru europejskiego. Centralny moment jego charakterystyki stanowi tutaj prezentacja zjawisk, tendencji, oraz sylwetek najwybitniejszych twórców tej dyscypliny w Polsce. Polska, jest fundamentalnym punktem odniesienia, z którego koncentrycznie wyłaniają się zdarzenia kulturowe pozostałych krajów Europy. Bez ugruntowanej wiedzy o współczesnej kulturze własnego kraju, nie można zrozumieć kulturalnego dorobku innych nacji, nie zdołamy też rozpoznać dyferencji oraz miejsc wspólnych, obecnych między naszym wewnętrznym światem, a światem kultury Okcydentu. Konstelacja polskiego teatru współczesnego, z jednej strony określa naszą narodową tożsamość, z drugiej zaś identyfikuje naszą przynależność do kulturowego kręgu Europy. Zatem niech nie dziwi fakt uprzywilejowanej pozycji dokonań rodzimych twórców teatru na mapie europejskich punktów lekturowych oraz kształt teatru ponowoczesności, który w znaczącym stopniu determinują antecedencje, inicjując progresywny teatr intermedialny.

Należy przyznać rację wybitnemu krytykowi, recenzentowi teatralnemu – Stanisławowi Brzozowskiemu, który ponad sto lat temu stwierdził w jednej ze swych recenzji, że ważnymi, trwałymi i godnymi uwagi są te inscenizacje teatralne, które na trwałe wpisują się w kulturową księgę sztuki, dzięki zdolności posiadania jakości oraz trwale obnażają „[...] *jakieś rzeczywiste przeżycie duszy* [...]”². W tej konstatacji Brzozowskiego pobrzmiewa echo Arystotelesowskiej koncepcji *katharsis*, zakładającej wewnętrzne wyciszenie, oczyszczenie z negatywnych emocji, osiągnięcie stanu czystości duchowej, poprzez zaangażowanie w ten proces rozmaitych trybów i punktów transgresyjnych sztuki.

Teatr zatem, okazuje się antidotum na naszą współczesną [nie]duchowość, staje się medykamentem na codzienność bez sztuki, obszarem uzdrowionym, swoistym źródłem termalnym, gdzie „[...] *dusza nie odpoczywać powinna*

² S. Brzozowski, „Głos” 1904, nr 17.

*w sztuce, ale wzrastać – a poważną i głęboką rzeczą jest wszelkie wzrastanie. Teatr musi i powinien się stać przybytkiem, w którym dusze pogłębiają się, budzą i rosną.*³ Szczególną potrzebę owego antidotum wyjawia doba obecna, w której ten specyficzny, uzdrowiskowy klimat, jaki emanuje teatr, wywierć powinien korzystny wpływ na kondycję kulturową, moralną i etyczną jednostki, a z drugiej strony scalać świat więzi społecznych.

Przywołane wyżej konkluzje Stanisława Brzozowskiego, poprzez swoją aktualność i trafność, niech będą drogowskazem do osobistych, intymnych wręcz spotkań ze sztuką teatru oraz nowych, indywidualnych odczytań zamieszczonych w niniejszej antologii tekstów. Aby teatr pozwalał się czytać!

³ S. Brzozowski, „Głos” 1903, nr 2.

LEKCJA XVI²

4 kwietnia 1843

(...) Dramat jest najsilniejszą realizacją artystyczną poezji. Dramat zapowiada niemal zawsze kres jednej, a początek innej epoki. Należy w nim rozróżnić dwie warstwy odrębne: napisanie a wystawienie. Dramat wymaga osadzenia na ziemi: potrzeba gmachu teatralnego, aktorów, potrzeba pomocy wszystkich rodzajów sztuki. W dramacie poezja przechodzi w działanie wobec widzów.

Nadmieniłem, że dramat zapowiada niemal zawsze kres jednej, a początek innej epoki. Skoro myśl ożywiająca naród znalazła już swych przedstawicieli w rzeczywistości, skoro wydała już bohaterów, wówczas dąży do utrwalenia pamięci ich czynów w sztuce, wydaje dramat. Przeznaczeniem tej sztuki jest pobudzać, a raczej, jeśli wolno tak się wyrazić, zniewalać do działania duchy opieszałe.

Na początku każdej epoki słowo natchnione obiera sobie geniusze, by nadać jej popęd; ogół jednak długo pozostaje bierny, a wtedy sztuka używa wszelkich możliwych sposobów, wzywa do pomocy architekturę, muzykę, a nawet taniec, by ogół ten ożywić; lecz jeśli sztuka wyradza się w komedię, farsę, natenczas zanika. Dramat, w najwyższym i najrozleglejszym znaczeniu tego wyrazu, winien łączyć wszystkie żywioły poezji prawdziwie narodowej, podobnie jak instytucja polityczna narodu powinna wyrażać wszystkie jego dążności polityczne.

W chórach tragedii Eschyla i Sofoklesa znajdziemy wzniosłą poezję liryczną czasów pierwotnych, w ich dialogach epopeję odtworzoną w działaniu, a w ustach postaci dramatu, Achillesów, Ulissesów, a nawet bogów, znanych już ludowi z powieści Homera, znajdziemy

¹ Adam Mickiewicz – 1798-1855, poeta, dramatopisarz, pasjonat opery, baletu i teatru, twórca polskiego dramatu romantycznego. *Lekcja XVI (kurs III) „Literatur słowiańskich”- t e a t r a l n a*, stanowi fundament myślenia o teatrze dla osobowości teatralnej dwudziestowieczności: S. Wyspiańskiego, J. Osterwy, L. Schillera, J. Grotowskiego, T. Kantora. Autor zmierzał w kierunku koncepcji monumentalnego narodowego dramatu. W perspektywie Europy porównywany do Byrona i Goethego; [*Dziady; Jakub Jasiński; Konfederaci barscy*].

² Przytoczony tekst: A. Mickiewicz, *Dzieła. T.XI. Literatura słowiańska, Kurs III i IV*, Warszawa 1953, s. 108-117; za: R. Taborski [red.] i T. Siwert [red.], *Polska myśl teatralna i filmowa: antologia*, Warszawa 1971, s. 137-144.

zaród krasomówstwa politycznego, które miało niebawem zabrznieć na rynku miejskim. Nigdzie nie osiągnął dramat równej doskonałości, równie pełnej realizacji. U chrześcijan dramat poczyna się po epoce bohaterskiej, po wyprawach krzyżowych; wspaniałe jego zarysy mamy w misteriach. Przedstawiano tu również cały wszechświat, tak jak go pojmowało chrześcijaństwo. Teatr ukazywał nam niebo wraz z duchami niebieskimi, ziemię, to jest właściwą scenę, krąg działań ludzkich, oraz piekło, wyobrażane jako paszcza szatana, skąd wychodzili przedstawiciele zła, zła wszelkiego rodzaju, poczynając od zdrady, a kończąc na błżeństwie. Dramat ten wszelako po okresie prób zaczął upadać. Z biegiem czasu pisarze, wzięwszy sobie za wzór Greków i Rzymian, odrzuciwszy chrześcijańskie niebo wraz z piekłem, zacieśnili dramat do salonów i buduarów, gdzie pozostał po dziś dzień.

Wolno wnosić, że dramat chrześcijański ma przed sobą jeszcze kilka epok. Misteria stanowią jego istotny związek. Dramat hiszpański i Szekspirowski udoskonaliły niektóre części składowe tego rozległego działu twórczości. Jednakże sztuka dramatyczna francuska z okresu Ludwika XIV będzie prawdopodobnie odrzucona jako coś obcego, jako objaw wtórnego wpływu pogaństwa na rozwój dramatu chrześcijańskiego.

Należy tu raz jeszcze rozważyć zagadnienie cudowności. Już dawniej, mówiąc o epopei, wyjaśniliśmy, że cudowność nie jest machiną poetycką wprowadzoną dla zaostrzenia ciekawości czytelnika lub dla uczynienia poematu bardziej zajmującym; jest to istotna część każdego wielkiego utworu mającego w sobie cokolwiek życia. Naturaliści powiadają, że roślina, że każde jestestwo organiczne ukazuje przy ostatecznej analizie jakiś cud niepodobny do wyjaśnienia. Ów cud stanowi zasadę jego życia organicznego. Tak samo jest z poezją. W każdym dziele poetyckim tkwi w głębi owo życie organiczne i niewyjaśnione, ów pierwiastek tajemny, zwany w języku szkolnym cudownością, który wzmagając się wraz z rozmiarami utworu, w drobnych poezjach ukazuje się nam jako tchnienie z wyższej krainy, jako mgliste wspomnienie lub przecucie świata nadprzyrodzonego, w epopei zaś i w dramacie przybiera widomy kształt istoty boskiej.

Z tego, co powiedziane, widzicie Panowie, jak bardzo trudno stworzyć dramat słowiański, dramat, który by zespolił wszystkie żywioły poezji narodowej, nigdzie bowiem nie ukazały się one w takiej obfitości i różnaitości. Dramat taki powinien być liryczny i przypominać nam przepiękne dźwięki pieśni gminnych. Powinien zarazem dać nam słyszeć opowieści, których świetne wzory mamy w poezji Słowian naddunajskich, w poezji Serbów, górali czarnogórskich. Powinien nadto przenosić nas w świat nadprzyrodzony.

A teraz przypomnijmy sobie poetyckie wyobrażenia różnych ludów o świecie nadprzyrodzonym i rozmaite środki, za pomocą których ludy zbliżają się doń i z nim obcują.

Mówiliśmy, że plemię celtyckie jest obdarzone drugim wzrokiem; to zjawisko drugiego wzroku góruje w starodawnych poezjach celtyckich, a niekiedy ożywia nawet utwory ludowe najnowszych czasów. Mówiliśmy, że lud germański, to plemię mające tyle związków z celtyckim, posiada szczególny dar obcowania z duchami. Znane są opowieści o duchach, spotykane w pobożnych legendach, w opisach zjawisk magnetycznych. Lud słowiański wierzył nade wszystko w istnienie tak zwanych upiorów i nawet filozoficznie rozwinął teorię upiorów. O tej wierze w upiory mówiliśmy już dawniej. Ale filozoficznie rzecz biorąc, wierzenie to jest niczym innym jak wiarą w indywidualność ducha człowieka, w indywidualność duchów w ogóle, nigdzie zaś ta wiara nie jest tak silna jak u ludu słowiańskiego. Dlatego też jakakolwiek teoria pan-teistyczna nie zdoła w nim nigdy zapuścić korzeni, instynkt narodowy ją odpycha. Z historii i mitologii wiemy, że kult duchów stanowił ważną część religii słowiańskiej: po dziś dzień przyzywa się tam duchy zmarłych, a ze wszystkich świąt słowiańskich największym, najbardziej uroczystym było święto Dziadów. Jeśli wśród tego ludu znajdują się jednostki, które przez stykanie się z klasami oświeconymi zaniedbały praktyk religijnych albo zapomniały doszczętnie katechizmu, to nie masz tam nikogo, kto by zatracił wiarę w udzielny byt duchów po śmierci.

Tak więc, aby utworzyć dramat, który by przez wszystkie warstwy Słowiańszczyzny, przez lud słowiański mógł być uznany za narodowy, trzeba by, jak powiedziałem, zagrać na wszystkich najrozmaitszych strunach, przebiec wszystkie szczeble poezji, od piosenki po epopeję. (...)

Polski dramat wznosi się wyżej; jest bardziej narodowy, a razem bardziej słowiański. Naprzód pierwiastek cudowny, świat nadprzyrodzony jest tu nie tylko poetycki i w duchu gminnym, ale już ujęty według pojęć rozwiniętych przez nasz wiek. Podobnie w sferze ziemskiej dramat porusza wszystkie zagadnienia nurtujące plemię słowiańskie; dlatego też nie jest to utwór jedynie narodowy; i on wprowadza chór duchów niższych, istne święto Dziadów, i zamyka się prorocstwem. (...)

Kiedy uczucie poety nie dość jest silne, by porwać wszystkich słuchaczy i przenieść ich w krainy ułudy; kiedy słowo jego nie ma dość potęgi, by ukraść gmach i co chwilę zmieniać dekoracje; kiedy musi wzywać na pomoc dekoratora i maszynistę, dowodzi tym albo własnej niemocy, albo ostatecznego stopienia publiczności. Jak wiadomo, najbardziej fantastyczne sceny Szekspira odgrywano w zrujnowanych budynkach, gdzie nie było ani dekoracji, ani machin. Niektóre jego utwory wystawiano nawet po raz pierwszy w szopach. Ale czarodziejstwo poety angielskiego jest tak wielkie, że nawet czytając go tylko, widzimy światła i cienie, duchy i rycerzy, zamki wyrastające z ziemi; czytelnikowi na koniec zdaje się

jak gdyby był no scenie wśród aktorów. Powtarzam, że jest rzeczą bardzo doniosłą rady te rozważyć i że poeci piszący dzisiaj dramaty powinni odrzucić precz wszelkie krępujące względy, stłumić w sobie chęć zobaczenia swych dramatów na scenie.

Na zakończenie powiem, że nawet i pod tym względem poeci winni wziąć sobie za wzór słowiańskich bajarzy, słowiańskich wieśniaków. Jak Panom wiadomo, żaden lud nie posiada równie obfitych, równie cudownych baśni i może nigdy nie znajdzie się krąg słuchaczy równie uważny jak ten, co otacza biednego chłopka opowiadającego w swej chacie baśń. Jak niektórzy poeci greccy, jak Arystofanes, jak niektórzy autorowie misteriów, bajarz niemal zawsze wprowadza siebie samego w opowiadanie i odgrywa jakąś rolę w akcji; czasem napomyka, że w pewnych dziełach i w pewnych czynach swoich bohaterów brał udział, i w najcudowniejszych nawet opowieściach posługuje się nieraz bardzo prostymi środkami dla ożywienia uwagi słuchaczy. Obecni w tej sali Polacy i Rosjanie znają zapewne baśń, w której bohater poszukuje tajemniczego bajecznego ptaka, czegoś w rodzaju feniksa. Ptak ów przelatując nad jakimś krajem słowiańskim upuszcza jedno jedyne pióro, bohater je podnosi, a ono, przyniesione do domu, rzuca tak żywy blask, że napęnia światłem całą chatę. W tejże chwili bajarz zapala zazwyczaj garść wiórów, a bijący z nich blask przejmuje słuchaczy dreszczem. W innej baśni, kiedy mowa o szklanej górze zamieszkałej przez wróżki, co to wszystkie podobne do siebie jak gwiazdy, i tak trudno wybrać pomiędzy nimi tę, którą bohater ma odnaleźć – chłop uchyla wówczas drzwi i ukazuje słuchaczom niebo zimowe roziskrzone gwiazdami i obłoki, których fantastyczne kształty lepiej niż jakakolwiek dekoracja teatralna odtwarzają szklaną górę[...].

O SCHEMATYZMIE TYPÓW W MIESZCZAŃSKIEJ KOMEDII⁴

Niewiele rzeczy mnie równie rozśmiesza i niewiele wydaje mi się banalniejszymi niż inwentarz typów teatralnych. Gdy słyszę lub czytam uwagi krytyków sortujących talenty aktorskie na „szlachetne matki”, „czarne charaktery”, „chłodnych rezonerów”, „czułych kochanków”, „lekkomyślnych synów”, „posłuszne córki”, „złe teściowe”, „dobrotliwe ciocie” itp., widzę w tej odwiecznej, nieruchomej klasyfikacji całą płytkość, całą schematyczność, całą popospolitość poglądu na życie wśród ludzi, którym zdaje się, że je na wskroś przewiercają swoim ostrym wzrokiem. Życie to ulega rozwojowi i gwałtownym przewrotom, wytwarza nowe postacie stosunków i nowe odmiany charakterów, a oni ciągle prawią o jakichś na początku świata stworzonych, w arce Noego przechowywanych i dotąd istniejących „chłodnych rezonerach”, „dobrotliwych ciciach”, „czarnych charakterach” (...). Ktoś niegdyś wynalazł patron do malowania typów i scen teatralnych. Trzeba tylko ten wzór położyć na tło jakiejś opowieści, pociągnąć farbą, a powstanie komedia lub dramat ze „szlachetną matką”, „posłuszną córką”, „czarnym charakterem”, „czułym kochankiem”.

Bez wątpienia mieszczaństwo, które stanowi szlachtę XIX w. i dostarcza głównego materiału do tworzenia „narodów”, a więc najmocniej wyciska na nich piętno swej natury, posiada skłonność do oprawiania swych stosunków w ramy szablonu i wyrabia przeważnie charaktery zdawkowe – a teatr jest przede wszystkim instytucją mieszczańską. Nie znaczy to wszakże, ażeby obrazy teatralne były obrazami życia, ażeby ono w wytwarzaniu dramatów było fabryką odlewów używającą do nich pewnych stałych form, więcej powiem: najpotężniejsze dramaty życia nie występują na scenie, która dziś jest widownią najpospolitszych.

³ Aleksander Świętochowski – 1849-1938, filozof, krytyk, pisarz i publicysta; ps. „*Poseł Prawdy*”; założyciel tygodnika „*Prawda*”, dramaturg i nowelista.

⁴ Przytoczony tekst: pierwodruk: *Poseł Prawdy*, „*Prawda*”, 19 grudnia 1896, nr 51; za: R. Taborski [red.] i T. Sivert [red.], op. cit., s. 256.

Jan Lorentowicz⁵

***POROZUMIENIE Z CZYTELNIKIEM
DZIESIĘĆ PRZYKAZAŃ TEATRALNYCH⁶***

Wracam do mego krzesła na widowni...

Przez pięć lat stwierdzałem codziennie w Warszawskiej Szkole Dramatycznej, jak starsi artyści wyobrażają sobie pracę nowego pokolenia aktorskiego i przyglądałem się pilnie, jak wygląda materiał ludzki, który chce służyć polskiej sztuce scenicznej.

Potem – i jednocześnie – patrzałem przez cztery lata na to, co się dzieje po tamtej stronie teatru, na scenie, za kulisami, w dyrekcji; poznałem wnętrze i ducha świątyni podczas wszystkich chwil, gdy budowano w niej ołtarze i fabrykowano mozolnie bożki.

To długie patrzeć od wewnątrz zmieniło całkowicie mój punkt widzenia.

Odczuwam to niemal z przerażeniem. Widzę, jak wyglądamy z tamtej strony my, którzy wymierzamy sobie z lekkim sercem kary i nagrody, tj. pochwały i nagany.

Krytycy teatralni dzielą się na dwie najogólniejsze kategorie: tacy, którzy traktują swe zadanie serio i pragną teatr dociągnąć do własnej teorii, i tacy których do teatru zbliżył przypadek, więc przychodzą doń ze swoim widzimi się i łudzą się, że coś swą jałową gawędą tworzą, coś regulują, coś zmieniają w istocie lub w biegu spraw teatralnych. Ci drudzy oglądani z tamtej strony teatru, są niewypowiedzianie śmieszni...

A pierwsi – ileż bolesnych rzeczy nauczyć by się mogli, gdyby ujrzeli, czym teatr jest wewnątrz!

Przekonaliby się, że żadna prawda estetyczna nie istnieje w teatrze; że ważna jest tylko jako proces życiowy poszczególnego człowieka. Dla każdego innego jest ona nieprzeniknioną tajemnicą, która odsłonić się może o tyle tylko, o ile sam posiadacz prawdy ujawni ją za pomocą znaków dotykalnych. Dopiero ten, kto przyjmie te znaki – zyska możliwość wywołania w sobie, z mniejszą lub większą doskonałością, tego samego procesu samowiedzy.

⁵ Jan Lorentowicz – 1868-1940, krytyk literacki i teatralny; współpracował z „Pobudką”, „Kurierem Codziennym”, „Nową Gazetą”. Dyrektorował warszawskimi Teatrami Miejskimi oraz Teatrem Narodowym. Odnowiciel polskiej przestrzeni teatralnej po I wojnie światowej. Autor licznych prac o teatrze.

⁶ Przytoczony tekst: pierwodruk: J. Lorentowicz, „Express Poranny” 1923, nr 29; za: R. Taborski [red.] i T. Sivert [red.], op. cit., s. 442-446.

Spojrzenie od wewnątrz ostrzega przed bezwzględnością sądu w stosunku do: autora polskiego, reżysera, aktora, dyrektora i publiczności.

Gdy się mówi o teatrach polskich, musimy mieć na uwadze przede wszystkim twórczość rodzimą. Bez tego słuszniej byłoby powrócić do czasów Bogusławskiego, gdy obok jego teatru istniały w Warszawie i cieszyły się wybitnym powodzeniem teatry obce. Mamy dziś w Polsce około trzydziestu autorów dramatycznych w związku zawodowym. Twórczość ich nie wystarcza na zaspokojenie potrzeb 35 scen, rozsianych po całym kraju. Poetów jest wśród nich kilku zaledwie; reszta służy tzw. repertuarowi bieżącemu, tj. pisze sztuki o podkładzie satyrycznym lub też na realizmie obserwacyjnym oparte. Są wśród nich talenty nie gorsze od współczesnych talentów dramatycznych Niemiec i Francji; są indywidualności nieposzednie, chociaż toną niekiedy w manieryzmie lub grzeszą brakiem kultury. W stosunku do tych autorów nie przestaje u nas panować stosunek cokolwiek prowincjonalny.

Ustaliło się mniemanie, bardzo łatwe i ponętne, a podtrzymywane skwapliwie przez niedouczone krytyków, że współczesnemu autorowi wolno pisać tylko arcydzieła. Przez szereg lat wiceprezes Związku Autorów Dramatycznych i recenzent zarazem, a piszący z największym rozczuleniem o samym sobie i poprawiający łaskawie Szekspira, wszystkich swoich kolegów ze Związku (nie pomijając Rostworowskiego) nazywał po kolei grafomanami i drwił z dandysowską nonszalancją zarówno z ich usiłowań, jak z usiłowań artystów i dyrekcji. Inny znów pedagog – Rębajło pouczał dość szczególnie, że teatry subwencionowane powinny grać tylko Wyspiańskiego i Fredrę, jednocześnie zaś wpadał w istny szal rąbania poszczerbioną szablicą po czaszkach dyrektorów, reżyserów i aktorów, gdy zagrano które z arcydzieł narodowych. Zapomnienie swe posunął aż do, tego stopnia, że *Lilią Wenedę* nazwał nie tylko najślabszą ze sztuk Słowackiego, ale w ogóle – ramotą.

Podobny stosunek do teatru wzbudza po tamtej stronie kurtyny – śmiech, lekceważenie, a niekiedy obrzydzenie dla krytyki.

Kraje o wysokiej kulturze mają za punkt honoru, aby się opierać w teatrach na siłach własnych. U nas trwa wciąż zaściankowy przesąd, że dobry teatr musi być zlepkiem nowinek z całego świata.

Autor polski potrzebuje niewątpliwie wskazówek i kształcenia. Miałem możność przekonania się w Szkole Dramatycznej, że materiał aktorski rekrutuje się przeważnie z niedobitków życiowych, młodzieży zdeklasowanej, niedouczonek lub ofiar przygodnego występu w teatrzyku amatorskim. Toteż chociaż nie brak wśród tych ludzi talentów wykonawczych, bardzo trudno o zdolności reżyserskie. Pięciu – sześciu reżyserów-twórców

na całą Polskę!... Ale i ci, gdyby chcieli brać dosłownie pouczenia krytyki, nie uczyniliby ani kroku samorodnie.

Zdarzyło się, że jeden złośliwy augur nazwał dane przedstawienie „skandalem” i wzywał rząd, aby przez policję zamknął teatr subwencionowany; drugi zaś, zgoła wybitny, to samo przedstawienie wysławiał jako „wzorowe”...

W takich warunkach reżyser traci busolę, nie może ufać krytyce, traci wiarę w siebie i tonie w przypadkowości kojarzących się luźno i rozpadających poczynań.

O aktorze widzowie siedzący w krzesłach, wiedzą bardzo mało; traktują go powierzchownie. Aktor żyje rolą. Wszystko inne na świecie jest dla niego rzeczą przejściową, sprawą bez istotnego znaczenia. Na próżno p. Jastrzębiec w doskonale zorganizowanym związku zawodowym usiłuje przekonywać od czterech lat aktorów, że powinni kupować... akcje. Aktor, pomimo wszelkich pozorów, tej praktycznej nauki demagogicznej nie rozumie. W najgłębszej swej istocie oddany jest swej roli. Poza tym jest lekkomyślny, żyje jak ptak, z dnia na dzień. Dla roli zdradzi przyjaciela, zdradzi osobę kochaną, wyprze się własnej rodziny, popełnić zdolny rzecz niską. Jedyłą ranę jego życia stanowi niesprawiedliwa, lekceważąca krytyka; najwyższą radość daje mu uznanie. Nieszczęściem, strasznym nieszczęściem, jest dla niego brak talentu. Toteż nie ma dość surowego cenzusu, jaki powinny stosować szkoły dramatyczne w wyborze adeptów. Sztucznie wywołane oklaski publiczności nie okupią gorzkich łez zawodu.

Zresztą publiczności w teatrze nie ma jednej, jednakowej. Gdy w platonowskiej *Uczcie* Sokrates i uczniowie wieszowali tragikowi Agatonowi tryumfu, poeta oznajmił: „Więcej sobie robię ze zdania ludzi tak subtelnych, jak wy, niż z oklasków ciemnego tłumu” – „A jednak – zauważył Sokrates – i my byliśmy także w teatrze wśród tego tłumu”. Krytyk musi pamiętać, że wśród publiczności znaleźć się może zawsze... Sokrates z przyjaciółmi... Publiczność nie-sokratesowa częściej kieruje się instynktem niż recenzją. Krytyka nauczyła publiczność tej jednej tylko rzeczy: niewiary w dawną naszą twórczość dramatyczną i nieufności do polskiej twórczości współczesnej. Oduczyła się już gruntownie od smakowania we Fredrze, teraz odwyka od słuchania dzieł Wyspiańskiego.

Nieprawdą jest jednak, aby ta publiczność nie czuła tęsknoty do dobrej, wielkiej sztuki. Nadzwyczajne powodzenie *Dziadów* i *Kordiana* (w Teatrze Bogusławskiego), *Nie-Boskiej* (w Teatrze Polskim) są to świadectwa bardzo wymowne. Ciągłość kultury polskiej leży w poczuciu każdego przeciętnego widza teatralnego. Ale poczucie to można zniweczyć przez systematyczne odstręczanie od przeszłości. W wielu wypadkach publiczność, na szczęście nie ufa krytykowi i – wtedy spotyka go rzecz najboleśniejsza, czyniąca jego pracę zbędną: nie

przemawia do niej jego logiczne rzekomo twierdzenie, ale olśniewa ją rzeczywistość inna, wynikająca z wszechwładnych wzruszeń. Chociaż krytyczny „komplement jest niezawodnym świadectwem osobistego podobieństwa” z autorem chwalonym, łądzi się krytyk, że publiczność uwierzy w wyższość jego sądu, gdy ten sąd nie jest szczery, gdy zależy od okoliczności ubocznych, intryg „polityki teatralnej”.

Spojrzenie na teatr z tamtej strony kurtyny nasuwa dziesięć wskazań następujących:

I. Teatr może być świątynią sztuki w okolicznościach wyjątkowych (gdy posiada twórczego reżysera, wspieranego przez dyrekcję).

II. Teatrowi wolno być miejscem bezpretensjonalnej rozrywki, a krytyk, któremu się taki charakter przedsięwzięcia nie podoba, może się nim nie interesować.

III. Pouczanie dyrekcji, jakim powinien być repertuar danego teatru jest starym nałogiem, pochodzącym z czasów niewoli. Repertuar polega przede wszystkim na możliwości dobrej realizacji scenicznej, nie zaś na wyliczeniu pewnej ilości tytułów z historii literatury polskiej lub powszechnej.

IV. Autor polski, który napisał sztukę oryginalną, a w utworze swym ujawnia chociaż jeden moment t w ó r c z y i nie powtarza bezmyślnie życia – nie jest zbrodniarzem, zasługującym na pręgierz publiczny.

V. Rozczulanie się nad byle jakim autorem cudzoziemskim dlatego, iż „zrobił” sztukę swą lepiej technicznie niż autor polski, nie posuwa ani krok naprzód naszej kultury teatralnej.

VI. Dyrektor teatru, który wystawia niedoskonałe dzieło oryginalne, nie zasługuje jeszcze na to, aby drzeć z niego pasy i posypywać je solą wątpliwej attyckości.

VII. Aktor, który wkłada w swą rolę maksimum wysiłku, pracy i starań, nie jest szkodnikiem, którego należy wbijać na pal za to, iż nie zdołał otrzymać dostatecznego wyniku artystycznego.

VIII. Aby być krytykiem, tj. sądzić innych, należy posiadać wrodzony zmysł artystyczny, własną estetykę i dostateczny zasób kultury ogólnej.

IX. Dobry smak publiczności kształci się przez doskonałe sztuki, w doskonałym wykonaniu; nie ma jednak najmniejszego znaczenia dla kultury teatralnej chronicznie negatywne stanowisko krytyka, wynikające z chorej wątroby, niepowodzeń życiowych lub kombinacji niektórych „ludzi teatru”. Celowo prowadzona krytyka dążyć musi do wytworzenia harmonii między: autorem, reżyserem, aktorem, dyrektorem i widzem.

X. Wewnętrzna reorganizacja teatrów wyjść może jedynie z nowej szkoły dramatycznej, nie zaś z dyskusji krytyków.

Stanisław Przybyszewski⁷

O DRAMACIE I SCENIE⁸

A teraz ośmielam się szanownej publiczności przedstawić w jak najgrubszych konturach zarys tego, co zrobić pragnąłem, a prędzej czy później w czyn wprowadzę.

Otóż jak sobie przedstawiam teatr w ogóle, a na razie moje poglądy na grę aktorów.

Chcąc uzasadnić moje poglądy na sztukę aktorską muszę przede wszystkim zwrócić uwagę na ogromną przepaść, jaka rozdziela dramat stary od dramatu nowego. Stary dramat, aż do czasów Ibsena, był właściwie dramatem zewnętrznym. To, co wywoływało konflikt dramatyczny, przychodziło z zewnątrz; rzeczy zewnętrzne wywoływały konflikt, działały na bohatera, pobudzały go do czynu, do zbrodni, a więc rzeczywisty dramat rozgrywał się wokół bohaterów, a nie w nich samych.

Uzasadnioną zatem była gra aktora, tak zwana bohaterska i charakterystyczna, w której aktor mógł do woli rozporządzać rękami i nogami, poruszać się na scenie w fałszywej a sztywnej pozie koturnowej, jaką jeszcze u śpiewaków operowych znajdujemy.

Oczywiście, za złe mu tego brać nie było można. Dusza bohatera reagowała li tylko na drażnienia, które z zewnątrz przychodziły, aktor musiał więc gwałtownie i dobitnie akcentować stosunek do tego zewnątrz, a stosunek ten obracał się w ciasnym kole najpierwotniejszych uczuć miłości, nienawiści, zemsty, rozpaczki itd. Zadanie aktora w starym dramacie było stosunkowo łatwe. Im silniej krzyczał, im więcej się na scenie ciskał, nogami i rękami wywijał, tym większe zdobywał sobie poważanie i sławę.

Dramat nowoczesny ignoruje prawie zupełnie to zewnątrz. Wszystko odgrywa się w duszy bohatera, w jego sercu jest początek i koniec dramatu. Bohater greckiego dramatu jest zabawką w ręku bogów; bohater nowoczesnego dramatu jest również zabawką, ale własnych instynktów – sporności i przełomów własnej swej duszy, nieznanych, a zaledwo przeczuty potęg swego serca. Bohater grecki twarz swoją mógł spokojnie zakryć maską, bo publiczność nie obchodziło to, co się w duszy bohatera działo; ona była całkiem zajęta dramatem, jaki bogowie

⁷ Stanisław Przybyszewski – 1868-1927, dramaturg, prozaik, legenda europejskiej cyganerii artystycznej. Teoretyk teatru-*O dramacie i scenie* [1905] to esej wypełniony autorskimi koncepcjami na współczesny dramat i teatr europejski. Przybyszewski jawi się w tym manifestie jako artysta osobny, dramaturg nowoczesny, rewelator teatru; *Złote runo* [1901]; *Matka* [1902]; *Śluby* [1906]; *Odwieczna baśń* [1906]; *Topiel* [1912]; *Miasto* [1914]; *Mściciel* [1927].

⁸ Przytoczony tekst: pierwodruk: *O dramacie i scenie*, Warszawa 1905, s. 5-17 [według wydania książkowego cz. I – teoretyczna]; za: R. Taborski [red.] i T. Sivert [red.], op. cit., s. 338-345.

wokół tego bohatera rozsnuwają. W czasach szekspirowskich i poszekspirowskich chodziło również tylko o losy bohatera (oczywiście nie wliczam tu takiego geniusza, jakim jest w dramacie Szekspir); im więcej była fabuła zawikłana, im więcej najeżona straszliwościami i okropnościami, tym pewniejsze powodzenie. Toteż gra aktorów prawie wcale nie wchodziła w rachubę, aktor mógł spokojnie poprzestać na grubym podsmarowaniu owych pierwotnych uczuć, o których już mówiłem, i to zupełnie wystarczało. Inaczej w nowym dramacie.

W duszy nowożytnego człowieka kłóć się najsprzeczniesze pierwiastki. Dusza jest niesłychanie złożona, ustawicznie się łamiąca, ustawicznie w przeskokach i nurzącym niepokoju. Dramatu nie tworzą, jak dawniej, zewnętrzne stosunki, ale człowiek odtwarza go sobie sam, to znaczy, że nowoczesna dusza ludzka jest odśrodkowująca, a więc, że wszystko, co się w duszy dzieje, promieniuje na zewnątrz i w ten sposób niejako ujarzmia zewnętrzne stosunki, a nie, jak dotychczas, dośrodkowująca, co znaczy, że pozwalała się urabiać zewnętrznym stosunkom i im podlegała.

Przenosząc kwestię na grunt metafizyczny, trzeba by istotę starego i nowego dramatu w ten sposób sformułować.

Dramat jest walką życia indywidualnego z kategoriami zewnętrznymi, tzw. fatum: panteistyczna zewnętrzność grecka – pieniądz – przesady społeczne (pierwsze dramaty Ibsena) – żądza panowania – chciwość sławy itd. Prawie cały stary dramat obraca się w obrębie tych kategorii.

Nowy dramat polega na walce indywiduum ze sobą samym, tj. z kategoriami psychicznymi, które w stosunku do najgłębiej ukrytych źródeł indywidualnych, stanowiących rdzeń jaźni w obrębie samego indywiduum, tak się mają do niego, jak zewnętrzność do wewnętrzności; pole walki jest tu zmienione, mamy do czynienia z jedną rozłamaną, rozbolełą duszą ludzką. Dramat staje się dramatem uczuć i przeczuc, wyrzutów sumienia, szamotania się z sobą samym, dramatem niepokoju, lęku i strachu.

Toteż gra aktorska od połowy przeszłego stulecia uległa wielkim zmianom. Przestały nas wabić zawikłane fabuły, poczęły nas razić ryki rozwydrzonych aktorów, zaczęliśmy szukać prawdy i prostoty, z jaką się wszystko w naszym życiu odgrywa.

Rzadko kiedy zdarzają się w naszym życiu gwałtowne namiętności, a straszne szekspirowskie zbrodnie należą do rzeczy wyjątkowych. Aparat sceniczny został też niezmiernie uproszczony, a równocześnie uproszczona a zarazem pogłębiona została dusza nasza. Dusza ludzka i to, co się w niej dzieje, stało się punktem wyjścia dla dramaturga; patrzano się na własną duszę, a na scenie poczęto szukać nie okropności, od których włosy na głowie się jeżą, lecz wiernego odbicia tego, co się w mojej, twojej i jego duszy dzieje.

Zbrzydły nam te aż do śmieszności przesadne ruchy i ryki aktorów i na gwałt poczęliśmy się domagać, by aktor wyrażał swoje uczucia i wrażenia w ten sposób, w jaki je on, i ty, i ja wyrażamy.

Zasadniczą zatem różnicą między starym a nowym dramatem jest to, że dawniej kładziono główny i prawie jedyny nacisk na to, co się na zewnątrz dzieje, na dramat zewnętrzny poza bohaterem, podczas gdy w dramacie nowoczesnym właściwie nic się nie dzieje. Scena przestała być mistrzynią życia, przestała być tanią kazalnica, z której aktor tak niezmiernie napuszone, a w gruncie rzeczy czcze tyrady deklamował lub wygłaszał mniej lub więcej głupie sentencje, ale za to stała się widownią krwawych walk, jakie się w duszy człowieka staczają, wahań i porywów, rozkoszy i boleści, nieokiełznanych pragnień i zaledwie przeczutyh żądz. Scena dzisiejsza wydłużyła się, że tak powiem, otwiera nowe horyzonty, nowe perspektywy życiowe, tłumaczy ukryte zjawiska na dnie duszy ludzkiej i rozwiera przed oczyma widza całą jej głębię.

Toteż sztuka dzisiejsza stawia nierównie większe wymagania aktorowi, aniżeli dramat ubiegłych dni.

Aktor dzisiejszy przestał być zręcznym żonglerem i takim panem, co z pomocą trochy sprytu i kłamliwego patosu umiał w jarmarcznych budach rozmaite sztuczki pokazywać. – Czegóż ten dawny aktor nie umiał robić za pomocą sprężystych nóg i rąk! Aktor dzisiejszy musi mieć jeden warunek, a tym jest inteligencja: oczywiście specyficzna inteligencja na tle owego tajemniczego zmysłu, za pomocą którego aktor umie się wcielać w daną indywidualność. Mniejsza nawet o zewnętrzne warunki, byleby tylko aktor zdołał wniknąć w twórczą intencję autora, byleby mógł przestać przez jakiś czas być sobą samym, a mógł się stać tą osobą, w którą się wcielić zapragnie.

Jeżeli aktor chce być uważanym za artystę na równi z innymi artystami, powinien zapomnieć o tym, że jest aktorem, nie powinien odtwarzać, ale i być rzeczywiście tym, kogo przedstawia. Powinien przede wszystkim zapomnieć o tym, że jest na deskach, przeciwnie, winien sobie tak jasno i z taką siłą wizji uprzytomnić dane mu przez autora środowisko, uprzytomnić sobie do tego stopnia, że zapomina, iż ktoś się na niego gapi. Wtedy dopiero nabierze tej absolutnej swobody, która jest może najważniejszym czynnikiem w grze nowoczesnego aktora.

Dlaczegoż ten sam aktor, który u siebie w domu, na ulicy lub w restauracji porusza się z taką swobodą, chodzi na scenie, jakby miał nogi spętane? Dlaczego zmienia swój krok, w domu i na ulicy tak swobodny, w niezgrabne i sztywne stąpanie, że ma się złudzenie, że na szczydach chodzi? Czemuż nie może lub nie chce sobie uprzytomnić, że podczas tej lub owej

sceny, którą sam może w swym życiu przeżył, zachowywał się zupełnie inaczej u siebie w domu, zupełnie inaczej gestykulował, w całkiem inny sposób się poruszał? Czemuż zapomina o tym, że nie siedział jak przykuty do stołka, tylko zrywał się i chodził, i znowu siadał, i znowu się podnosił?

Przecież to nietrudno to wszystko sobie uprzytomnić, bo prawie każda strona nowoczesnego dramatu odbija się echem w duszy aktora i budzi w niej wspomnienia rzeczy przeżytych, jeżeli nie tych samych, co w twórcze autora, to w każdym razie bardzo przybliżonych. Idźmy dalej.

Dlaczego aktor, wymawiając np. słowo „kocham”, wali się prawicą w serce i wyje przeciągłym głosem: „kocham cię”? Czy zapomniał o tym, że wymawiał to słowo – jeżeli naturalnie nie jest ostatnim kabotynem – zupełnie naturalnym głosem, a może za ledwie cichym szeptem?

Dlaczego, wymawiając słowo „nienawidzę cię”, syczy szatańsko, jak wąż, któremu łeb przydeptano? Dlaczego, klękając, dajmy na to, wdzięcznie się przegina, jedno kolano opiera na taboreciku, a lewą nóżkę wyciąga na całą jej długość? Dlaczego w chwilach uniesienia przewraca oczyma, że aż białka widać, kiedy tego nikt nie robi? Dlaczego aktorka, czymkolwiek zaskoczona, przygryza sobie wargi? I mógłbym wyliczyć tysiące tych „dlaczego” i „czemu”. Absolutnej prawdy życiowej w grze aktora – otóż to, czego nowoczesny dramat wymaga.

Nie chodzi tu o ten realizm z przedwczoraj, który zasadzał się na tym, by jak najwierniej, z absolutną ścisłością oddać ten lub ów szczegół. Nie żąda się od aktora, by chodził po lazaretach i studiował, w jaki sposób ludzie konają lub w jaki sposób ten lub ów obłąkany się śmieje. Pominąwszy to, że każdy człowiek inaczej kona i każdy inaczej się śmieje, to tego rodzaju studia przedsięwzięte się zupełnie na marne. Cała gra będzie się składała ze znakomicie opracowanych szczegółów i szczegółików, ale nie ujętych w całość, przeciwnie, rozsypanych na wszystkie strony świata.

Proces twórczy u artysty-aktora wyobrażam sobie tak: aktor powinien przede wszystkim przeczytać sobie cały dramat i czytać go nie raz, nie dwa, ale tak długo, dopóki nie ogarnie całości do tego stopnia, że to, co dotychczas było martwą literą, stanie się dla niego naoczną wizją, że widzi wokół siebie postaci, że z całą intensywnością uświadamia sobie choćby najdrobniejszy szczegół dramatu. A więc poniekąd staje się on wszystkimi razem. Jak we wizji, rozgrywa się przed jego oczyma scena za sceną. Teraz dopiero bierze do ręki własną swą rolę. Wiele trudu już teraz mieć nie będzie. Staje się centrum całego dramatu, wchodzi w stosunek do współgrających, przeistacza się, staje się tym, kogo grać ma, a wtedy będzie się tak śmiał i tak płakał, jak bohater, którego przedstawia, i tak będzie szarpał się, cierpiał i konał, jak on, i to,

zaręczam, be? studiów anatomicznych. Jeżeli jakakolwiek sztuka, to sztuka aktorska jest *par excellence* wizjonerską. Być aktorem- artystą znaczy posiadać możliwość miewania wizji. Być dramaturgiem znaczy posiadać możliwość artyście-aktorowi poddawać te wizje, a stosunek zarówno dramaturga, jak aktora do publiczności polega na tym, by publiczność wizję przyjęła jako fakt realny. A znowu, by ta sama publiczność to wszystko, co się na scenie dzieje, brała za bezpośrednia rzeczywistość, musi aktor starać się nie rozpręgać skupionej uwagi sztuczkami i dobrze opracowanymi szczegółami, lecz, przeciwnie, potęgować ją absolutną szczerością, prostotą i prawdą.

Inteligencja, możliwość miewania wizji, szczerość i prawda – oto trzy zasadnicze warunki, bez których aktor jest niczym, a co najwięcej małpą.

Prawda! Zapomniałem może o najważniejszym czynniku, choć właściwie wynika on z trzech pierwszych podstawowych, warunkujących aktora-artystę. Aktor musi mieć przede wszystkim tę śmiałość i odwagę, która cechuje każdego prawdziwego twórcę. Musi mieć odwagę zerwać z tradycją, konwenansem i szkołą, nową drogę sobie i innym stworzyć.

Ta bezwzględna śmiałość cechuje nową generację rzeczywiście twórczych artystów i artystek scenicznych. Weźmy np. Eleonorę Duse, która w ujęciu roli w *Norze* nie waha się ani na chwilę wyrzucić z dramatu całe ustępy, nie mające nic wspólnego z dramatem, a narzucające się niesmacznym rezonerstwem. Tak np., gdy mąż Nory odkrywa całą nędzną małoduszność swej ciasnej, małomieszczkańskiej duszy, Nora Eleonory Duse słowa nie mówi, tylko cofa się przerażona ku drzwiom, pełna wstrętu i wstydu, że była żoną takiego człowieka, i wychodzi.

Podobno Ibsen rozgniewał się bardzo, gdy się o tym dowiedział. Zupełnie niesłusznie, moim zdaniem.

Autor, który z przyjemnością śledzi rozwój sztuki aktorskiej, który serdecznie się cieszy na widok, jak dawny żongler i komediant przeobraża się w rzeczywistego, twórczego artystę, powinien pozostawić artyście zupełną swobodę, wskazówki swe ograniczać do niezbędnego minimum, a dramat swój uważać za rodzaj stenogramu, który aktor sam, skoro jest artystą, odczytać i w miarę swej indywidualności odtworzyć lub też przetworzyć jest winien. (...)

Ostap Ortwin⁹

*Ibsen w rozwoju dramatu*¹⁰

(...) urodził się światu w Ibsenie potężny indywidualista i umysł krytyczny, mężny a zuchwały. Przede wszystkim zjawiał się ktoś, który stał ponad epoką, nad życiem i ludźmi; nie służył im, ale panował nad nimi, miał gorzką ironię wielkich duchów, ogarniał szerokie horyzonty, miał surową powagę skaldów, szorstką siłę twórcy i niezwykle poczucie praw moralnych; ktoś, który miał moc rozbijania przesądów i zdzierania masek obłudy gorycz Arystofanesowską, oburzenie i opozycję. Tylko taki miał wszelkie warunki po temu, aby stworzyć wyższą komedię, w której szczerosc nic bawi się w ciuciubabkę z publicznością. I przez tę przewagę umysłową i moralną, świadomą wielkiego posłannictwa sztuki, był on pierwszy od lat wielu, który orzekł: że scena i aktorzy są dla sztuki, a nie sztuka dla sceny i aktorów. W ramach dramatów skupiając olbrzymią mnogość i różnorodność życia współczesnego, to, co w nim było najwyrazistsze, jak i to, co było płodne w przyszłość, formy terażniejszości rozsadzające, a w czym streszczały się rewoltujące fermenty niespokojnych, niezadowolonych, buntowniczych duchów w przeróżnych swych zróżniczkowanych odmianach, zrywał z tradycyjną galerią typów scenicznych i miast utartych, stałych szablonów stawiał na scenę typy i indywidualności, jako nieoceniony dar dla talentów aktorskich, marniejących w patosie historycznych tragedii, zgnuśniałych w szczebiocie salonowej konwersacji, wypowiedaniu i bronieniu poglądów. (...)

(...) postacie tworzy on przeważnie na fidiaszową miarę w cnotach ich i słabościach, jako typy, jako symbole współczesnego człowieczeństwa – ma źródło w niezaprzeczonem romantyzmie wikingowskiej jego natury. Za miodu kapał się w mgłach i blaskach fantastycznych mitów, sag, podań. [...] W tej dziedzinie zmierzchów i brzasków wzrok jego

⁹ Ostap Ortwin – właśc. Oskar Katzenellenbogen – 1876-1942, znakomity, wybitny krytyk literacki, pisarz, prawnik, korespondent teatralny warszawskiego tygodnika „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne”, publicysta obszaru teatralno-dramatycznego dwudziestowieczności. Eseista [*Ibsen w rozwoju dramatu* (1900); *Utopie w dramacie* (1901); *O teatrze tragicznym* (1902)], recenzent teatralny. Zwolennik reform i przeobrażeń teatru. Afirmator Mickiewiczowskiego modelu polskiego teatru monumentalnego ujętego w *Lekcji XVI* autora *Dziadów*. Badacz dramatów S. Wyspiańskiego.

¹⁰ Przytoczony tekst: pierwodruk: „Promień” 1900, nr 3,5,7; przedruk: O. Ortwin, *Pisma krytyczne. O Wyspiańskim i dramacie*, oprac. J. Czachowska, Warszawa 1969 [wybrane fragmenty – przyp. P. W.].

przywykł do natchnionych twarzy legendarnych herosów i heroin, do płonących dusz królów-duchów. Zszedłszy w chłodne dzierzawy jasnowidzenia rzeczywistości i przenikania otaczającego świata zawrzał gniewem i zaciekłością. (...) Zatem współczesny realizm i romantyczna, bajeczna wielkość pragnień, to dwie wewnętrzne cechy Ibsenowskich dramatów.

Teraz sama istota tragizmu. Więc owo usposobienie ducha, dla wielkiego dramaturga konieczne, które Nietzsche łączy z narodzinami tragedii. Owo przytakiwanie życiu, które molochowi jego składa ofiary z swych najwyższych typów, z dionizyjską ochotą rozkoszując się niewyczerpaniem swej twórczości; ten pęd niszczycielski, żywołowo rzucający dusze ludzkie na pastwę losu z ironiczną litością nad nieszczęściem, odczuwający radość w dreszczu zgrozy i przerażenia. Tak tworzy Wielki Duch Przyrody. Jak w przejściowych geologicznych formacjach paleontolog odnajduje niezmierną moc odmian, zmiennych i zróżniczkowanych ustrojów o cechach typów zaginionych i nowo ustalających się na przyszłość, będących pomostem przejściowym do późniejszych, doskonalszych tworów, które dopiero i zwolna się rodzą i powstają – tak w dramatach Ibsena odnajdziemy całą galerię postaci, które są jakby próbami, zwiastunami, forpocztą tych przyszłych; tyle atawistycznych, może wiekuiście ludzkich przyzwyczajzeń i nałogów, tyle ich ściga upiorów przeszłości i widm przyszłości, że pod nawalą własnych błędów, z zemsty Nemesis społecznej, w walce z otoczeniem, w rozterce duszy, nieumiejącej się przystosować do nowych podstaw etyki, padają i giną.

W tym tkwi węzeł dramatyczny utworów Ibsena. Nieuchronny los byłych pokładów geologicznych, z góry skazanych na zatracenie. Można by rzec, że całość dzieła jego to wielka tragedia jego światopoglądu etycznego, to łamanie się kolejnych szczebli drabiny, po której pnie się w górę jako po skali oceny wartości życiowych, to smutna saga jego własnego życia i nas wszystkich, którzyśmy brali chrzest snów genezyjskich. Dokładne kolejno zapoznanie się z dramatami jego daje pełne tego zrozumienie. Ma się rzecz z nimi tak, jak z muzyką Wagnera. Na pozór wydają się bezładnym szeregiem pomysłów, dialektycznych wywodów, dialogów nieskończenie długich, ciemnych symbolów i zagadkowych aluzji. Dopiero wynalezienie właściwych *leitmotywów* rdzennej idei, zasadniczej myśli, która zawsze z żelazną konsekwencją nieubłaganej logiki z ogólnych założeń wypływa, nadaje składowym częściom żywotność organizmu i zamienia je w wspaniałe dramaty światopoglądów. Rządzi nimi już nie zewnętrzne fatum greckich bogów, nic wulkaniczna namiętność renesansu ani konflikt kategorycznego imperatywu obowiązków i etyki z uczuciami egoizmu (jak u Schillera), ale jakby obnażona, zasadnicza nieuchronność fatalizmu ludzkiego, jego fundamentalna niezdolność przekroczenia ciasnych granic wytkniętych duszy ludzkiej, chcącej się

nieskrępowanie wyżyć i wyszumieć w obrębie własnym i poza nim. (...) oddech. Ten rodzaj odczuwania tragizmu jest trzecim rysem dramatów Ibsena, decydującym i znamionym, który poza realizmem i mistyczną romantyką stanowi piękno ich poezji. W jego przekonaniu o ślepej bezsilności człowieka wobec przemożnej potęgi losu, w tym Ibsenowskim „za późno i daremno” tkwi przecież ogromna siła nerwu żywotnego i samozachowawczego instynktu, który się na to godzi. Czasami katastrofa ma swe źródło w drobnym na pozór fakcie zewnętrznego życia, w jakimś atomie winy, w jakimś pyłku śniegowym, który tocząc się zbija się w kłęb, urasta w lawinę, siłą ciężkości leci w dół, przytłacza i gubi winnych i niewinnych. W tym leży rewolucyjne znaczenie tych dramatów dla poezji dramatycznej. Dramat nie oznacza już akcji. Od Ibsena nauczono się, że przejścia duchowe o wicie intensywniej umieją wzruszać słuchaczy. Skupiając wszystko w epilogu, w ostatecznej konkluzji, na którą dramat zamienił, pozostawił Ibsen ludziom ucieczkę we wnętrze ich własnych dusz. Wobec konsekwentnych wysiłków ich doli główne zajęcie budzi namiętnym i gwałtownym rozpatrywaniem nieszczęsnego, nieuniknionego położenia. W takim stanie bohaterzy jego mają jakiś skryły, zacięty upór, jakąś zdławioną energię i dumny hart woli, która stawia czoło ciosom nieszczęścia, przyjmując je z mężnym sercem i z chłodną ufnością w swój stoicki spokój mimo wszystko, ale nie złorzeczy, nie przeklina i nie protestuje. Zresztą pod klątwą przeszłości nie dostaje im już czasu na spóźniony czyn ratunkowy. Budowniczość losów własnych dają się po prostu druzgotać, nic umiając podtrzymać walącego się w gruzy gmachu.

To stoi w ścisłym związku z reformacyjną formą dramatu Ibsenowskiego i jego techniką. Ten ścisły związek obala też gruntownie absurd estetyczny, który mówi o odrębności faktury scenicznej i budowy dramatu od jego treści. Nie ma arcydzieła dramatycznego, które by nie posiadało treści organicznie spójnej z formą i to formą budowaną od wewnątrz, a nie od zewnątrz. Jak architekt, wznoszący gmach czy świątynię, musi wejść w ich cele, intencje i tylko wtedy stworzy dzieło sztuki, kiedy plan swój rozwijać będzie od środka, kiedy przestrzenią zamkniętą murami będzie rozporządzał wedle logiki, potrzeby i przeznaczenia budowli, a ornamentykę i dekoracyjną fasadę zamieni w zewnętrzną powłokę, w prosty widomy wyraz owego jądra, ściśle doń przystosowany, jak wszelki organizm tworzy swą formę z wewnętrznego rozwoju komórek, tak struktura dramatu w jego całości i w częściach jest zawsze tylko zewnętrznym kształtem wewnętrznej jego treści.

(...) na tle owej mizerni teatralnej wyrasta Ibsen jak epokowy olbrzym ducha, stylowy w każdym odłamie swojej działalności. Stworzył on dla Europy współczesnej właściwy jej wielki dramat i wytyczył drogi, którymi dramatyczna jej twórczość niewątpliwie pójdzie. On jeden potrafił scenie przywrócić godność wielkiego misterium i nadać jej nowy

charakterystyczny styl. Na ten styl składa się jedność formy i treści, cała owa w duszę publiczności wymierzona celowość dramatycznych utworów, w których każdy ruch, słowo każde ma wagę i oznaczony cel. A potem owa kolosalna indywidualność poety, wyciskająca niestarte piętno, jednolitość charakterów i jednolitość nastroju całości utrzymanej zawsze w jednej tonacji, promieniującej zawsze jednym światłem. Ta dramatyczna stylowość o charakterze wybitnie nowoczesnym ma kolosalną doniosłość dla rozwoju sztuki aktorskiej i zmiany jej techniki.

Tak wprowadzenie Ibsena w stały repertuar scen jest początkiem odrodzenia sztuki dramatycznej i nowego rozkwitu stylowej gry aktorskiej. Gdziekolwiek od dziesiątek lat rodziły się talenty dramatyczne, obierały Ibsena za patrona, za hasło, za sztandar. [...]

Wilhelm Feldman¹¹

*Ewolucja teatru*¹²

Powoli dokonywa się zróżniczkowanie, jak w ogóle rozwój pod każdym względem powolnym u nas idzie tempem. To jedno widać: do dawnych form nie wróci. Ginie np. zupełnie sztuka kontuszowa. Młodsza generacja aktorska uczy się jeszcze na Fredrze nosić pas i wyloty [kontusza], młodsza generacja autorska rozstaje się z tym światem zupełnie. Spogląda jeszcze Warszawa z rozrzewnieniem na kontusz, ukazanie się jego na scenie zapewnia nawet sztuce na pewien czas powodzenie – dzień dzisiejszy jest jednak zbyt silny, by dał się zagłuszyć formami przeżyтыми. Społeczeństwo się przetwarza, wysuwa nowych ludzi, nowe formacje dusz, nowe idee. Powieść pochwyliła je rychło – scena znacznie powolniej. Ale i ona nie mogła pozostać głuchą na głos czasu.

Przeciw sztuce salonowej, konwencjonalnej, przeciw efekciarskim robotom Sardou'a i eleganckim maszynkom do wygłaszania salonowych paradoksów Dumasa syna, wystąpił był [...] naturalizm – na scenie nie osiągnął nawet ani w przybliżeniu tego powodzenia co w powieści; ze sztuk Zoli ani jedna nie utrzymała się w repertuarze. Tendencje naturalistyczne leżały jednak z końcem lat osiemdziesiątych w duchu czasu – i co w przeżartej kabotyństwie Francji się nie udało, powiodło się umysłem głębszym, poważniejszym. Przewrotu w sztuce scenicznej – na korzyść naturalizmu – dokonali skandynawczycy; około roku 1890 są oni już w całej Europie zwycięzcami. Zdobywa sobie posłuch, u młodych – entuzjazm nawet, najskrajniejszy spośród nich, dziko – genialny August Strindberg; mistrzem powszechnie już jest uznany Ibsen. Gdy przed dziesięciu laty miał przed sobą poza swą ojczyznę dwa może teatry otworem – obecnie staje się on stałym składnikiem repertuaru wszystkich poważniejszych scen środkowej Europy, wytwarza własny styl w literaturze i w grze aktorskiej.

Ibsen – to nowy pogląd na świat i nowa technika sceniczna. Jako artysta i jako filozof reformuje on sztukę, stwarzając po mieszczańskim dramacie geszefciarsko-cudzołożniczym francuskim i po idealistycznej deklamacji niemieckiej, znowu wielki dramat w znaczeniu wprost klasycznym, tragedię, jako bezsilną walkę jednostki z Przeznaczeniem. Tylko Ibsen – człowiek współczesny, materialista i ateusz, nic może już fatum widzieć w woli bogów – jak

¹¹ Wilhelm Feldman – 1868-1919, dramaturg, prozaik, krytyk, historyk literatury, autor tekstów publicystycznych; *Sądy Boże* [1898]; *My artyści* [1909].

¹² Przytoczony tekst: pierwodruk: *Piśmiennictwo polskie ostatnich lat dwudziestu*, T. 2, Lwów 1902; przedruk: W. Feldman, *Piśmiennictwo polskie 1880-1904*, wyd. 2, Lwów 1905 [fragmenty – przyp. P. W.]

Grecy, nie w woli Boga – jak Calderon, widzi je natomiast w nieubłaganych prawach przyrody, które ciąży na człowieku z mocą druzgoczącą. Takim prawem jest dziedziczność; zarazek przez hulaszczego oficera Alvinga wszczepiony w syna Oswalda oto jego Ananke. Tragedia to pełna grozy a przystępniejsza dla naszych pojęć niż Sofoklesa; zupełnie materialistyczna w założeniu, w przeprowadzeniu jest też najzupełniej pozytywistyczna, zgodna z rzeczywistością. W rezultacie daje to filozofię i technikę czysto naturalistyczną. Sztuka staje się niezmiernie prostą, odrzuca wszelkie konwencje teatralne, przybudowuje scenie niejako czwartą ścianę, aby ignorować publiczność, każe ludziom przemawiać językiem codziennego życia, unikać monologów, unikać wszelkich *bon mots*, kwiatków poetyckich, patosu, mówić tylko o pozytywnych rzeczach, przypominać sobie i drugim wypadki z przeszłości. Ta prostota jest najwyższym wyrafinowaniem, te niewinne rozmowy są inkwizycją, w tych jękających się słowach nic ma ani jednego, które by nie miało znaczenia fundamentalnego dla budowy całości. Wysuwa się z nich coraz potężniej brzemie jakiejś winy tragicznej, zaczyna się toczyć jak lawina, ogarnia wszystko i wszystkich, druzgocze... Czyni to Ibsen chłodno, z miną wiwisektora, ale pod tym chłodem czuć serce wezbrane tęsknotą, bezgraniczną tęsknotą za „trzecim królestwem” miłości i prawdy; czyni to obiektywnie, sprawozdawczo, a za tą bezosobowością czuć bojownika, walczącego nieustraszenie za prawo indywidualności, za obowiązek wyzwolenia swego ja, pozostawiania mu wiernym bez obłudy, bez kompromisów, wyżycia się w całej pełni swej istoty...

Takie siewy rzucił Ibsen na scenie europejskiej, znieprawionej mieszczańską sztuką Francuzów; z biegiem czasu na niejednym punkcie się zmienił, skrajny jego pozytywizm ustąpił pewnej metafizyce, realizm jego połączył się z symbolizmem, nadającym każdej jego osobie podwójne znaczenie – jednakowoż hasła jego i melodię kontynuował już w Europie cały zastęp młodych dramaturgów. [...]

Ibsen – Suderman – Hauptmann – trójgwiazda ta rzuca swoje blaski także na nasz horyzont dramaturgiczny, wywiera wpływ na przeważną część pisarzy, nawet starsi im ulegają, ale nie w takiej mierze, by wytworzyć jednolitą jakąś szkołę. Przyjęto od Ibsena kilka pierwiastków ideowych, kilka wymogów technicznych – trudniej trochę dostroić się do surowego jego światopoglądu, do żelaznej logiki jego konstrukcji, 110–i trudno o niepowседневne idee. [...]

Realizm zresztą już w połowie lat dziewięćdziesiątych zupełnie zmienia swą postać, przenosi się na wewnątrz człowieka, odbija przede wszystkim prawdę duszy – najprzód obiektywnie, jako sztuka psychologiczna, potem coraz bardziej subiektywnie: jako rozpętanie fantazji, uczucie, pełnego życia jednostki twórczej. Górę bierze poezja, która zdobywa na powrót dla sceny dawno utracone krainy snów, wizji, romantyki, która dla ujęcia niejasnych

pogmatwanych tych zjawisk coraz bardziej musi się uciekać do symboliki. Ibsen matematycznym konstrukcjom swoich bohaterów coraz częściej przypina niewidzialne skrzydła, unoszące je w zaświaty odwiecznych zagadek bytu; Hauptmann po arcydziele tym naturalizmu, jakim są *Tkacze*, wprowadza na scenę przebolesne, poezją tylko rozjaśnione sny udreżonej małej *Hanusi*, aby wkrótce *Zatopionym Dzwonem* najwyższych tęsknot i pragnień człowieczych rozbudzić tęsknoty poezji w całej Europie. [...] A w Belgii od kilku lat w zaciszu Maeterlinck snuje swoje wizje, pełne grozy i dreszczu, stara się spojrzeć w oczy wielkiej tajemnicy, gdy homunculusy rozbijają te uczucia w półuczucia, półtony, stwarzają sztukę nastrojową, sztukę Artura Schnitzlera, rozkołysaną w lubieżną melancholię, w dreszczyki i muzykę nerwów. Wracają do życia wszystkie dawne formy poezji dramatycznej: baśń fantastyczna, dramat liryczny, misterium średniowieczne, z pomroku wieków wstaje koturn bohaterski. Człowiek ucieka w tej sztuce coraz bardziej od życia zewnętrznego, od powierzchownej gry zmysłów, jedni z błagą lub samozłudzeniem chcą zakryć je kwiatami poezji, ornamentyką dekoracji, inni chcą bezmiar uczucia zakląć w nastrój, w moment – odblask wieczności, jeszcze inni bladzi lub strojni w purpurę królewską wyzywają odwieczne Fatum do walki... Graniczą ze sobą klasycyzm i romantyzm, różne od starego swego znaczenia, zgodne w wybijającym się ponad gwar realistycznego świata i trywialny śmiech farsistów dążeniu do wielkiej sztuki, zgodne w stylizowaniu życia, w sprowadzeniu na scenę królestwa niewymiernej, wieczystej Duszy. [...]

Rośnie bezustannie rozlany w atmosferze czasu duch poezji – u nas i zagranicą. Przeżyło się kopiowanie środowiska, czują to dobrze doświadczeni teatromani, „trzymający rękę na pulsie społeczeństwa” i obracają szczere pragnienie duszy w modę salonową. Suderman pisze sztuki poetyczne, a właściwie frazeologiczno-dekoratywne, we Francji przez cały sezon bohaterem jest Rostand, przechodzący od sztuk mdławych, karmelkowych do fanfaronady gaskońskiej, z temperamentem prawdziwego Galla, lecz bez szczerości i wielkości. Ale budzą się też twórcy; poszukując wielkiej linii ducha, prawdziwej tragedii, dochodzą do form idei tragedii starej Hellady. Życie wyrywa się z gmatwaniny przypadków, intryg, anegdot, aktualności, „źródeł autentycznych”, na których był zbudowany dramat mieszczański, wyrywa się także spod działania kategorii przyrodniczych, materialistycznych poglądów, którymi Ibsen, za nim Hauptmann (klątwa alkoholizmu we *Wschodzie słońca*, nędzy w *Tkaczach*) odnowiwszy dramat zastępowali starożytne Fatum. Moce tajemne, złowieszcze a nieubłagane, rozsiane we wszechświecie a wydobywające czasem z głębi naszych snów i przeczuć ostrzeżenia straszliwe – Ananke i Mojra znowu okazują posępne swoje oblicza. Z drżeniem schylamy przed nimi czoło wsłuchani w ciemne, fatalistyczne sztuki Maeterlincka; kipiący

namiętnością, pijany wymową południowiec Gabriel d'Annunzio odstawia pieniaący się kielich rozkoszy zmysłowej, piękna chwili i zahipnotyzowany wejrzeniami Losu, rzucającego swe ofiary na drogę bezlitosnej zatury, pisze swe tragedie podniosłym pięknem tragików greckich natchnione. Bez wątpienia Fatum ibsenistów w postaci konsekwencji za grzechy przeciw przyrodzie jest bardzo przekonywujące, ale nie wyczerpuje ono wszystkich tajemnic bytu; wchodzą więc znowu na widownię misteria bezimienne, mroczne i wzniosłe. Tchnienie tych Potęg wywoływane zewętrznymi, fizycznymi nastrojami u pierwszych naśladowców Maeterlincka, w *Sonacie* Kisielewskiego zbyt jeszcze zmieszane z wyziewami i brudami ziemskimi, w sztukach Przybyszewskiego oczyszcza się z wszystkich naleciałości i szat zewętrznymi, występuje jako fatalizm, druzgoczący swe ofiary z nieubłaganą mocą; w *Złotym runie* schodzi na ziemię, by nakręcić zegar żywota Rembowskiiego, w *Gościach* czujemy je jako nieodstępного towarzysza, jako cień straszny, wierny człowiekowi od chwili popełnienia przezeń zbrodni, idący za nim w orszaku Furii szarpiących, aż go w śmierć zapędzą. Albowiem „jest jeden porządek rzeczy, że tak być musi, a nie inaczej – kto go przełamie, serce jego na śmierć skazane...”. Jednakowoż z nieprzepartą mocą „porządku” tego w tragediach Przybyszewskiego nie zawsze odczuwamy. Łańcuch fatalistyczny grzechu i kary związany – szczególnie w *Złotym runie* – zbyt dowolnie; nie widzimy wewętrznej konieczności w przebiegu wypadków. *Goście* zaś wywierają piorunujący efekt więcej nastrojami, niż fatalizmem, grą na nerwach – nie żelazną logiką przyczyn i skutków... Z tym wszystkim dramaty te mają w sobie tchnienie wielkiej sztuki.

I jeszcze z jednego źródła tryska teraz u nas wielka poezja dramatyczna – z nieprzebranych skarbów ducha Juliusza Słowackiego. Cały ostatni okres literatury stoi pod jego znakiem – teraz dopiero przychodzi do głosu żywioł mistyczny, charakter demonu, wizjonerstwo przepaści i szczytów najdalszych – wszystko to, co stanowi istotę tej natury, rozwiniętą i w upajające formy ujętą, za ostatnich lat biednego jego żywota. Jeżeli dla kogoś jest jeszcze wątpliwym, czy *Król-Duch* jako epopeja wewętrznego życia może stać obok *Pana Tadeusza*, tej epopei życia zewętrznego, to dla nikogo już nie jest tajnym, że jako dramatyczny geniusz, Słowacki, stoi samotny na najwyższym szczycie naszej poezji. Świeci stąd swoją intuicją charakterów i charakteru narodowego, zaklętą w najświetniejsze pioruny słowa; [...]

Mało dziś między „najmłodszymi” pisarzy, którzy by nie próbowali sił swoich w dramacie; ideowe swoje koncepcje w *Skarb* zaklął Staff; wizje apokaliptyczne usiłuje w formy dramatyczne ująć Miciński; realistycznie stylizuje życie Podhalan Orkan, gdy Nowaczyński urąga filisterstwu krótkim, jadowitym śmiechem. Cale to najmłodsze pokolenie jedną wspólną cechą różni się od starego pokolenia dramaturgów – wnosi na scenę poezję. [...] Nastroje

Maeterlinckowskie czuć tak w *Sfinksie* Tetmajera, *Matce* Rydla jak i w *Mocarzu* Brzozowskiego i *Sąsiadce* Rittnera; symbole Przybyszewskiego zjawiają się także w utworach Żuławskiego i innych, Wyspiańskiego szkoła także się tworzy.

Świadczy to wszystko o pewnym prądzie silnym, który – jak wszystko w świecie – ma swoich nieszczęrych kabotynów, snobów i naśladowców, sam przez się nic przestając być uprawnionym i pięknym. Bezwarunkowo poezji tej scenicznej niejedno grozi niebezpieczeństwo. Ulega zanadto hipnozie wielkich wzorów, popada w monotonię; sztuki „modernistyczne” z ich ucieczką od życia realnego, z ich artystami jako bohaterami smutnymi, z kobietami – ofiarami i demonami, lub ofiarami demoniczności, z całą tą atmosferą tłoczącą nastrojów i symbolów sztucznych i poezji epigońskiej – sztuki takie stają się groźną niebezpieczną manierą. Nic sztuka to i nie siła odwracać się od życia! Przewycięzać je – to zadanie, a żeby tego dokonać, trzeba mu patrzeć w oczy, umieć go użyć jako podstawy dla prowadzącej w niebo drabiny Jakubowej, która w przeciwnym razie nic ma się na czym oprzeć. Ostatecznie tylko to, co skąpane w życiu zachowuje świeżość i żywotność; stąd wieczysta młodość i pełnia dzieł Szekspira, *Antygony*, stąd urok i potęga *Wesela* Wyspiańskiego, stąd porywająca prawda sztuk Kisielewskiego. Słowacki sam jest pełen wzniosłości, od niej do śmieszności naśladowców krok tylko... Przybyszewski sam jest znakomity, naśladowcy jego – cienie... Klątwa epigoństwa ciąży też. na wielu bardzo zresztą uzdolnionych młodych.

Stanisław Wyspiański¹³

*[I CIĄGLE WIDZĘ ICH TWARZE...]*¹⁴

I ciągle widzę ich twarze,
ustawnie w oczy ich patrzę –
ich nie ma – myślę i marzę,
widzę ich w duszy teatrze.

Teatr mój widzę ogromny,
wielkie powietrzne przestrzenie,
ludzie je pełnią i cienie,
ja jestem grze ich przytomny.

Ich sztuka jest sztuką moją,
melodię słyszę chóralną,
jak rosną w burzę nawalną,
w gromy i wichry się zbroją.

W gromach i wicherze szaleją

¹³ Stanisław Wyspiański – 1869-1907, poeta, scenograf, dramaturg, malarz, grafik, inscenizator. Wszechstronna i ważna osobowość artystyczna wieku XX, artysta teatru. Pasjonat teatrów antyku i teatru Wagnerowskiego, człowiek teatru. Opracował *Kleopatę* Norwida, dramaty Szekspira, napisał fenomenalne studium o *Hamlecie*. Wyspiański był „artystą teatru” – w świetle Craigowskiego ideału głoszonego w ówczesnym teatrze europejskim. To artysta nowoczesny - zrywający łachmany konwencji dominujących w widowiskach teatralnych tamtej doby. To wielki wizjoner teatru europejskiego. Jego pomysły spotykały się z pewnymi propozycjami Wielkiej Reformy Teatru. Marzył o teatrze monumentalnym, „teatrze ogromnym” [wiersz *I ciągle widzę ich twarze...* (1904)]; *Protesilas i Laodamia* [1899]; *Klątwa* [1899]; *Wesele* [1901]; *Wyzwolenie* [1903]; *Akropolis* [1904].

¹⁴ Przytoczony tekst: *Dzieła zebrane*. T. XI, Kraków 1961, s. 160-161; *Studium o Hamlecie* [pierwodruk: Kraków 1905, cyt. wg. *Dzieła zebrane*. T. XIII, Kraków 1961, s. 13-17; 33-40, 98, 189-194; za: R. Taborski [red.] i T. Sivert [red.], op. cit., s. 309-322.

i gasną w gromach i wicherze –
w mroku mdlejące i cichsze –
już ledwo, ledwo widnieją –
znów wstają – wracają ogromne,
olbrzymie, żyjące – przytomne.

Grają – tragedię mąk duszy
w tragicznym teatru skłonie,
żar święty w trójnogach płonie
i flet zawodzi pastuszy.

Ja słucham, słucham i patrzę –
poznaję – znane mi twarze,
ich nie ma – myślę i marzę,
widzę ich w duszy teatrze!

STUDIUM O «HAMLECIE»

(...) Rozpowszechnione jest zdanie, że teatr Szekspira nie zajmował się zupełnie dekoracjami, że o dekoracje nie dbał, że stał wyżej ponad te „szmaty” i łąchy.

Sądzę, że jest to przesada odnośnie do twórczości Szekspira i że o ile Szekspira rzeczywiście grać by można w jakichkolwiek szmatach, to jednak on sam miał co innego w myśli, kiedy dramat tworzył.

Być może, że na scenie swojej, w swoim teatrzyku dekoracje miał skromne, bardzo skromne; zatem wiedział o tym i tam wiedział, że niczego nie znajdzie. Tam też niczego nie szukał.

Ale kiedy pisał *Makbeta* i pisał np.: Forres, pokój w zamku, to zamek jakiś miał w myśli, jakiś któryś ze znanych sobie. A kiedy pisał: Inwerness, pokój w zamku Makbeta, to znów inny zamek rzeczywisty miał w myśli.

To znaczy, że ilekroć przedstawiał pisząc: co się dzieje, to miał oczywiście przed oczyma teren, gdzie się to dzieje. I dlatego takie rzeczy jak: drzwi, okna, w ogóle plan i podział izb zamku i pałacu był w zgodzie z rzeczywistą architekturą i logiczną rzeczywistą budową, która gdzieś istniała.

Być może bardzo, że gdy pisał *Makbeta* lub *Leara*, miał na myśli zamek renesansowy, nie zaś romański lub drewniany; że gdy pisał *Otella* lub *Kupca weneckiego*, trudno mu było o gondolach pamiętać, gdy w Wenecji nigdy nie był. Ale zawsze miał w myśli rzeczywistość, w wyobraźni rzeczywistość i ludzie jego dramatu obracali się w jego wyobraźni na terenie rzeczywistym, Szekspirowi dobrze, doskonale znanym.

Stąd żadnych bałamuctw nie ma w jego dramacie.

Żadnych bałamuctw sytuacyjnych ani żadnych, które by były w niezgodzie z raz obmyślanym terenem.

Jeśli mówi wyraźnie: Faif, komnata w zamku Makdufa, a kiedy indziej: Forres, pokój w zamku, a kiedy indziej: Inwerness, wielka sala w zamku, to należy jego słowa brać dosłownie i na serio przede wszystkim. Należy rozumieć naprawdę, że kiedy to pisał (*Makbeta*), trzy te zamki: Dunkana, Makdufa i Makbeta miał w myśli, jako trzy zamki różne, i w jego wyobraźni, w jego myśli były te trzy zamki różne naprawdę, których wzajemnie nie mylił, nie konfundował. Stąd tekst napisany jest dobrze i zgodnie z terenem, i wtenczas, skoro raz tak jest, zgoła obojętną jest rzeczą, czy teatr jakkolwiek będzie i nad tym myślał, czy nie. Rzecz jest napisana tak, że żadna najbardziej niemądra dekoracja nie jest w stanie zabić tekstu. Co więcej; może tej dekoracji wcale nawet nie być i jeszcze dramat nic nie straci, i wrażenie będzie to samo.

Nie znaczy to, żeby Szekspira należało grać bez dekoracji lub w dekoracjach bezmyślnie skombinowanych, jak się to po całym świecie (Europie) dzieje. Olbrzymie koszty, dziesiątki tysięcy, jakie łożą na to np. w Wiedniu lub Berlinie, lub Monachium, gdzie Szekspira grywają stale, nic tu nie znaczą, nie koszt bowiem decyduje o wartości dekoracji, tylko koncepcja, tylko pomysł i obmyślenie.

I niekoniecznie chodzi o to, aby dekoracja miała być kosztowna i mozolnie wymalowana, bogata architektonicznie, więc np. jeśli romańska, to tyle w sobie mieszcząca romańszczyzny, że aż dziesięćkroć przeładowana: do żadnego prawdziwego, rzeczywistego, architektonicznie romańskiego stylu w niczym niepodobna; więc np. jeśli gotycka, to tak przerażająco gotycka, jakim nie jest żaden gotycki kościół najbardziej pakowny i pełen sprzętów, jak żaden zamek najbardziej obudowany, np. malborski lub Mont St. Michel lub Pierrefonds.

Wszystko więc, co od czasów Szekspira teatr dla niego raczył zrobić w kierunku wyposażenia go w dekoracje, teatr europejski, niewiele jest warte. Co najwyżej bogate to jest i świadczy o wielkim do Szekspira przywiązaniu i czci, ale nie i wcale nie o zrozumieniu Szekspira.

Kto by zaś szedł za myślą Szekspira i w myśl jego dramat jego którykolwiek zamknął sytuacyjnie w jakieś istniejące budynki rzeczywiste i logikę architektury tych budynków pogodzić potrafił z logiką tekstu Szekspirowskiego – ten mógłby dekoracje obmyślać.

I tak np. wzięwszy to odnośnie do *Hamleta*. W którym to zamku dzieć by się mogło? W Elzynorze?

O zamku w Elzynorze na pewno wiemy wszyscy tyle, co Szekspir, kiedy *Hamleta* pisał, to jest nie mamy najmniejszego wyobrażenia, jak wyglądał zamek Hamletów w Elzynorze i w jakim był stylu. Może więc to nie obchodzi nas wcale. Czy Szekspir miał jakie dokładne o stylach wyobrażenie? Można powiedzieć, że miał, ale tym sobie głowy nic zaprzętał i tym się nie interesował jako osobną nauką, ale ilekroć razy odniósł się do rzeczywistości, to styl gotowy tam kompletny znalazł i już raz przy- jąwszy teren, jednego się trzymał.

Miał więc, pisząc tragedię zamku Hamletów w Elzynorze, jakiś istniejący zamek na myśli. Który? Jaki?

Nie dowiedzieć się tego nigdy; po najdłuższych nawet poszukiwaniach nie wiadomo, czy cośkolwiek dałoby się odgadnąć i odnaleźć.

Można więc tych poszukiwań zaniechać zupełnie.

I np. jeżeli ta tragedia u nas ma być grana, w Krakowie np. szukać takiego zamku, gdzieby tragedia ta rozegrać się mogła.

Jakiż zamek macie na myśli? Gdzie około baszt nocą chodzi ów duch królewski, gdzie owa jasna gwiazda na zachodzie zabyłśnie – i zamkowy zegar bije pierwszą...?

W jakiej to galerii „godzinami zwykł się był przechadzać” królewicz Hamlet! – „Biedny chłopiec z książką w ręku”.

Widzicie go: jak idzie z książką w ręku w tej górnej galerii królewskiego pałacu Jagiellonów.

Widzicie go: jak około północy przychodzi ku strażnikom, gdzie czeka go przyjaciel Horacy na terasach Wawelu około Lubranki, w bliskości części Kazimierzowskiej zamku, i tam duch występuje!... (...)

Zdarzyło mi się nieraz być za kulisami sceny i w garderobach artystów. Zachodziłem do garderoby artystów, wstępowałem za kulisy i wchodziłem na scenę.

Oto jestem na scenie: w podwórzu zamku Makbeta w Inwerness. Krząta się ludzi sporo. Jasno.

Kurtyna zapuszczona, a przez zapuszczoną kurtynę słyhać muzykę, grającą właśnie w antrakcie.

Spieszają się. Już niedługo, za parę minut rozpoczną.

I nagle wchodzi Ledy Makbet naprzeciw mnie.

Idzie śmiałym, pewnym, energicznym krokiem; – powzięła już jakąś myśl – decyzję.

Otrzymała list o zamierzonym przybyciu Dunkana.

Natychmiast zdjąłem kapelusz i pocałowałem ją w rękę.

Ja, Ledy Makbet. – Nikt nie jest w stanie mi tego wyperswadować, że to nie była Ledy Makbet – ale Modrzejewska.

W chwilę później witałem się w ciemnym kącie za kulisami, w ciasnocie tych miejsc, niejednemu dobrze znanych, z Dunkanem i Donalbeinem.

Albo skoro grano przed niedawnym czasem dla występów Modrzejewskiej *Makbeta* razy kilka – innym znów razem siedziałem w jednym pokoiku razem z Dunkanem, Makdufem, Donalbeinem i rozmawiały ze mną ich królewskie i wysokie moście bardzo przyjaźnie, czytali z jakichś kart i półszepem wymawiali rytmiczne słowa. Powiecie może, że przepowiadali role?

O doli swej twardej mówili,
o Doli ciężkiej i żmudnej;
przez chwilę u wstępu tej chwili,
gdy mieli rozegrać swą Dolę.
Czyli to życiem tych królowie żyli?
Czy ci skazani na królów niewolę?
W złotych kołpakach, w kirysach, we zbroi,
z mieczmi, w szkarłacie, w koronie,
przez jedną chwilę we sztuce przebyli
tę pogoń – ten pościg ducha:
kiedy myśl wprzega w rydwan tysiąc koni
i prawda jako wulkan wybucha,
i sto żywotów pod lawą pogrzenie:
myśl niezwalczona – ścigająca – siebie.

Przesiadywałem u Makbeta i widziałem, jak z każdą chwilą rósł w króla i zdobywał krwią to, czego był raz zapragnął.

Hej, ta korona coś ciąży – Makbecie?
I krew ta ciąży przelana?
Nie masz rywala – w twym żyjących świecie,
a pamięć twoja go żywi – ?

Tą myślą pamięć, myśl twoja skalana,
krwi jedną zna tylko drogę.
Szczęśliwi jeno ci, co nieszczęśliwi.
Jak biedne nędzą trwóg twe serce króla;
otoś osiągnął wszystko: – w krwi koszula.

A gdy poszedł, pozostawałem sam w jego garderobie i dolatywał mię tylko, co czas jakiś, jakiś głośniejszy wyraz rozmowy – jakieś głosy; – mijał czas i – Makbet wracał z coraz cięższą na czole zadumą i męką.

A z lekarzem, z tym lekarzem obłąkanej Ledy Makbet, znaliśmy się bardzo dobrze i mówiliśmy z nim o Ledy Makbet, jej niezwykłym zachowaniu, każdy jej ruch i gest rozważając. Może kto będzie chciał we mnie wmówić, że mówiliśmy o niezwykłym talencie Modrzejewskiej. – Nie. Mówiliśmy o obłąkaniu dziwnym Ledy Makbet.

Widziałem ją – za kulis stojący osłoną,
tuż – jak ze stopni górnych szła – Makbeta żoną.
W białej szacie, w zawoju białym, w lokach.
Zstępuje. – Cisza wielka. – Coś się stanie. –
Już skrzypot tylko schodów tych, co po nich stąpa.
Na piedestale rusztowań, u szczytu:
kamienny posąg wyrzutów sumienia
i w dłoni wzniesionego wysoko ramienia
kaganiec światła dzierży. – Blask migoce;
w mroku, w ciemności tej, we sztuki gnieździe
olbrzymie czarne cieniów rzuca noce
za ręką jej i za postacią. – Brev wzniesiona.
Oczy rozwarte dwu świec płomieniami
widzą wszystko – co skryte przeszłości nocami.
Widzą wszystko i mówią wszystko: jak się stało.
Ilu Szatanów podszept temu dało.
W lokach, w zawoju białym, śpiąca, przebudzona;
ktoś jest? – W zaskrzepłym ruchu jasna stoi.
Ktoś jest? – W straszliwym bólu twarz stężona.
Ktoś jest! – Wzrok sięga piekielnych podwoi.
Naraz stąpiła. – Łzy po jasnej twarzy.

Zatrzymała się – stoi – myśl na czole waży.
Boli ta myśl. – O! ściga tę myśl urodzoną:
Widzi tych ludzi dwóch – co śpią na straży.
Trza ich umazać krwią – by ich sądzono
winnymi! – Tam! Doścignął wzrok: łożo Dunkana!
A! – Widzi!! – Naprzód znów krokiem zstąpiła.
Tam pójdzie – tani ją gna przymusu siła
pamięci – myśl jej tam, nieubłagana:
nie zapomnij krwią splamić rąk sług i oręża...!
Wstrzymany dech: – odkryta zamku tajemnica.
Przystanęła. – Z ócz bruzdą spływa łza, łza węża.
Łka, cicho łka – niedolę duszy swej widząca,
po tych schodach – na piekło powtórne idąca,
Ledy Makbet. – Widziałem: w oczach tysiąc mieczy!
Nie zapomnieć. – Kto oczy od ócz tych uleczy?!

Kiedy indziej *Hamleta* grano.

Idę do garderoby pana Jednowskiego i zastaję Króla-Ducha już na wychodnym. – Cisza za sceną. – Szedł właśnie i już czekali na niego z księżycem.

W pokoiku jednym zastaję razem na wesołej pogawędce panów Rozenkranca i Gildensterna, na kanapie leżących, czekali, aż im wypadnie niebawem pokazać się na dworze królewskim w Elzynorze.

Rozmawiamy tak, aż i oto: wrócił Król-Duch ze sceny i usiadł w zadumie, czekając sceny następnej:

Czyli ten syn, któremu prawdę jawił
i mękę ducha straszliwą odsłonił,
czy syn za prawdą zabójcą pogonił?
Czyli się będzie, jak igrzyskiem, bawił
słowem tajemnic z nagła wyjawionych,
czyli tych sięgnie prawd, w tym śnie wyśnionych?
Czyli syn, który przysięgał i wołał:
„tak mi dopomóż, Wiekuisty Panie!”
myślą i czynem wołaniu podołał?
Czyli pęd złamie dzień, gdy dzień nastanie?
Czyli nie zdoła nikt przejść tej zapory

i złamać więzów tych, co wiążą duchy?
Czy ludzie ślepi są w słonecznej jaśni
i gdy noc w grozie buduje gród Prawdy,
po dniu z tych zamków gruzy i okruchy?
Wiązać je trzeba, gmach stawiać na nowo,
by pękł znów słońca iskrą piorunową?

Im później w wieczór, tym zmieniło się i tutaj niejedno.

Aż i nadszedł pan Zelwerowicz i począł się charakteryzować: na grabarza.

Przypatrywałem się.

Nie było nic i nie ma w tym nic śmiesznego. Widzieć to przeistoczenie się jak z wolna a starannie się odbywa i aż nareszcie inny siedzi przed tobą człowiek, niż był tu przed chwilą, człowiek, co myśli i czuje inaczej – z tą chwilą metamorfozy; – to jest coś więcej niż wrażenie, jakie wynieść można indziej z teatru, lub co by można przyjmować żartobliwie i mówić, że aktorzy-artyści są śmieszni za kulisami.

Śmieszni? – Nieprawda. Oni tylko mają
pokazać, pokazują w sztuce, którą grają,
ludzkie przywary i ludzką niewolę,
i niedołęstwo myśli, i ułomność;
przyjmują na się maski, strój i dolę
żywą, a sądzi ich wasza przytomność.
Co w nich jest samych wad i duszy bole,
i skazy – jaką pycha – jaką skromność,
jaką obłuda – jaką wzdarda, zazdrość, cnota,
jaką nienawiść – niechęć i ochota,
to pokazują i z tego się myją
po skończonym spektaklu, gdy teatr skończony.
Co w nich udane, tym w teatrze żyją,
i duch ich z rudy tej jest – oczyszczony.
To nie są błazny – chociaż błaznów miano,
oklaskiem darząc, w oczy im rzucono –
lecz ludzie – których na to powołano,
by biorąc na się maskę i udanie,
mówili prawdy wiecznej przykazanie.

Na co stać kogo, tajemnic tych sięga;

wieczna w tym siła, groza i potęga.

Nie miałem sposobności zauważyć, żeby byli śmieszni, choć dużo mają humoru i temperamentu i choć dużo było nieraz sposobności do śmiechu w tych anegdotach, które Rozenkranc umiał tak żartobliwie opowiadać, albo w tym kunszcie przedrzeźniania cudzych głosów i patosu cudzego, który Gildenstern tak znakomicie umiał udać.

Innym znów razem z jakąż trudnością przyszło mi porozumiewać się z jakimś pacholkiem z *Wiele hałasu o nic*, któremu wypadło mówić ze mną o wcale innych rzeczach, a nie o intrygach niegodnego Don Juana; a był z dzidą i w krótkim chitoniku keryksa Szekspirowskiego i miał w twarzy tę dziwną poczciwość niezdarną i tę naiwną chytrość prostaczków, których Los na posterunkach stawia i śmieszność ich w oczach świata ujawniając, ich czyni rycerzami Prawdy i Cnoty, im daje możliwość wejrzenia w kłęb intryg, które Złość knuje, im daje Łaskę i przez nich innym oczy otwiera, a zaś, przez dziwną ironię, czyni ich poddanymi nieoszacowanego Dogberrego.

Albo np. miałem z kimś porozumieć się o jakich rzeczach mnie obchodzących, a właśnie wskazano mi osobistość – w opończy długiej sędziowskiej, berecie, lokach, z kólkami szkieł na garbie nosa, z berełkiem, z całą przesadą tej śmieszności w rysach twarzy i ubiorze i ruchach zakłopotanych, komicznego podsędka z *Wiele hałasu o nic*.

To, co mówił ze mną, zgoła inne miało znaczenie dla mnie i musiałem czekać, aż światło dnia czar z niego zmyje.

Albo – dziś jeszcze dreszcz mnie dziwny wstrząsa,

kiedy przypomnę: – jednego wieczoru

zza kulis patrzę, jak trójca wiedźm płąsa

w okrąg wykrotu – w mroku – i to widzę:

jak z przeciwległych kulis pobok idą:

Makbet i Banko. – Czarownice wróżą

ich przyszłość: „Witaj mi, Tanie Kawdoru

i Tanie Glamis, witaj”. – Aż i znikły –

przepadły gdzieś ze sceny – tylko wichry

(na kołowrocie owinięte szmaty)

zaświsły przeraźliwie; – naraz czuję,

że dłoń mię jakaś chwyta dziwno szorstka,

i szepce ktoś chrapliwym piekiel głosem:

„Cóż tam dla nas nowego pisze pan łaskawie?”
odwracam się – iw grozie oniemiałem prawie:
to była makbetowska wiedźma z Piekieł rodem,
z okropnym w oczach: – duszy ludzkiej głodem,
czyhająca, by w duszę jad i żar zaszczepić
i wieść w zgubę. – Coś mówi, słucham – głosem skrzeczy:
„Patrzaj pan – jaki wielki – nos musiałam lepić?
Poznaj pan? – Ot, dola!” – Za rękę mnie trzyma
i świdruje oczyma, przykuwa oczyma.
„Nie poznaję” – A ona: „ja nie mam nic z Piekłem
wspólnego!” – „Nie poznaję!: rzekłem i uciekłem!”

(...) Stroje w *Hamlecie*?

Stroje mogą być wszędzie zawsze tylko takie, jak architektura, więc jak dekoracje.

Stroje więc gdziekolwiek granego *Hamleta* musiałyby być takie, żeby w parze szły ze stylem dekoracji i żeby do tła jakichś raz przyjętych dekoracji były odpowiednie.

Jakież dekoracje więc i stroje?

Grywano *Hamletów* przeróżnie: i w stylu romańskim, i skandynawskim archaicznym, i w stylu barokowym, i rokokowym, i renesansowym, i wczesnorenesansowym, i w manierach: włoskiej, francuskiej, niemieckiej i wszelakiej.

Mówię oczywiście o tych tylko teatrach, które się na styl jakiś siliły i o styl starały.

I próbowano wreszcie *Hamleta* grać fantastycznie.

Stroje więc widocznie w *Hamlecie* nic nie znaczą, są zupełnie obojętne. Nie można żadnym strojem *Hamleta* zdobyć ani żadną dekoracją stylową, bo nie strojem i malowaniem, i dekoracją jest *Hamlet* do zdobycia – ale uczuciem. (...)

Teatr ten Szekspirowski trzeba sobie wyobrazić. Zupełnie inną była w tym teatrze konstrukcja i budowa SCENY, niż to jest w obecnych, dziś istniejących teatrach. Budowa tej sceny była taka, że pozwalała na szybką i natychmiastową zmianę terenu akcji dramatycznej, często nawet bez żadnego umyślnego przestawiania dekoracji. Wobec tego łatwo można zrozumieć, że tragedia *Hamleta* mogła być odegrana w dwóch godzinach, że wszystko działo się w oczach widzów w natychmiastowym następstwie. Jest to rzecz olbrzymiej wagi ten wygląd sceny. Wygląd sceny bowiem jest decydującym czynnikiem w konstrukcji i budowie dramatu samego. Nie co innego, tylko wygląd sceny decydował o przebiegu dramatu w teatrze

greckim; nie co innego, tylko tenże sam wygląd sceny decydował o przebiegu dramatów Szekspira. To znaczy decydował o tym: jakie epizody będą dla widzów widzialne, których epizodów będą widzowie świadkami. I przy tej konstrukcji sceny szekspirowskiego teatru widział Szekspir, że tu lub ówdzie akcję może przenieść. Świadomość ta wystarczała zupełnie. Wszystkie jego dramaty, tragedie i komedie posługują się tak zbudowaną sceną.

Jakże zatem mogła przedstawiać się SCENA, gdy na niej grano Szekspirowskiego *Hamleta*? Oto było: proscenium obszerne, a dopiero poza proscenium budynek dwu lub trzypiętrowy.

Proscenium był to rodzaj estrady, wysuniętej dość naprzód i wkraczającej w salę widzów. Zaś budynek ów piętrowy zasłonięty był oponą, czyli wielką kurtyną.

Dopiero po rozsunięciu kurtyny we dwie strony, odsłaniał się widok budynku, do samegoż dramatu przygotowanego.

Budynek ten dwupiętrowy był niejako przekrojem zamku Hamletów; przekrojem, uwidaczniającym galerie i pokoje zamkowe; a zaś ponad pierwszym piętrem tego pałacu znajdowały się owe terasy, gdzie się pojawiał duch.

Galerie owe i pokoiki ujmowane być mogły w arkady i rozdzielane od siebie wzajem słupami, kolumnami, a były wszystkie arrasami przysłonięte. Zaś w miarę tego, gdzie i w którym pokoju co się działo, rozsuwano arras-zasłonkę i ukazywało się wewnątrz; czy to: izba u Poloniusza, czy to sypialnia króla, czy to pokój królowej, czy izba w kustodii zamkowej, czy też ów pokój, kędy do Hamleta zachodzą Rosenkranz i Gildenstern, zapytujący, co Hamlet uczynił z ciałem Poloniusza.

I tylko stosunek wysokości człowieka do architektury mógł być inny niż w rzeczywistości, i rzecz mogła się przedstawiać jako całość tak, jak to widzimy na obrazach Giotta, że figury, postacie ludzi, *dramatis personae* są za duże nieraz w stosunku do otaczającej architektury.

Gdy zaś scena miała przedstawiać wielką salę w zamku, wtedy rozsuwano tylko arrasy zasłaniające galerię środkową na parterze budynku, i w ten sposób galeria ta tworzyła niejako przedsionek wielkiej sali; a zaś pokoiki wszystkie inne pozasłaniano arrasami, które na ten raz zesunięto, i tak osiągnano bogate ustrojenie sali, której tylko jedna ściana była widoczna, a aktorzy grający występowali na proscenium.

Wtedy była to owa sala audiencjonalna w zamku; a parę mebli potrzebnych i parę sprzętów wносиła służba i w oczach publiczności je ustawiała. Były to więc krzesła dla króla i królowej, dla dworu. Często zaś, gdy sprzęt jaki był jeszcze potrzebny, a na scenie go nie było, gdyż cokolwiek znajdować by się miało na proscenium, to trzeba było przynieść — zaraz jest

o sprzeczcie tym mowa w tekście, jak na przykład w scenie pojedynku przynoszono rapiery, przynoszono stół i dzbany z winem, i puchary.

Gdy zaś w tejże samej wielkiej sali miało być widowisko, wtedy na proscenium zasiadał król Klaudiusz z całym dworem, galerię dolną zasuwano arrasem na ten raz, a rozsuwano arrasy na galerii pierwszego piętra i tam aktorzy odgrywali ZABÓJSTWO GONZAGI.

Byłoby rzeczą szczegółowej reżyserii przedstawić, jak się w takiej budowie sceny cały ten dramat odbywał, aby móc wyraźnie i jasno wykazać, jak dalece taka a nie inna budowa sceny dla dramatu *Hamlet* jest odpowiednia. Taka budowa sceny ujawnia przede wszystkim całość, taka budowa sceny pozwala widzowi całość tę objąć, taka budowa czyni widza świadkiem wszystkich tajemnic zamku Hamletów i pozwala aktorom dramat cały odegrać w ciągu dwóch godzin. Gdy zaś scena miała przedstawiać: cmentarz, wtedy w miejscu kurtyny opuszczano lub zesuwno płótno pomalowane w stylu arrasów Van Orleya lub Giulia Romana, płótno wyobrażające pejzaż cmentarny z grobowcami, tumbami i malowaną architekturą cmentarną.

A wtedy może w miejscu, gdzie była dolna galeria pałacowa, płótno to było wycięte i właśnie owa galeria przedstawiała w tej chwili niejako bramę cmentarną, przez którą się na cmentarz wchodziło.

I tak samo zesuwno znów w innej scenie inne płótno, w tymże samym arrasów stylu pomalowane, które przedstawiało: równinę w Danii, gdzie wśród pola widać było w oddali namalowaną armię Fortynbrasa. Na proscenium zaś stał Hamlet i kilku tylko żołnierzy przechodziło obok niego, w tymże samym kierunku, co namalowana armia, a zaś z Rotmistrzem tylko wdał się Hamlet w rozmowę.

I kiedy Hamlet owej nocy, po widowisku teatralnym idzie do komnaty królowej-matki, to z proscenium, gdzie był pozostał sam, po wypowiedzeniu monologu idzie w głąb i najpierw wkracza w galerię na parterze i kieruje się ku prawej stronie poza galerią. W tymże momencie zasuwają się za nim arrasy dolnej galerii, a równocześnie odsuwa się arras obok galerii pierwszego piętra ze strony prawej i widzimy sypialny pokój króla Klaudiusza. Obok tego pokoju musi przejść Hamlet, by potem, idąc galerią pierwszego piętra ku drugiej stronie, wszedł do pokoju matki. – Toż samo było w epizodach z Duchem. Nasamprzód strażnicy z Horacym i Hamlet z nimi oczekiwali na pojawienie się Ducha na górnym tarasie pałacu i tam Duch się pojawiał. Duch, dając Hamletowi znaki, wiódł go za sobą i po chwili widziano ich obydwóch w galerii środkowej pierwszego piętra. Gdy zaś po rozmowie z Hamletem Duch się oddalił (zniknął), przybiegali ku Hamletowi strażnicy i Horacy i wszyscy razem znaleźli się teraz w galerii pierwszego piętra, a zaś Duch, który wołał swoje: PRZYSIAŹCIE, pojawiał się w galerii dolnej na parterze, tuż pod nimi, i był jeszcze dla widzów widzialny. Dopiero gdy

Hamlet umówił się ze strażą, żeby miejsce zmienić, zbiegali wszyscy na dół i pojawiali się w dolnej galerii pałacu na parterze, gdzie przed chwilą był Duch. Tutaj ponawiali przysięgę, a Duch znowu teraz i dopiero teraz odzywał się spod sceny (spod ziemi).

W scenie zaś, gdzie Hamlet mówi, gdzie należy szukać ciała i trupa zabitego Poloniusza, mówi wyraźnie o schodach prowadzących do galerii: „A jeśli go tam (to jest w Niebie) nie znajdziecie w tym miesiącu, to poczujecie go w następnym na schodach prowadzących do galerii”.

Przekrój zamku Hamletów. Jedna wielka ściana plastyczna, zmieniająca swój wygląd co chwila za pomocą arrasów i opon, kryjąca i ujawniająca kolejno cała TAJEMNICĘ zamku Hamletów, dekoracyjnie stylowa i architektonicznie jasna, będąca pełnym wyrazem SZTUKI MALARSKIEJ owego wieku, wywodząca swój rodowód od fresków Giotto i fresków Mantegni, od średniowiecznych scen Pasji w katedralnych wielkich tryptykach.

Architektura, Malarstwo i Dramat w jedność spojone, ujawniające zmysłom widzów, ŚWIATU I DUCHOWI WIEKU POSTAĆ ICH I PIĘTNO.

Stanisław Brzozowski¹⁵

TEATR KRAKOWSKI¹⁶

Dla uniknięcia nieporozumień uważam za konieczne się zastrzec: ani na jedną chwilę nie pozwolę sobie niczego w teatrze lekceważyć. Nie jest to paradoks. Lekceważenie milczące, jak gdyby zrozumiało samo przez się, stanowi podwalinę sądów kulturalnych epoki. Pochwały i potępienia, entuzjazm i oburzenie – wszystko to ma jedną i tę samą przesłankę: że oto poważne traktowanie prawdy rzeczy, o których się mówi, jest głęboko nie na czasie, jest donkiszoterią, śmiesznością. Człowiek wierzący w prawdę, w integralne znaczenie słowa, jest czymś dla nas zgoła obcym. Gdy pojawi się, skłonni jesteśmy mniemać, że mamy do czynienia z nową postacią żartu. Przeczytajcie, proszę, na przykład, co pisze taki Remy de Gourmont o Erneście Hello. Lekceważenie wewnętrzne, milczące, a skutek tego tym głębsze – występuje jako absolutna niezdolność widzenia prawdy swojej. We wszystkim potrzebujemy masek. Własna fizjonomia wieku jest czymś niedostrzegalnym. Zobaczyć lub ukazać twarz ludzką – jest nieprzyzwoitością. Innymi słowami: można na przykład, pisząc o teatrze współczesnym, rzucać nastrojowe porównania z teatrami epok innych. To nie obowiązuje. Ale teatr taki, jaki jest, traktować z tą samą powagą, z tą samą nieubłaganą czcią prawdy, z tym samym szacunkiem, który nie lęka się w nic zajrzeć, nie przypuszcza bowiem, aby miał powód coś oszczędzać lub coś przesłaniać, to uważane jest co najmniej za naiwność.

Naiwność tę w miarę sił popełniać będę. Co nie może znieść swego własnego wzroku nie ma prawa istnieć: co zaś istnieć chce, musi znieść próbę podniesienia rzeczywistości własnej do godności zasady. Na całym przeciągu dziejów człowiek ma prawo do jednakowo poważnego traktowania jego działalności. Milczącą ugodą zrzekliśmy się wprawdzie wielkości, głębi, powagi, tragizmu na rzecz Greków, Hiszpanów calderonowskich, elżbietańskich Anglików. Jest to wygodne. Swą ludzką i duchową godność ocala się w ten sposób w historycznych rozważaniach i przez samą historyczną perspektywę czyni się ją dla siebie nieobowiązującą. Kult historycznej, odległej wielkości w tym doskonale zharmonizowanym systemacie obłudy,

¹⁵ Stanisław Brzozowski – 1878-1911, krytyk, recenzent teatralny, zwolennik indywidualizmu i oryginalności w teatrze. Szczególnie cenił dramaty Ibsena i Przybyszewskiego – dwóch współczesnych twórców europejskich. Był entuzjastą ich dramaturgii. Zwolennik teatru intelektualnego; [*Teatr współczesny i jego dążności rozwojowe* „Głos” 1903, nr 35]; *Teatr krakowski* [„Krytyka” 1905, z. 10].

¹⁶ Przytoczony tekst: pierwodruk: „Krytyka” 1905, z. 10, s. 286-291; za: R. Taborski [red.] i T. Sivert [red.], op. cit., s. 381-387 [fragmenty].

jakim jest nowoczesne nasze kulturalne życie, odgrywa bardzo charakterystyczną rolę. Zadowala wszelkie nasze niebezpieczne głody, i dla życia współczesnego, i dla nas samych pozostawia zblazowaną, zmęczoną, cyniczną resztkę człowieka. Kto jednak tego, o czym mówi, nie rozważa z całym natężeniem powagi, na jaką go stać, ten w ogóle nie ma prawa głosu.

Słowo jest rzeczą świętą, gdyż jest organem porozumiewania się ludzi, a tylko w prawdzie ludzie porozumiewać się mogą. Słowo nie jest własnością żadnej epoki: życie jego jest poza czasem. Dziedziną jego i ojczyzną jest Prawda, nie znająca zastrzeżeń, gdyż nie znająca nic prócz siebie. Dlatego też teatr w 1905 znaczy to samo, co teatr za czasów Ajschylosa. Pod względem powagi duchowej oczywiście. Postępy techniczne pozostają nietknięte.

Czym jest teatr? Miejscem uświadomienia ludzkości. Nazywano teatr świątynią. Nie jest to zupełnie ściśle. Świątynia jest miejscem czci ustalonej. Zdaje się tu rachubę, lecz przed z góry znanym, określonym bóstwem. Teatr jest miejscem objawień; Bóg, który tu rządzi i sąd sprawuje, ma twarz zakrytą – aż do chwili, w której odsłoni ją wśród błyskawic. Tu ludzie przychodzą poznać prawdę, nie wiedząc, jaką będzie i czego zażąda. Publiczność gromadząca się w teatrze jest zrzeczeniem sąd czynić nad sobą mającym, prawdy swej dopominającym się. I to właśnie, że wyrok jest tu nieznanym, że swoboda w całym znaczeniu tego wyrazu ujrzeć go ma i wygłosić, wzmaga tragiczną powagę teatru. Publiczność wyłaniająca z siebie teatr jest czymś wielkim, jest człowiekiem, co sam siebie pragnie poznać, osądzić.

Proste stwierdzenie wystarcza.

Czym jest tragedia? Jest życiem poszczególnym, duszą w ten lub inny sposób określoną, indywidualnością, która siebie przyjmuje, w siebie wierzy, więc żyje sobą do końca, na sobie wsparta, aż wreszcie dochodzi do kresu swego: aby żyć dalej, musi przestać być sobą. Kres ten pojęty jako niweczająca konieczność w myśl pierwszych mędrców greckich, którzy indywidualność uznawali za winę – oto świat greckiej tragedii. Ja i konieczność, ja i szranki moje, ja i wieczność – to osnowa tragedii. Tyle jest zaś form tragizmu, ile strun dźwięczy i dźwięczeć może w naszej jaźni.

W tragedii dusza ludzka, pojedyncza czy zbiorowa, styka się bezpośrednio z prawdą. W dramacie głos prawdy dochodzi poprzez ścieranie się wielu równoprawnych w zasadzie swej jaźni. W tragedii człowiek walczy twarz w twarz z Bogiem, w dramacie ludzie walczą z sobą. Lecz rozwiązanie dramatu jest ukazaniem tej samej prawdy poza walką i rozproszeniem. Z sił ścierających się w doskonałym dramacie każda ma prawo do życia: jest jaźnią. Współżyjąc jednak; zaprzeczają się wzajemnie. Rozwiązanie dramatu jest ujawnieniem sprawiedliwości. W dramacie ważą się siły i dusze. Lecz wagą i miarą dusz jest tylko

bezwzględna, absolutna prawda. W komedii występuje człowiek już osądzony. Śmieszność jest niewytrzymaniem miary: jest ograniczonością widzianą ze szczytu. Lecz ten, kto patrzy ze szczytu – twórca komedii – jest człowiekiem i dlatego widzeniu nie zawsze jednaki sens nadaje. W komizmie przeważać może pycha, miłość, braterstwo we wzgardzie, pobłażanie. Molière, Fredro, Arystofanes – skala jest rozległa. Teatr jest samopoznaniem życia – życie poznaje się przez zestawienie z prawdą. Religijność teatru jest jego rysem zasadniczym, który odjęty być mu nie może. W gruncie rzeczy bowiem człowiek spostrzega zawsze różnice. Wszyscy relatywiści epoki mi przy klasną. Ale różnice w zestawieniu z sobą. Czymże ja sam jestem? Ja, co się zmieniam i siebie też w każdej chwili sądzę różnicami? Miarą więc może być tylko niezmiennie i wiecznie niezmiennym trwać prawo mające. Nie był tak bardzo naiwnym Kartezjusz, Boga stawiając u wstępu swej teorii poznania. Może więc wystarczy, gdy powiem jeszcze: zgromadzenie ludzi, z których jedni są widzami, inni aktorami, pomimo wszystkich wysiłków zasłonięcia się lekceważeniem świadomym czy bezwiednym, nie może być nigdzie i nigdy oderwanym od ludzkości, jej zadań i przeznaczeń. I w każdym razie jej sprawę czyni.

Powaga teatru wyraża się jeszcze w tej niezłomnej, nieugiętej logice, która działalnością, życiem jego rządzi. Wszystko tu wiąże się ze sobą wzajemnie, każda przewina mści się na całości i zatrzuwa wszelkie organy. Teatr czyni sprawę ludzkości, jest jej samopoznaniem. Lecz czym będzie teatr, którego tendencją i przeznaczeniem jest nie dopuszczać do samopoznania, rozrywać... Miejscem kłamstwa. I wszystko w nim staje się kłamstwem. Publiczność, przychodząc do teatru umocnić się w beztrosce życiowej, przychodzi z lekceważeniem bezwiednym. To lekceważenie staje się atmosferą. Staje się przesłanką krytyki. Wciela się w aktora i w te wymagania, jakie stawia on sobie. Póki teatr jest miejscem prawdy, aktor czuje ją ponad sobą. Gdy teatr staje się lekceważonym miejscem ułudy – i aktor przyzwyczajają się go lekcewać. Jediną rzeczą jest dla niego on sam. Ale w jakim znaczeniu? Jako przedmiot widowiska. Pozornie rozkochany w sobie depce właściwie siebie, gdyż nie uznaje w sobie człowieka, dziedzica prawdy.

Aktor nowoczesny, obojętny na treść sztuki, nie rozumiejący jej, nie znający nawet często dzieła, w którym gra, jest wiernym odbiciem stanu rzeczy. Taka działalność jego jest kłamstwem. Mówi słowa, których nie pojmuje, w które nie wierzy. Ale bo też od dawna już czuje, że nikt tu nie szuka prawdy ani wiary. Sztuki grywane nie pozostają w bezpośrednim duchowym stosunku z publicznością. Nic tu nie jest traktowane serio. I w myśl logiki upadku wszystko spada coraz niżej w błąd, kłamstwo. Żadne reformy częściowe nie zaradzą. Jest tylko jedna reforma. Ocalić lub wznowić prawdę teatru. Teatr ma stać się wyrazem prawdziwych

interesów duchowych narodu; aktorzy i publiczność podczas przedstawienia obcować mają istotnie duchowo i współdziałać. Ludzie zaś obcować mogą tylko w prawdzie.

Sceny polskie posiadają kilku dużej miary artystów. Ale żadna scena nie jest organem sztuki. Żadna nie jest teatrem w prawdziwym znaczeniu. Toteż żaden z artystów polskich nie jest całym, żywym człowiekiem sceny, człowiekiem żywego słowa. Wina tu jest wspólna: narodu, który kłamstwa pragnie; okoliczności, które umacniają go w tym pragnieniu, głuszając głos prawdy; aktorów, którzy taki stan rzeczy akceptowali; dramaturgów, którzy dla teatru kłamstwa, licząc się z nim, piszą; krytyki, która kłamstwo i cynizm propaguje.

Taki jest ogólny stan rzeczy. Konkretnych zastosowań nie zbraknie.

*

Tak się składają okoliczności, że teatr krakowski jest dziś jedyną sceną, na której inicjatywę w odrodzeniu teatru polskiego liczyć można. A odrodzenie, powtarzam, może być tylko zupełne: musi objąć publiczność, aktorów, autorów, krytykę. Wszystko inne będzie podpieraniem kłamstwa. Oczekiwania nasze względem sceny krakowskiej są tym bardziej uprawnione, że obecny jej kierownik objął jej ster jako zwycięski współzawodnik Stanisława Wyspiańskiego. Nie mam prawa krzywdzić p. Solskiego, że z tej odpowiedzialności swojej nie zdaje sobie sprawy.

*

Teraz jeszcze jedno.

Teatr polski istnieje, istnieje w tym samym najwyższym znaczeniu, co teatr grecki. I być może, jeżeli o ducha chodzi, jest on jedynym godnym odpowiednikiem tego teatru. Udowodniać tego właściwie nie potrzeba, wystarczy powinno wymienienie: Mickiewicz, Słowacki, Wyspiański, Fredro, Norwid, Krasiński. To jest nasz właściwy teatr narodowy. Żeby zaś stwierdzić całą powagę wygłoszonego tu zdania, przypomnijmy: teatr polski opiera się na idei czynnego duchowego bohaterstwa.

Bohaterstwo ma różne postacie: może polegać na poddaniu się i wtedy jest stoickie, klasyczne, starożytne; może być buddystyczne i zasadzać się na wyrzeczeniu. Dramat i teatr dotychczasowy jednoczy je zawsze w ten lub inny sposób ze zwycięstwem losu. Bohaterstwo polega tylko na przyjęciu go. Pomimo wszystko nawet u Calderona. Bohater Calderona nie zwycięża, lecz wierzy w transcendentne zwycięstwo po śmierci. W dramacie polskim zwycięstwo ducha jest nie przedmiotem oczekiwania i wiary, lecz realnością. Odrzucone zostaje mylące tło empiryczne i ukazany jako jedyna rzeczywistość świat ducha, z właściwymi sobie

stosunkami. Dla teatru greckiego, każdy, kto mówi o sobie ja, popełnia winę, gdyż uznaje w sobie byt samoistny, a nie jest całością i zostaje przez całość tę i wszystko zaprzeczony. W zawiązkach teatru chrześcijańskiego, uznającego się świadomie za taki, a więc teatru, którego najwyższym i najbardziej reprezentatywnym przedstawicielem jest Calderon – człowiek, jaźń zwycięża los, ale za światem. Przy tym ścieżka prowadząca do tego zwycięstwa jest tylko jedna, pozostająca w stosunku zewnętrznym tylko do swobody jaźni ludzkiej, faktycznie znosząca ją. W dramacie nowoczesnym Shakespeare'a, dramaturgów niemieckich (Hebbła) – tragizm jaźni zostaje uświadamiany coraz szerzej, coraz barwniej. Ja ludzkie dochodzi do świadomości swoich praw, ale dochodzi po to, aby je utracić. U Hebbła dopiero, a szczególnie u Ibsena, podstawą twórczości dramatycznej staje się zasada, że jedyną winą jaźni jest sprzeniewierzenie się sobie. Jaźń ma siebie poznać i zostać sobie wierną. Zwycięstwo jednak zostaje problematycznym. I tu jeszcze dźwięczą nuty stoickie.

W dramacie polskim wreszcie (ten sam ton, ale z o ile słabszym umotywowaniem, odnajdujemy w Shelleyowym Prometeuszu) jaźń zwycięża. Zwycięstwo jest tu trwałym dziedzictwem. Wina polega na sprzeniewierzeniu się sobie i swemu zwycięstwu. Jest czymś tymczasowym, przemijającym: zwycięstwo jaźni naprawdę zagrożone, utracone być nie może. Stąd pogoda polskiego komizmu, stąd też niebywały ton Aleksandra Fredry: śmieszność nie pomniejszająca. Zasadniczym pojęciem, na jakim opiera się cały teatr polski – jest myśl zwycięstwa, triumfu. Apoteoza jest tu stanem naturalnym i odgrywa tę samą rolę, co w greckim teatrze fatum. Przy sposobności poruszę wypływające stąd konkluzje w całej ich rozciągłości. Tu je tylko zaznaczamy: teatr polski rozgrywa się na szczytach; bohaterstwo, królewskość jest jego stylem. Nie mogę już dłużej się zatrzymywać i za pomocą analizy twórców dzieł, uzasadniać. Zadaniem życia swego zresztą czynię wydobyć myślowe duchowej treści naszego romantyzmu. Tu jeszcze jedno. Teatr polski jest dziejowy. Idzie w nim zawsze o ludzkość, naród, historię. Zwycięstwo, triumf – są zwycięstwem, triumfem ludzkiego ducha. Wielkość tu nie każe przyjmować siebie na ślepo, na wiarę, lecz zostaje zmanifestowana. Ludzie tu nie poruszają się tylko z majestatem bohaterów, ale są nimi, gdyż losy dusz i ducha zbiorowego reprezentują.

*

Konsekwencje praktyczne stąd wypływające są jasne. Teatr polski istnieje. Sceny polskie takie, jakie znamy, przysyłając ten fakt, zapoznając go, kłamią.

Teatr w Polsce jest rzeczą poważną, jest bowiem szczytowym punktem rozwoju duchowego w tym zakresie.

Teatrowi polskiemu niezbędną jest rzeczą jedno: przyswojenie sobie wszystkich zdobyczy osiągniętych dotychczas przez teatr w ogóle, a to w celu wzbogacenia przez nie swego zasadniczego tonu. Ton ten utracony pomimo to nie zostanie, gdyż jest szczytowym, syntetyzującym. Ale synteza ta ostać się powinna we współdziałaniu i współzawodnictwie z syntezami dotychczasowymi. Stąd prawo obywatelstwa dla wszystkich teatrów, o ile rzeczywiście są teatrami, a nie surogatami ich jedynie – na scenie polskiej.

Prawo obywatelstwa konkretnie stosowane w dwóch postaciach:

1) Repertuaru klasycznego stałego (przynajmniej jeden dzień w tygodniu winien mu być poświęcony), obejmującego teatr indyjski, tragików greckich, Shakespeare'a, dramaturgów niemieckich, przy czym ważniejszym niż Schiller lub Goethe nawet byłby Hebbel; Ibsena i wreszcie naszych dramaturgów, których wymieniłem.

2) Repertuaru retrospektywnego, obejmującego z przeszłości teatru utwory ważne z tego albo innego powodu, lubo nie arcydziełne; np. obok Shakespeare'a – Marlowe i inni elżbietańscy poeci teatru, teatr francuski klasyczny itp. Poświęcić by można repertuarowi retrospektywnemu jedno lub dwa przedstawienia miesięcznie.

Na takim tle rozwijać się może dopiero zdobywca, że tak powiem, aktualna działalność teatru. Miarą wartości teatru jest jego repertuar stały. (...)

O SZTUCE TEATRALNEJ¹⁸

Część I

Sztuka teatralna jest zbiorowym czynem aktora, malarza i ewentualnie muzyka, pod wodzą i strażą reżysera. Pomimo korzystania ze sztuk innych teatr jest sztuką niezależną, operującą środkami własnymi, którymi są: 1) ludzie żywi (aktorzy); 2) osobliwe i posiadające swoje odrębne tajemnice terytorium, na którym się odbywa widowisko teatralne (scena); 3) zgromadzenie i widzów, którzy też nieświadomie lub świadomie biorą udział czynny w tworzeniu widowiska teatralnego.

Teatr nie jest ani literaturą, ani malarstwem, ani muzyką i wymaga specjalnych postrzeżeń i wtajemniczeń dla opanowania swej sztuki.

Charakter zbiorowy sztuki teatralnej, z wodzem-reżyserem na czele, każe nam dbać o zespół duchowy wszystkich kierowników i twórców teatralnych. Zespół ten możliwy jest na tle wzajemnych i nieustannych porozumień, wspólnych narad i konferencji przed, podczas i po wystawieniu każdej sztuki, wspólnego i ciągłego rozwoju ku zdobyciu nowych tajemnic twórczych nowych pojęć teatralnych.

Przywodzi tym naradom i konferencjom, przywodzi całemu teatrowi – reżyser, jako główny twórca teatru, zespalający w sobie i kierujący wszystkimi jego żywiołami i posiadający dla tej właśnie przyczyny najobszerniejszą władzę i kompetencję. Teatr to reżyser – wywoływacz samego widowiska, autor tworów scenicznych, rozstrzygacz zadań teatralnych. Od jego woli powinny jedynie zależeć 1) sceniczne ujęcie całości każdego utworu oraz ról poszczególnych; 2) pomysły dekoracyjne całkowite lub w schemacie, wymogami całości

¹⁷ Bolesław Leśmian – 1878-1937, poeta, recenzent teatralny, autor artykułów i esejów o tematyce teatralnej. W swoich publikacjach podkreślał znaczenie reżysera (w ujęciu Craigowskim), będącego „głównym twórcą teatru” i „autorem tworów scenicznych”. Założyciel krótkotrwałego eksperymentalnego Teatru Artystycznego (1911), gdzie rozwijał swoje zainteresowania reżyserskie. Skoligacony rodzinnie z Bolesławem Leśmianem [spolszczył nazwisko autora *Sadu rozstajnego*, a także wprowadził w środowisko liryków moderny]; *Tajemnice widza i widowiska* – „Kurier Warszawski” 1909, nr 134; *O sztuce teatralnej* – „Literatura i sztuka” 1911, nr 28 i 29, dodatek do „Nowej Gazety” 1911, nr 473 i 497; *Kilka słów o teatrze* – „Złoty Róg” 1913, nr 43.

¹⁸ Przytoczony tekst: J. Trznadel, *Szkice literackie*, Warszawa 1959, s. 177-180; za: R. Taborski [red.] i T. Sivert [red.], op. cit., s. 389-392 [fragmenty].

i sytuacji określonym. Malarskie wykonanie pomysłu należy, ma się rozumieć, do malarza i dekoratora; 3) rozdawnictwo ról aktorom; 4) wybór samych aktorów, którzy mają stanowić jego własną, gotową do walk i zwycięstw armię.

W razie jeżeli reżyser, obdarzony specjalnym talentem reżyserskim, nie posiada odpowiedniego znawstwa literatury, może mieć do pomocy lub nawet niezależnego od siebie pod względem władzy kierownika literackiego, który kwalifikuje utwory na scenę. W każdym jednak razie wybór utworów podlega naradom zbiorowym kierownika literackiego, reżysera, malarza itd., i głosowaniu, w którym przewagę może mieć głos tej lub innej władzy naczelnej teatru.

Aktor, malarz i muzyk są – wykonawcami woli reżyserskiej, co im nie przeszkadza pozostać twórcami niezależnymi i zachować swą indywidualność w zakresie sztuk własnych.

Powyższa hierarchia w społecznym wnętrzu teatru jest niezbędnym warunkiem jego rozwoju twórczego. Naruszenie tej hierarchii lub brak zbiorowych porozumień uniemożliwia wszelką twórczość teatralną, wysuwając na czoło teatru ludzi nie powołanych do spełnienia czynu teatralnego i czyniąc w ten sposób z teatru biuro, w którym panuje administracyjna oschłość i niedbałość o sprawy sztuki, protekcjonizm, nie uzasadniony żadnym entuzjazmem dla talentu i potrzeb wyłącznie teatralnych, a wreszcie bezład, brak zestroju pierwiastków poszczególnych, to znaczy, brak samego teatru jako sztuki zbiorowej i jako żywiołu zdolnego do nieustannych rozwojów i przemian. Toteż nie dość wyraźnie ograniczona i skrupowana władza dyrektora teatru (właściciela lub urzędnika), nie mającego najczęściej żadnej styczności duchowej z podwładną mu instytucją, dezorganizuje lub zgoła, unicestwia całość artystyczną tej subtelnej w swej strukturze wewnętrznej instytucji.

Teatr, jako twór posiadający swego określonego i indywidualnego autora w osobie reżysera, winien na wzór każdego dzieła sztuki posiadać swój wybitny, indywidualny kierunek twórczy, ogarniający w swym pochodzie rozwojowym nacechowane barwą talentu poszczególne prace reżysera, dążącego do coraz nowych zdobyczy scenicznych.

Każdy utwór w takim teatrze zjawiony powinny poprzedzać wyczekiwania i domysły śledzących rozwój teatru widzów.

Tylko taki teatr zdolny jest budzić zainteresowanie i wytwarzać ów czar rozciekawienia, na którego dnie spoczywa świadoma lub nieświadoma współpraca i współmarzenie widza o osiągnięciu zamierzonych celów. Tego rodzaju teatr może zdobyć publiczność – nieprzypadkowo zgromadzoną, niechwilowo zwabioną zawsze zawodnym wysiłkiem reklamy lub zmuszoną do zapelnienia sali w braku innych teatrów, lecz stałą, wierną publiczność, z własnej i nieprzymuszonej woli gromadzącą się w teatrze dla oglądania spodziewanych

i domysłem poprzedzonych zwycięstw i triumfów, nie zaś dla gapienia się na przyobiecane we wzmiankach i afiszach „niespodzianki” kasowe. Gdyby tego rodzaju teatr kiedykolwiek powstał u nas, byłby w początkach istnienia zmuszony do korzystania z repertuaru przeważnie obcego, a to wskutek ubóstwa naszej literatury dramatycznej. Zamiary i cele „patriotyczne” obcego repertuaru są oczywiste. Zamiast bowiem propagowania i rozmnażania lichoty i miernoty swojskiej, teatr wystawianiem arcydzieł obcych podniósłby poziom wymagań „swojskich” i zażądałby od naszych autorów dzieł wytworniejszych i niezwyklej szych, aby w ten sposób, tępiąc bezradność i zły smak i popierając talenty, otworzyć gościnę śmiałym pomysłem, wybrednym koncepcjom, niespodzianym marzeniom, niezwykle obrazom. .Test to jedyny „patriotyczny” środek mniej lub więcej szybkiego utworzenia repertuaru swojskiego. Obyczaj naszych istniejących teatrów, polegający na zdecydowanym zamiarze nieokreślonego „ubawienia” nieobliczalnej publiczności oraz na popieraniu współczesnej swojskości za pomocą pochłaniania bez wyboru byle jakich tworów ojczystych, prowadzi do zguby i do ruiny tak sztukę teatralną, jak dramatyczną.

Bojaźń „wyższych poziomów” jest nieuleczalną manią naszych kierowników teatralnych, którzy nigdy w sobie samych nie oglądając tych wyższych poziomów, nie mogli i nie umieli ukazać ich swej publiczności, posądzając ją przez całe życie o swoje własne wady i braki. Doświadczenie potwierdza wiarę w publiczność, która nie posiadając zbiorowo żadnych zatwardziały upodobań, przesądów lub formułek pseudoartystycznych, gotowa jest każdej chwili do przyjęcia wszelkiej reformy, wszelkiego wysiłku, wszelkiego piękna, o ile wyczuwa przy tym pewność, nieugiętość, konsekwencję duchową i talent prawdziwy kierownika.

Sztuka teatralna nie jest sztuką „zwabiania publiczności” i – wprzęgnięta do takiego jarzma – zazwyczaj zdradza i zawodzi. Widz jest koniecznym warunkiem widowiska. Zdobywa go się tak samo, jak się zdobywa ucznia, naśladowcę, współtwórcę... Dorzuca on do ogólnej tajemnicy widowiska swoją tajemnicę oglądania i odczuwania, aby widowisko uzupełnić, uzasadnić, urealnić i zolbrzymić jego znaczenie. Reklamą takiego widza pozyskać nie można. Zaś obietnica ubawienia go w teatrze budzi w nim tylko zarozumiałą obojętność wyczekiwania, czy rzeczywiście potrafią go ubawić usłużni na wyścigi kierownicy teatru.

Andrzej Pronaszko¹⁹

*O TEATR PRZYSZŁOŚCI*²⁰

Chcąc stworzyć Nowy Teatr, teatr żyjący, musimy opuścić, raz na zawsze, progi teatru starego, umierającego, a raczej dawno już umarłego, otrząsnąć pył ze stóp i zacząć wszystko na nowo.

Trzeba ustawiać nowy gmach na zupełnie innych prawach, niż gmachy dotychczasowe, stwarzać nowy regime, krańcowo różny od starego.

Wszelkie kompromisy, jak zawsze, tak i w tym wypadku muszą kończyć się żałośnie, minąć się z celem, bo nikomu nic nie wytłumaczają, jednych zrażają, drugich nie zadowolą, a twórcy pozostawią niesmak. Przed laty (rok 1919) dyskutowałem z Aleksandrem Zelwerowiczem, ówczesnym dyrektorem Teatru Łódzkiego, jaki element zwycięży w teatrze: autor, aktor, malarz czy reżyser?

Mam wrażenie, że dyr. Zelwerowicz twierdził wówczas, że zwycięży reżyser. I niedawne czasy jak gdyby potwierdziły jego słowa.

Dzień dzisiejszy jednak przynosi inne rozwiązanie sprawy.

Może się to wydać dziwnym, krańcowym, epatującym tylko frazesem, a jednak jest tak na pewno: wszystkich tych czterech zawodowców należy usunąć z teatru, a na ich miejsce wprowadzić: ludzi teatru. Mam tu do pewnego stopnia na myśli rutynizm, czyli źle zrozumianą zawodowość.

Głównie chodzi mi jednak o to, że teatr nie wspiera się ani na literaturze, ani na malarstwie, ani aktorstwie, ani reżyserii, ani na aliażu tych wszystkich sztuk.

Teatr to agitacja. To reklama nowych prawd. Nowych złudzeń. Wszystko jedno, czy prawd czasowych, które jak i dawniejsze, okażą się złudzeniem. Ale w swoim czasie są prawdami.

Teatr musi być pulsem życia, jego przewodnikiem, jego rozładownikiem, jego wykładnikiem.

¹⁹ Andrzej Pronaszko – 1888-1961, projektant dekoracji, scenograf, malarz, formista, debiutował w eksperymentalnym teatrze w Zakopanem [1915], reformator teatru międzywojnia. Współpracował z L. Schillerem, Sz. Syrkusem, W. Horzycą; „Pamiętnik Teatralny” z 1964 roku, z. 1-2 zawiera teksty i artykuły Pronaszki oraz kronikę życia i twórczości.

²⁰ Przytoczony tekst: pierwodruk: „Wiek XX” 1928, nr 2; za: R. Taborski [red.] i T. Sivert [red.], op. cit., s. 483-485.

Teatr – to nie kołyska z kwilącym niemowlęciem, nie trumna, to piekielna myśląca maszyna, która burzy w schwyconym w swoje tryby człowieku równowagę i dynamizuje go.

Teatr musi się stać maszyną, burzącą równowagę.

Równowagę ducha, jego senny bezruch, czy śpiączkę.

I to jest zadaniem Teatru Nowego.

Teatr, którego „duszą” jest autor czy reżyser, malarz czy aktor, teatr, który się w ich sztuce zasklepia i z nich czerpie rację swego bytu, ten teatr musi przestać istnieć.

Teatr bez „reżysera”, teatr bez „malarza”, teatr bez „autora i aktora” jest teatrem, który stoi dziś u wrót nowych objawień, nowej twórczości ludzkiego ducha.

Nic mnie nie obchodzą wypociny autora, czy „reżysera”, robiącego składne grupy i wprawnie poddającego „indywidualizującym” autorom niezawodne „toniki”, „gierki” i „triki”, nic mnie nie obchodzi przypadkowa irytująca zewnętrzność aktora, któremu żadna szminka nic nie doda, ani w niczym nie zmieni jego braku treści zewnętrznej, czy wewnętrznej.

Tak też i malarz, poszukujący „nastrojów”, fabrykujący na poczekaniu różne „style”, jest już bezużyteczny.

Zasadą przy komponowaniu dekoracji i kostiumów powinien być kierunek ruchu.

Kostium czy dekoracja jest regulatorem, który wymusza, na zakutym w nie człowieku, pewne ruchy, i uniemożliwia inne.

Są to relsy, po których posuwa się gest, stanowiący wyraz i wykładnik napięcia siły, kierującej całością zjawiska teatralnego.

Aktorzy nigdy nie mogli zrozumieć, dlaczego schody, które dla nich kazałem robić, były niejednokrotnie za strome. Nie mogli zrozumieć, że nie chodziło tu o wygodne sprowadzenie ich ciał na podstawowy poziom, lecz o zmuszenie ich do wykonania nie „stylizowanego”, tylko bezwiednego ruchu o tej sile, która właśnie była potrzebna.

To samo i z kostiumem.

Wolę kostium złożony z dwóch, złączonych zawiasami, nie heblowanych desek, od szyi do pachwiny i od pachwiny do kolana, zamykający możliwość pewnej serii ruchów, a sprowadzających ruch w oznaczonym kierunku, niż kolorowe płachty upstrzone esami-floresami, blagujące i markujące wewnętrzną pustkę autora, aktora, malarza i reżysera, umożliwiające wszystkie ruchy i nie dające, w konsekwencji, żadnego wyraźnego.

Aktorowi się zdaje, że gdy wyszminkuje sobie twarz, a elektrotechnik, w szablonie teatralnym, wylakieruje go światłem na zielono czy czerwono, to już tym samym przestał być panem, znajomkiem z kawiarni, a stał się „zjawiskiem astralnym”.

Te wszystkie zjawiska astralne są do niczego. Potrzeba mi w teatrze ostatniego krzyku życia, tego, które co dzień w kurczach ginie i co dzień w bólach się rodzi.

A tego żaden aktor nie da i dać nie może. Najpotężniejsze słowo, najmocniejszy zamysł gestu umiera, gdy jego interpretatorem staje się aktor. Aktor na wielkiej, widowiskowej scenie wygląda jak wróbel, który przysiadł na tętniącej w pędzie, sapiącej olbrzymimi płucami nowoczesnej lokomotywie.

Wolę gigantofon, który może zamiast niego mówić, wolę maszynę, która za niego może się ukazać.

W najbliższej już przyszłości okaże się, że rola aktora to rola żółwia, noszącego swój pancerz: olbrzymi kostium – konstrukcje.

I wtedy skończona będzie też rola „malarza”, a zacznie się praca konstruktora.

Teatr musi przestać być miejscem rozrywkowym dla rozmaitego typu snobów, miejscem pokazywania toalet, miejscem przedstawień galowych i innych pomp w tym rodzaju.

Teatr – to wielka centrala telegraficzna, wiecznie czujna, wiecznie podsłuchująca i podpatrująca, chwytająca w lot problemy, które już nadchodzą, które już są we krwi pulsującego życia.

WSTĘP DO TEORII CZYSTEJ FORMY W TEATRZE

*CZEŚĆ I. ANALOGIA Z MALARSTWEM*²²

Nienawidząc współczesnego teatru we wszystkich jego odmianach i nie mając kompetencji w kwestiach teatralnych, nie mamy zamiaru podać tu jakiejś teorii opartej na fachowej znajomości rzeczy. Chodzi nam jedynie o bardzo pobieżne naszkicowanie pewnej idei, co do której nie mając odpowiednich danych nie twierdzimy bynajmniej, że jest do urzeczywistnienia. Gdyby istniały faktycznie dzieła, które by choć w przybliżeniu były wyrazem tej „teorii”, można by o niej mówić zupełnie inaczej. Dzieł takich nie ma tymczasem, a nawet, jak to sami przyznajemy, wątpliwe jest, czy kiedykolwiek będą. Żyjemy w czasach programowości: zanim spontanicznie powstanie kierunek jakiś w sztuce, można często obserwować teorię jego w stanie względnej doskonałości. Teorie zaczynają tworzyć kierunki, a nie odwrotnie. Zresztą w dawnych czasach nie było „kierunków” w naszym znaczeniu, nie było różnych „izmów”, były potężne indywidualności i szkoły złożone z ich współpracowników. Tak przynajmniej było w malarstwie. Coraz większe preintelektualizowanie procesów twórczych i naginanie bezpośrednich protuberancji do z góry powziętych zasad jest charakterystyczną cechą naszych czasów w sztuce. Nie mamy zamiaru w ten sposób usprawiedliwiać naszej „teorii”. Nie powstała ona programowo na tle ogólnej programowości dzisiejszej sztuki. Są to tylko pewne luźne uwagi, nasuwające się przy odbieraniu wrażeń od dzisiejszego teatru lub też przy obserwacji dzisiejszych prób „odrodzenia” sztuki teatralnej, na tle bardzo słabej wiedzy o tym, czym był teatr dawniejszy. Było to nieraz udowodnione, że teatr powstał z religijnych misteriów. Cała sztuka ma źródło

²¹ Stanisław Ignacy Witkiewicz – Witkacy – 1885-1939, dramaturg, powieściopisarz, malarz, teoretyk sztuki, filozof, rysownik, fotograf, projektant dekoracji i kostiumów do swoich sztuk. Sformułował teorię C z y s t e j F o r m y, współtworzył Teatr Formistyczny w Zakopanem [1925] oraz Teatr Niezależny. Wybitna osobowość, a r t y s t a o s o b n y, człowiek sztuki; *Karaluchy* [1893]; *Pragmatyści* [1919]; *Matka* [1924]; *Oni* [1920]; *Sonata Belzebuba* [1925]; *Pożegnanie jesieni* [1925]; *Teatr. Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze* [1923]; *Nowe Formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia* [1919]; *Studia estetyczne* [1922]; *Teatr* [1923].

²² Przytoczony tekst: pierwodruk: „Skamander” 1920, nr 1,2,3; *Teatr*, Kraków 1923; za: R. Taborski [red.] i T. Sivert [red.], op. cit., s. 415-438 [wybrane fragmenty].

swe w metafizycznych uczuciach, podobnie jak religia, w dawnych czasach bezpośrednio z nią związana. Tylko o ile malarstwo i muzyka i poniekąd rzeźba, które to sztuki posiadają swoiste, proste elementy działania, stały się w pewnym sensie oderwane, to jest stały się Sztukami Czystymi, o ile architektura upada coraz bardziej jako taka, służąc coraz mniej idealnym, a bardziej użytkowym celom, o tyle teatr, którego elementami są ludzie i ich działania, podobnie jak elementami malarstwa są kolory zamknięte w formy, a muzyki – dźwięki ujęte w rytmie, teatr musiał, przy postępującym zaniku uczuć metafizycznych, przejść w czyste odtworzenie życia. Obrządek religijny, tracąc swoje znaczenie bezpośrednio, rodzi teatr jako drugorzędny produkt swego upadku. O ile nam się zdaje, widać to dobrze na Grecji, w której po raz pierwszy powstaje oddzielony od misterii religijny teatr; drugi raz – w czasach zaczynającego się rozkładu chrześcijaństwa, w wieku XV, kiedy zaczyna powstawać teatr, początkowo opracowujący tylko tematy religijne i którego rozwój, a raczej ciągły upadek, trwa aż do naszych czasów. Teatr jest .Sztuką, która przez jakość swoich elementów, tj. przez to, że ma do czynienia z ludźmi i ich działaniami, powstaje, w swojej najczystszej formie, jedynie w miejscu spęknięcia i załamania danego kultu, i mając w istocie swojej element rozkładu, z założenia swego jest jakby w ciągłym, postępującym upadku.

Niezależnie od powstawania nowych i upadku dawnych kultów religijnych rozwijała się filozofia, która w naszych czasach doszła do pewnego rodzaju pożarcia samej siebie. Jesteśmy w okresie upadku nie tylko religii, ale w ogóle wszelkiej metafizyki, co ujawnia się również w zjawisku, które nazwaliśmy „nienasyceniem formą” w sztuce, jesteśmy w okresie zaniku samych uczuć metafizycznych, stających się w dalszym społecznym rozwoju ludzkości czymś zbytecznym, nieużytecznym. Teatr jeden nie tylko nie przechodzi na razie przez okres „nienasycenia formą”, ule poza pewnymi, czysto zewnętrznymi „dziwnościami” u niektórych autorów, chcących połączyć tajemniczość istnienia w jej życiowych objawach z trzeźwością współczesnej myśli, trwa dalej w spotęgowanym realizmie, w czym poważną konkurencję robi mu kinematograf. Na tle tego ujawniają się różne próby „odrodzenia”, których nieistotność musimy tu zaznaczyć i podać w najogólniejszym zarysie możliwość, zresztą bardzo wątpliwą, istotnego odrodzenia sztuki teatralnej nie przez nową interpretację dzieł już stworzonych, tylko przez ich zupełnie nowy typ, którego, o ile nam się wydaje, w czystej jego postaci jeszcze nie było.

Mamy dzisiaj kilka typów sztuk teatralnych, w których jednak człowiek współczesny nie może w czystym stanie przeżywać tego, co określiliśmy jako – uczucie metafizyczne, tj. Przeżywanie Tajemnicy Istnienia jako jedności w wielości – w postaci doznawania wrażenia tej jedności od związków jakości prostych, jak to jest w malarstwie i muzyce. Sądzymy, że

w dawnych czasach, kiedy religia i sztuka stanowiły bardziej zwartą, nie zróżniczkowaną masę, moment czysto artystyczny, tj. całkowanie danej wielości elementów w jedność lub też jej stwarzanie, nie było tak wyraźnie oddzielone od momentu czysto religijnego, tak u widzów, jak i twórców, jak to jest obecnie. My z dzieł sztuki dawnej rozumiemy obecnie tylko moment pierwszy, tj. pojmujemy samą formę dzieła sztuki, która jest dla nas (oczywiście tej nielicznej garstki, która sztukę tak, jak należy, rozumie) ta sama w istocie swej w dziełach dawnych, jak i nowych. Naturalnie, mówimy tu o nowych dziełach prawdziwej, Czystej Sztuki, tj. tej, której treścią nie jest odtwarzanie widzialnego świata lub uczuć życiowych, tylko jedność czysto formalna, wiążąca dane elementy w nierozzerwalną całość. Będziemy starali się przeprowadzić pewną analogię pomiędzy malarstwem i rzeźbą z jednej strony, a teatrem z drugiej. Sądzymy, że podobną analogię można by przeprowadzić również pomiędzy muzyką a teatrem, ponieważ muzyka była początkowo tylko akompaniamentem do rytualnych tańców, częścią lub dodatkiem obrzędów religijnych, oprócz tego, że jako śpiew była bezpośrednim wyrazem stanów uczuciowych nie tylko w religijnych wymiarach. Dziś, na tle postępującej mechanizacji życia i upadku wszelkiej metafizyki, nastąpiło odrodzenie Czystej Formy w rzeźbie i malarstwie, odrodzenie, które według nas jest też ostatnim jej podrygiem na naszej planecie. Pytanie nasze można sformułować w sposób następujący: Czy możliwe jest powstanie, choćby na czas krótki, takiej formy teatru, w której współczesny człowiek mógłby niezależnie od wygasłych mitów i wierzeń, tak przeżywać metafizyczne uczucia, jak człowiek dawny przeżywał je w związku z tymi mitami i wierzeniami?

Podobnie jak w malarstwie i rzeźbie przeżywamy samą formę jako taką i nawet tworzymy nową, niezależnie od dawno zgasłej wiary obowiązującej w danym kulcie, i sama konstrukcja formy jest dla nas abstrakcyjnym „dopingiem” dla przeżywania uczuć metafizycznych, twierdzimy, że tak samo musi być możliwość takiej formy w teatrze, formy, w której samo stawanie się w czasie, „dzianie się” czegoś, określonego jedynie czysto formalnie, czegoś, czego elementami będą oczywiście działania ludzkie, będzie w stanie, niezależnie od życiowej treści samych działań i ciągłości charakterów działających osób, wprowadzić nas w zupełnie inny niż życiowy wymiar przeżywania, w sferę uczuć metafizycznych, podobnie jak to jest w Sztuce Czystej.

Aby podobną formę w teatrze stworzyć, trzeba oprócz istotnej potrzeby jej stworzenia, czego zdaje się dziś nikt w dostatecznie wysokim stopniu nie posiada, zupełnego zerwania ze wszystkimi dzisiejszymi teatralnymi konwenansami, z dzisiejszym pojęciem sceniczności, akcji i psychologicznej podstawy konstrukcji sztuki teatralnej. Napięcie bowiem uczuciowe podczas trwania na scenie dramatu czy czegoś podobnego – polega dziś jedynie na przejściu się

losami bohatera. Najprzód wszystko się wyjaśnia: co i jak, potem zaczyna się wikłać, dochodzi do szczytu, potem – bum!! straszna awantura i wszystko się kończy. To wszystko oczywiście w czysto życiowych wymiarach, jedynie trochę spotęgowanych. Do tego widz musi być ciągle zajęty, ciągle ktoś wchodzi i wychodzi w związku z całą intrygą, która jest główną osią zainteresowania. Ciągłe jest jakaś awantura na scenie, ale tylko zależnie odczuć i charakterów lub też zderzenia ich między sobą, albo z jakimiś wyższymi potęgami – i to się nazywa akcją. Widz nie może się nudzić z powodu braku ruchu na scenie ani przez chwilę. Walka człowieka z samym sobą lub z losem, konflikty danego charakteru z sytuacjami zewnętrznymi – oto całe „menu” teatru współczesnego, od którego już mdlić zaczyna nawet tak zwaną szerszą publiczność. Drugi rodzaj to różne gatunki strachu przed niewiadomym, zaczynając od ciemnego pokoju, a kończąc na śmierci, zużyte jako efekty na scenie, od których mrowie przechodzi po krzyżu – więcej nic. Trzeci rodzaj to symbolizm: cały czas lata np. niebieski ptak po scenie, ale widz musi mieć ciągle w pamięci, że ten ptak to nie żaden ptak, tylko miłość przez wielkie M. Ptak nareszcie zdycha – to znaczy, że miłość zdechła też w jakimś sercu. Poza tym mamy historię i wszystkich dawnych mistrzów sceny w starych, współczesnych im i nowych stylizacjach, mamy dramaty składające się z żywych obrazów, wypełnione mniej lub więcej mętną historiozofią, dramaty muzyczne, muzyczno-rozrywkowe, rykowo-wyciowe, wyciowo-piskowe wszystko na nic — nuda w teatrze panuje niepodzielnie. Czy to będzie grecka tragedia po grecku, czy Szekspir po szekspirowsku, czy Ibsen po grecku i zmodernizowany Ajschylos, skutek jest prawie ten sam. Czy to będzie dążenie do maksymalnego uproszczenia: jakaś jedna deska, prześcieradło i mówienie wszystkiego jednym i tym samym tonem, czy absolutny realizm monachijski czy moskiewski, wszystko to już jest znane i oprócz maniaków uproszczenia lub komplikacji, samych „odradzaczy”, nikogo istotnie wstrząsnąć nie potrafi. W Grecji ludzie szli do teatru prawdopodobnie dla innych zupełnie wrażeń niż my. Oni treść sztuk znali dobrze, bo treść ta była tylko pewną wariacją znanych wszystkim mitów. Na tle tej znanej treści, która była tłem metafizycznym stawania się na scenie, wszystko, co się działo, cały przebieg akcji był tylko przez swoją formę spotęgowaniem elementu metafizycznego, którego w życiu, oprócz wyjątkowych chwil ekstazy, coraz mniej zaczynali ludzie spotykać. Uczucia ludzkie jako takie były tylko elementami stawania się, były pretekstem dla czysto formalnych związków, wyrażających inny wymiar psychiczny przez swoje stosunki i syntezę obrazów, dźwięków i znaczenia wypowiedzianych zdań. Nie były one treścią główną przedstawienia, wybebeszającą widza w prawie czysto fizyczny sposób.

Zadaniem teatru jest według nas to właśnie wprowadzenie widza w stan wyjątkowy, który nie może być osiągnięty tak łatwo w przepływananiu dnia codziennego w czystej swojej formie,

stan uczuciowego pojmowania Tajemnicy Istnienia. Jest to w ogóle celem całej Sztuki, tylko teatr, w przeciwieństwie do innych sztuk mających swoje epoki większej lub mniejszej istotności wyrazu tych właśnie treści, jest jakby zawsze tylko degrengoladą czegoś, co być mogło, lecz nie jest. O ile inne sztuki oddzieliły się faktycznie od objawów czysto religijnych, jako treści ich dodatkowe, o tyle teatr, który jest dalszym ciągiem obrzędu, nie mógł się ostać wkraczającemu weń życiu i stał się powoli nim samym. Jakby pozostała po czymś skorupa wypełniona została zupełnie inną treścią.

Budowa sztuki dramatycznej, wybór punktów węzłowych postulowanej całości wypadków życia lub jakiegoś faktycznego przebiegu zdarzeń, jest to ten element konstrukcyjności, pozostały po dawnym obrzędzie. Ale treść tego wszystkiego jest kompletnie inna, mimo że tu i tam działają jakieś istoty: ludzie czy fantastyczne bóstwa.

Dawniej były to bezpośrednie symbole Tajemnicy, przez które przeświecała ona dość blisko i wyraźnie – dziś są tylko ludzie tylko w tym pewnym spotęgowaniu, w tym stłoczeniu na małym okresie czasu wielkich wypadków możemy mieć pewne poczucie dziwności życia, której, rozwleczonej w przebiegu dnia codziennego, a nawet „świętecznego”, wcale już nie dostrzegamy. To ostatnie jednak wrażenie daje nam właśnie, w stopniu daleko wyższym niż teatr, pogardzany i mimo to groźny jego wróg: kinematograf. Twierdzimy, że cokolwiek się uczyni, czy jako uproszczenie, czy skomplikowanie, w celu wystawienia, zupełnie odmiennego od poprzednich, sztuk teatralnych już stworzonych, bezsilni będziemy wobec ich charakteru wewnętrznego, wynikającego z celu, dla którego stworzone zostały przez ich autorów. Granicy tożsamości dzieła dramatycznego z samymi sobą przejść nie możemy. (...)

CZEŚĆ II. TEATR

B. O nowym typie sztuki teatralnej

Teatr, który – podobnie jak poezja – jest sztuką złożoną, ma stosunkowo daleko więcej jeszcze pierwiastków nieistotnych i dlatego na scenie daleko trudniej jest pomyśleć sobie Czystą Formę, niezależną w istocie swej, tzn. jako obiektywny wynik, od treści działania ludzkiego.

Jednak wydaje się nam, że nie jest to zupełnie niemożliwe.

Podobnie jak w rzeźbie i malarstwie była epoka, w której: Czysta Forma stanowiła jedność z pochodzącą z wyobrażeń religijnych metafizyczną treścią, tak samo była epoka, kiedy stawanie się na scenie stanowiło jedność z mitem. Podobnie jak obecnie forma sama tylko jest treścią naszego malarstwa i rzeźby, a przedmiotowa treść, czy to zbliżona do świata realnego,

czy też fantastyczna, jest tylko koniecznym pretekstem cło jej stworzenia i nie ma bezpośredniego z nią związku, jest tylko „dopingiem” dla całej artystycznej maszyny, wprowadzającym ją w napięcie twórcze – tak samo, twierdzimy, możliwa teatralna sztuka, w której samo stawanie się, uniezależnione od spotęgowanego obrazu życia, może widza wprowadzić w stan pojmowania metafizycznego uczucia, niezależnie od tego, czy „fond” sztuki będzie realistyczne, czy fantastyczne, lub też czy będzie syntezą obu rodzajów w swoich poszczególnych częściach, naturalnie o ile całość sztuki będzie wypływała ze szczerzej konieczności stworzenia w warunkach scenicznych wyrazu metafizycznych uczuć w czysto formalnych wymiarach u autora. Chodzi tylko o to, aby sens sztuki nie był koniecznie zawarty w sensie samej życiowej lub fantastycznej treści dla całości dzieła, tylko, aby sens życiowy mógł być dla celów czysto formalnych, tzn. dla syntezy wszystkich czynników teatru: dźwięków, dekoracji, ruchów na scenie, wypowiedzanych zdań, w ogólnym stawaniu się w czasie, jako nierozzerwalnej całości – zmieniany nawet w zupełny, z punktu widzenia życiowego, bezsens stawania się. Chodzi o możliwość zupełnie swobodnego deformowania życia lub świata fantazji dla celu stworzenia całości, której sens byłby określony tylko wewnętrzną, czysto sceniczną konstrukcją, a nie wymaganiem konsekwentnej psychologii i akcji według jakichś życiowych założeń, które to kryteria mogą odnosić się do sztuk, będących spotęgowaną reprodukcją życia. Nie chodzi nam tu o to, aby sztuka teatralna koniecznie była bezsensowna, tylko aby raz przestać się krępować dotąd istniejącym szablonem, opartym jedynie na życiowym sensie lub fantastycznych założeniach. Aktor jako taki nie powinien istnieć; powinien być takim samym elementem całości, jak kolor czerwony w danym obrazie, jak ton cis w danym utworze muzycznym. Sztuka taka, o jakiej mówimy, może odznaczać się absolutną dowolnością realną, chodzi tylko o to, aby dowolność ta, podobnie jak „bezsensowność” obrazów, była dostatecznie usprawiedliwiona i opłacana w innym wymiarze psychicznym, w który sztuka taka powinna widza przenosić. Nie jesteśmy w stanie na razie podać żadnego przykładu takiej sztuki, tylko zaznaczamy jej możliwość, za cenę przewyciężenia zupełnie nieistotnych przesądów. Ale dajmy na to, że ktoś napisze podobną sztukę; publiczność będzie musiała się do niej przyzwyczaić tak samo, jak do owej zdeformowanej łydki w obrazie Picassa. Tylko o ile obraz możemy sobie wyobrazić jako złożony z form zupełnie abstrakcyjnych, które bez wyraźnej w tym kierunku autosugestii nie wzbudzą żadnych asocjacji z przedmiotami świata zewnętrznego, o tyle takiej sztuki teatralnej nawet pomyśleć nie możemy, ponieważ czyste stawanie się w czasie możliwe jest tylko w sferze dźwięków i teatr bez działania jakichś osobistości, choćby najdzikszych

i najnieprawdopodobniejszych, jest nie do pojęcia, a to dlatego, że teatr jest szuka złożoną, nie mającą swoistych, jednorodnych elementów, jak sztuki czyste: Malarstwo, Muzyka.

Teatr dzisiejszy robi wrażenie czegoś beznadziejnie zakorkowanego, co jedynie może być odetkane przez wprowadzenie tego, co nazwalibyśmy fantastycznością psychologii i działania.

Psychologia bowiem postaci i ich działania muszą być pretekstem dla czystego następstwa wypadków; chodzi tylko o to, aby ciągłość psychologii postaci i działań o życiowych związkach nie była tą zmorą, pod której ciśnieniem powstawałaby konstrukcja sztuki. Dostyc już według nas tej przeklętej konsekwencji charakterów i tej „prawdy” psychologicznej, która zdaje się wszystkimi bokami wprost wyłazić. Co kogo obchodzi, co się dzieje na ulicy Wspólnej nr 38 m. 10, albo w zaczarowanym zamku, czy w dawnych czasach. My chcemy w teatrze być zupełnie w innym świecie, w którym by wypadki wynikające z fantastycznej psychologii osób zupełnie życiowo niekonsekwentnych nie tylko w czynach pozytywnych, ale i w pomyłkach swoich, osób zupełnie może do życiowych postaci niepodobnych, dawały w dziwaczności swych powiązań stawanie się w czasie jako takie, nie uwarunkowane żadną logiką, oprócz logiki samej formy tego stawania się. Chodzi tylko o to, abyśmy musieli w sposób konieczny przyjmować dany ruch jakiejś postaci, dane zdanie o sensie realnym lub też również tylko formalnym, daną zmianę oświetlenia lub dekoracji, dany akompaniament muzyczny, tak jak przyjmujemy za konieczną elanę część kompozycji lub dane następstwo akordów w utworze muzycznym. Do tego można by jeszcze dołączyć element zmienności danej psychiki i zupełnej dowolności życiowej reagowania na dane wypadki, również niczym nie usprawiedliwione. Jednak musiałyby one być zasugestionowane w tym samym stopniu formalnej konieczności, co wszystkie inne wyżej wspomniane elementy stawania się na scenie. Oczywiście ta fantastyczna psychologia musiałaby być przewyciężona w ten sam zupełnie sposób, co kwadratowa łydka na obrazie Picassa. Publiczność śmiejąca się ze zdeformowanych kształtów na obrazach mistrzów współczesnych, tak samo musiałaby się śmiać z nie dającej się na razie zupełnie wytłumaczyć psychiki i działań osób na scenie. Problemat ten jest jednak według nas zupełnie do przewyciężenia w ten sam zupełnie sposób, co obrazy i muzyka współczesna: przez zrozumienie istoty sztuki w ogóle i przez przyzwyczajenie się. Podobnie jak ludzie, którzy zrozumieli nareszcie Czystą Formę w malarstwie, nie są w stanie patrzeć potem na inne obrazy i inaczej rozumieć tych, których przedtem nie pojmowali i wyśmiewali, tak samo ludzie przyzwyczajeni do takiego teatru, o jakim mowa, nie mogliby już słuchać całej realistycznej lub ciężko-symbolicznej produkcji dzisiejszej na scenie. Co do malarstwa, sprawdziliśmy to nieraz na początkowo pozornie nawet niezdolnych do pojmowania Czystej Formy osobach, które po pewnym czasie systematycznych „iniekcji” dochodziły do zadzi-

wiającej perfekcji w czysto fachowych sędach. Możliwe, że jest w tym pewna doza perwersji, ale dlaczego mamy bać się tak bardzo perwersji czysto artystycznej? Pewno, że przewrotność w życiu jest rzeczą często przykrą, ale dlaczego przenosić sądy słuszne w życiu na sferę sztuki, z którą w istocie życie tak mało ma wspólnego. Perwersja artystyczna (np. nierównowaga mas w kompozycji, przewrotne napięcia kierunkowe lub dysharmonia kolorów w malarstwie) jest tylko środkiem, a nie celem; dlatego nie może być niemoralna, bo cel, który się przy pomocy niej osiąga – jedność w wielości w Czystej Formie – nie podpada pod kryteria zła i dobra. Z teatrem jest trochę inaczej, bo elementami są istoty działające; ale sądzimy, że w tych wymiarach, o których mowa, nawet najbardziej potworne sytuacje nie będą mniej moralne od tego, co się dziś w teatrze widuje.

Oczywiście sztuka teatralna w wyżej opisanym stylu poza tym, że mogłaby się stać rzeczywistą potrzebą przynajmniej pewnej części publiczności szukającej prawdziwie artystycznych wrażeń, musiałaby jednak powstać jako naturalna konieczność twórcza u któregośkolwiek z autorów dla sceny piszących. Jeśliby była tylko programowym bezsenssem, wymyślonym na zimno, sztucznie, bez istotnej potrzeby, nie mogłaby prawdopodobnie obudzić nic więcej oprócz śmiechu, podobnie jak obrazy o dziwacznej formie przedmiotów tworzone przez ludzi nie cierpiących na istotne „nienasycenie formą”, tylko fabrykujących je dla businessu lub „pour épater les bourgeois”. Tak samo jak powstanie nowej formy czystej i abstrakcyjnej bez pośredniego religijnego podkładu odbyło się za cenę deformacji wizji świata zewnętrznego, tak samo możliwe jest powstanie Czystej Formy w teatrze za cenę deformacji psychologii i działania.

Sztukę taką można sobie wyobrazić w zupełnej dowolności absolutnie wszystkiego z punktu widzenia życia, przy niezmiernej ścisłości i wykończeniu w powiązaniach akcji. Zadanie sprowadzałoby się do wypełnienia kilku godzin stawaniem się na scenie, posiadającym swoją wewnętrzną formalną logikę od niczego „życiowego” niezależną. Przykład wymyślony, a nie stworzony, rzeczy takiej może tylko ośmieszyć naszą teorię, i tak z pewnego punktu widzenia śmieszną (dla niektórych może nawet oburzającą lub, powiedzmy wprost, idiotyczną), ale możemy spróbować.

A więc: wchodzi trzy osoby czerwono ubrane i kłaniają się nie wiadomo komu. Jedna z nich deklamuje jakiś poemat (powinien on robić wrażenie czegoś koniecznego w tej właśnie chwili). Wchodzi łagodny staruszek z kotem na sznurku. Dotąd wszystko było na tle czarnej zasłony. Zasłona się rozsuwa i widać włoski pejzaż. Słychać muzykę organów. Staruszek mówi coś z postaciami, coś, co musi dawać odpowiedni do wszystkiego poprzedniego nastrój. Ze stolika spada szklanka. Wszyscy rzucają się na kolana i płaczą. Staruszek zmienia się

z łagodnego człowieka w rozjuszonego „pochronia” i morduje małą dziewczynkę, która tylko co wpełzła z lewej strony. Na to wbiega piękny młodzieniec i dziękuje staruszkowi za to morderstwo, przy czym postacie czerwone śpiewają i tańczą. Po czym młodzieniec płacze nad trupem dziewczynki i mówi rzeczy niezmiernie wesołe, na co staruszek znów zmienia się w łagodnego i dobrego i śmieje się w kącie, wypowiadając zdania wzniosłe i przejryste. Ubrania mogą być zupełnie dowolne: stylowe lub fantastyczne – podczas niektórych części może być muzyka. A więc po prostu szpital wariatów? Raczej mózg wariata na scenie? Możliwe, że nawet tak, ale twierdzimy, że tą metodą można, pisząc sztukę na serio i wystawiając ją odpowiednio, stworzyć rzeczy niebywalej dotąd piękności; może to być dramat, tragedia, farsa lub groteska, wszystko w tym samym stylu, nie przypominającym niczego, co dotąd było. Wychodząc z teatru, człowiek powinien mieć wrażenie, że obudził się z jakiegoś dziwnego snu, w którym najpospolitsze nawet rzeczy miały dziwny, niezgłębiony urok, charakterystyczny dla marzeń sennych, nie dających się z niczym porównać. Dziś wychodzi z niesmakiem albo wstrząśnięty czysto biologiczną okropnością lub wzniosłością życia, albo wściekły, że go nabrano przy pomocy całego szeregu sztuczek. Tego innego, nie w fantastycznym znaczeniu, tylko istotnie innego świata, który daje pojmowanie czysto formalnego piękna, teatr współczesny we wszystkich swoich odmianach nie daje prawie nigdy. Czasem coś podobnego błąka się w sztukach dawniejszych autorów, sztukach mających zresztą swoje znaczenie i swoją wielkość, której nie chcemy im bynajmniej z fantastyczną jakąś wściekłością odmawiać. Element ten, o którym mówimy, jest i w niektórych sztukach Szekspira i Słowackiego np., tylko nigdzie w najczystszej swojej formie i dlatego rzeczy te, mimo swoją wielkość, nie robią tego wrażenia, którego by się pragnęło.

Punkt kulminacyjny i zakończenie sztuki, którą proponujemy, mogą być stworzone w zupełnej abstrakcji od tego, że się tak wyrazimy, upadającego uczucia czysto życiowej ciekawości, tego napięcia wszystkich bebechów, z jakim śledzimy realny dramat życiowy, co jest właśnie całym największym smakiem dzisiejszych sztuk scenicznych. Od tego złego przyzwyczajenia musielibyśmy się oczywiście odzwyczaić, aby w świecie, który nas nic życiowo nie obchodzi, przeżywać metafizyczny dramat podobny temu, jaki się odbywa między samymi tonami jedynie w jakiejś symfonii czy sonacie, aby rozwiązanie nie było jakimś życiowo nas obchodzącym wypadkiem, tylko abyśmy je pojmowali jako konieczne zakończenie czysto formalnych splotów dźwiękowych, dekoracyjnych lub psychologicznych, lecz wolnych od życiowej przyczynowości.

Zarzut absolutnej dowolności, stawiany przez ludzi nie pojmujących sztuki dziełom sztuki i twórcom ich naszych czasów, może i tu być zrobiony. Dlaczego np. 3 postacie, a nie 5?

Dlaczego czerwono, a nie zielono ubrane? Oczywiście konieczności liczby tej i koloru udowodnić nie możemy, ale powinno to być o tyle konieczne jak każdy element już stworzonego dzieła sztuki; powinniśmy, patrząc na przebieg sztuki, nie móc pomyśleć sobie innych związków. I twierdzimy, że o ile rzecz taka zupełnie szczerze zostanie stworzona, będzie ona musiała narzucić się widzom w sposób konieczny. Naturalnie z teatrem jest daleko trudniej niż z innymi sztukami, ponieważ, jak to twierdził pewien znawca teatru, tłum słuchający i patrzący jest istotną częścią samego przedstawienia, a przy tym sztuka powinna zrobić kasę. Ale sądzymy, że prędzej czy później teatr musi wejść na drogę „nienasyceńcia formą”, czego dotąd unikał, i można mieć nadzieję, że zostaną jeszcze stworzone jakieś niezwykle dzieła w wymiarach Czystej Formy, nie zaś tylko „odrodzenia” i „uproszczenia” lub powtarzania aż do mdłości dawnego, w gruncie rzeczy nic nikogo nie obchodzącego repertuaru.

Trzeba rozpętać drzemiącą Bestię i zobaczyć, co ona zrobi. A jeśli się wścieknie, będzie zawsze dość czasu, aby ją w porę zastrzelić.

Czerwiec 1919

LEON SCHILLER²³

*TEATR JUTRA*²⁴

Kierunek?

Na lewo. Naprzód

Orientacja?

Życie dzisiejsze. Jego potrzeby i dążności. Potężna walka o moralny i społeczny ustrój jutra.

Teatr?

Dziś narzędziem tej walki; jutro – dla zwycięzców, przybytkiem wytchnienia.

Do panujących prądów estetycznych można się – zdaniem moim ustosunkować tylko w jeden sposób: antyestetyzm co najmniej w dziewięćdziesięciu procentach. Przeciwwstawienie się kwietyzmowi sztuki burżuazyjnej, retortowej, kapliczkowej, „wyniośle” samotnej, „wytwornie” burzycielskiej – w rezultacie mniej lub więcej świadomie wzmacniającej reakcję. Zresztą każda technika (technika, nie „manierka”, nie „smaczek”) jest dobra, o ile daje się celowo użytkować. Drogowskazem architektura i inżynieria współczesna. Kino – tylko Eisenstein. Powieść – jeżeli orientuje nas w przepoętym chaosie życia dzisiejszego. Malarstwo wyrzucamy obecnie z teatru, podobnie jak swego czasu niepotrzebną literaturę. Tak nam dokuczyło! Wolimy fotomontaż, plakaty, reklamy świetlne, ostre w rysunku i w kolorze okładki amerykańskich magazynów i cenników. Muzyka dopiero zaczyna wyjmować z uszu watę harmoniczną-kontrapunktyczną. Rozmachu współczesności odtworzyć nie umie. Musimy poczekać.

Utylitaryzm to jedyna droga do regeneracji teatru.

Teatr był zawsze instytucją propagandową. Treść propagandy w każdym okresie zależała od tego, w czyim ręku znajdowała się produkcja i dla jakich spożywców była przeznaczona.

²³ Leon Schiller – 1887-1954, reżyser, teoretyk teatru, artysta kabaretowy, piosenkarz, inscenizator, kierował kilkoma teatrami polskimi międzywojnia. Używając określenia Craiga – to europejski „artysta teatru”. Afirmator idei „teatru ogromnego”. Obszar jego pasji wypełniał teatr operowy i muzyczny. Inscenizator „teatru monumentalnego”. Założyciel „Pamiętnika Teatralnego” – czasopisma teatrologicznego. Wielki zwolennik koncepcji Craiga, które przeszczepiał na grunt polski. Związany z Redutą. Inspirator przebudzenia teatru polskiego, zaangażowany w unowocześnianie i reformowanie sceny rodzimej; *Na progu nowego teatru 1908-1924*, oprac. J. Timoszewicz, Warszawa 1978.

²⁴ Przytoczone teksty: pierwodruki: *Teatr ogromny*, „Scena Polska” 1937, nr 1-4; *Teatr jutra*, „Wiek XX” 1928, nr 1za: R. Taborski [red.] i T. Sivert [red.], op. cit., s. 489-501 [fragmenty].

Teatr religijny średniowiecza, teatr barokowy światłego absolutyzmu i realistyczny liberałów ubiegłej epoki – to były przecież warsztaty propagandy na wielką skalę. Teatr dzisiejszy w najistotniejszym swym wyrazie jest również propagandowy. Hasło naczelne: zwycięstwo warstw pracujących. Dla nich jedynie jest teatr przeznaczony i tylko dzięki nim będzie mógł istnieć i rozwijać się. Nie szukając daleko, teatry warszawskie dawno by zakończyły swój mizerny żywot, gdyby ich klientela miesięczna nie składała się z dziesiątków tysięcy robotników, którzy od czasu Teatru im. Bogusławskiego rozmiłowali się w widowiskach scenicznych. Naturalnie, działa tu dawny rozpęd i zręczna organizacja związków zawodowych. Niebawem dziewicze te jeszcze pod względem kulturalnym rzesze odwróca się znów od teatru propagującego na ogół wrogą im ideologię, nie stanowiącego wyrazu ich zainteresowań i aspiracji klasowych. Wtedy, miejmy nadzieję, teatr burżuazyjny upadnie, powstanie proletariacki, na złość zapewne pp. Antoniemu Słonimskiemu i Hulce-Laskowskiemu. Musi nastąpić wprzód uzgodnienie postawy zespołów pracujących artystycznie w teatrze z postawą nowej – dzisiejszej widowni. Artystyczni i techniczni pracownicy teatru (tylko dla szybszego porozumienia się używam tych przestarzałych terminów) muszą być wciągnięci w wir najżywotniejszych zagadnień społecznych, muszą jasno i odważnie powiedzieć, po czyjej stronie stoją, o co walczą, dla kogo pracują. Nie wolno wykręcać się niezawisłością i nietykalnością sztuki. Nie wolno im spokojnie patrzeć na sprytne przemykanie najobrzydliwszego czarnoseciństwa pod postacią sztuki aprobowanej łaskawie przez mieszczaństwo. Nie wolno im nie wiedzieć, że te drażetki pseudonarodowe sprzedawane za bezcen po teatrach i waporyzatory opryskujące drobnomieszczańską „subtelnością” myślące, pełne powagi twarze nowych widzów – służą tylko do uspienia żywiołowej siły w ich piersiach drzemiącej. Nie wolno bezkarnie, bezpośrednio lub pośrednio pomagać tym, którzy nikczemny proceder uprawiają. Uświadomiony artysta nie może współdziałać w morderstwie Prawdy i Wolności. Teatr nowy, teatr jutra mogą organizować tylko zespoły jednolite pod względem ideowym, zdolne do poświęceń i walki.

Kształt tego teatru?

Dziś może to być buda, hala, hangar, – co kto woli. Wystarczy trochę desek, dykty, blachy, lakieru, kilka reflektorów i najzwyczajniejsze płótno na kostiumy. Starożytny mimos ludowy *komedia dell'arte* i wspaniały teatr linoskoków paryskich skromniejszym rozporządzał aparatem. A jutro – życie podyktuje kształt nowej, gigantycznej budowli, która będzie wypadkową wszystkich dotychczasowych wysiłków reformatorskich – albo też geniusz ludzki przejdzie nad całym tym dorobkiem do porządku i w zgoła nowej formie się wypowie. Myślę jednak, że

przeszłość nasza, niedostatecznie przeżyta i zrozumiana, zawiera w sobie wiele twórczych elementów, które dałyby się jeszcze zużytkować po odrzuceniu tego, co było produktem epoki. Myślę, że kapitalna koncepcja teatru słowiańskiego przyszłości stworzona przez Mickiewicza pod wpływem Cyrku Olimpijskiego w Paryżu i synchronistycznej scenerii średniowiecznej – ma w sobie coś bardzo dzisiejszego. Prawie konstruktywizm... Myślę, że struktura niektórych dramatów Krasińskiego, Wyspiańskiego i Micińskiego może natchnąć do jeszcze śmielszych i jeszcze bardziej „przyszłościowych” pomysłów.

A więc... jednak Mickiewicz... jednak Wyspiański... Mickiewicz, który w 1848 roku wołał do papieża: „Wiedz, że Duch Boży jest dzisiaj w bluzach paryskiego ludu!”, i Wyspiański, który idąc burzyć teatr stary wezwał do współpracy czerń robotniczą słowami: „Siła — to wy!”

TEATR OGROMNY

Jest wiele nieszczerości i wiele wymuszonego pietyzmu w stosunku sceny polskiej do twórczości Wyspiańskiego. Fałszywy kult, fałszywa adoracja bez krzty zrozumienia, a w gruncie rzeczy doskonała obojętność. Tak było zawsze, nawet w epoce największych sukcesów *Wesela*. Zachodzi bowiem tragiczna różnica między tym, czego Wyspiański od aktorów żądał i czego się po nich spodziewał, a tym, czym są i byli w istocie. W dedykacji do wspaniałej książki o *Hamlecie* nazywa ich „osobami działającymi na scenie, na drodze przez LABIRYNT zwany TEATREM” Mają „pokazywać cnocie własne jej rysy, złości żywy jej obraz, a światu i duchowi wieku postać ich i piętno”. Lecz to przeważnie nie są aktorzy Hamletowi, którzy taką prawdę tworzą na scenie, że „zatwardziali złoczyńcy obecni na widowisku sami swoje wyznają zbrodnie”, a teatr tym sposobem urasta do sali sądowej, gdzie „dramat sądzi, jak na wędę sumienia na wierzch wydobywa”. O nie, to nie są tacy aktorzy. To raczej ulubieńcy Poloniusza, zawodowcy zdolni do wszelkiego rodzaju reprezentacji i wszystko im jedno, co im grać każą. Takimi byli za życia Wyspiańskiego – takimi na ogół po dziś dzień zostali.

Co zrobiły teatry polskie dla Wyspiańskiego, czym był dla nich Wyspiański wówczas, kiedy aktualność jego dramatu kwestionowana być nie mogła? Kiedyż to sceny nasze zdążyły przesyć się jego piorunową poezją, że dzisiaj niechętnie odrabiają pańszczyznę jego sztuki? Kiedyż to największy dotychczas dramaturg polski, jedyny scenotwórca, dominował w repertuarze naszych teatrów? Czy Kraków spełnił swój wobec niego obowiązek? Czy Warszawka Weyssenhoffów i Rabskich nie uważała go za poetę regionalnego, nie umiejącego wyjść poza Wawel i Krakówkę? Czy Warszawa przebudzona nie wołała patriotycznych sztu-

czek naszych *scriptorum minorum*? Czy teatry przez państwo i społeczeństwo utrzymywane, teatry, które miały za zadanie inkarnować na swoich scenach arcydzieła poezji narodowej, czy teatry te, ilekroć tkną się dramatów Wyspiańskiego, nie odzierają ich z piękna, nie spływają ich i nie wypaczają? Tak jest dzisiaj – tak było przed trzydziestu z górą laty. Przypomnijmy sobie.

Pierwszym dramatem Wyspiańskiego ukazany łaskawie na deskach teatru krakowskiego jest *Warszawianka*. Listopad roku 1898. Poeta wydał już wtedy *Legendę* i *Meleagra*. Jego postać malarska zarysowała się wyraźnie, poetycka powinna była niepokoić, jako dramatopisarz przemówił formą wręcz rewelacyjną. Niestety, poetyckiej twórczości Wyspiańskiego nie traktowano podówczas poważnie. Uważano ją za kaprys malarza. Za coś w rodzaju skrzypiec Ingres. Cóż to za styl? Jakie niemodne, niemodernistyczne tematy! Ot, naśladowca Wagnera i Maeterlincka! Cóż poza tym? Rozmiłowanie w tragedii antycznej, kokietowanie – nie wiadomo po co – retoryką francuskich pseudoklasyków! Niezręczność, sztywność, chropawość dyletancka mowy scenicznej, przerost momentów czysto malarskich itp. To ocena pokątna. Oficjalnej prawie nie było. Nic też dziwnego, że Tadeusz Pawlikowski odniósł się do *Warszawianki* niemal lekceważąco. Wystawił ją tylko z racji rocznicy powstania listopadowego wraz z nędzną patriotyczną sztuczką ślusarza Staszczyka i jakąś jednoaktówką początkującego naturalisty, głośnego później Bogdana Jaxy-Ronikiera. Gdyby nie słynne wejście Wiarusa-Solskiego, o którym pamięć za kulisami i wśród teatromanów została, rzecz byłaby przeszła niepostrzeżenie.

W maju 1899 roku gra się *Lelewela*. Dramat schodzi jednak z afisza po czterech spektaklach. W opinii publiczności zostaje pamięć rzeczy gadatliwej, nudnej. I na tym kończy się na razie kontakt teatru z poetą, który zjawił się po to, by go zburzyć i w nowym kształcie odbudować. Teatr nawet się nie rozczarował, bo nie liczył na sukces sztuk pisanych przez niefachowca-malarza. Modernizm zagraniczny reprezentowali nadal Ibsen, Hauptmann i Maeterlinck. Grano te utwory dla honoru domu więcej niż dla kasy. Modernistą polskim, pomimo anatemy rzuconej przez Młodą Polskę zgrupowaną dokoła Przybyszewskiego i „Życia”, mógł być od biedy Rydel ze swym kasowym i tak teatralnym *Zaczarowanym kołem*.

W obydwu dramatach Wyspiańskiego teatr nowych walorów scenicznych nie dostrzegł. Wystawił je szablonowo. Co miało ten skutek, że później szablon ten przekazano nam jako tradycję. Reżyseria nie zauważyła, że już w opisie dekoracji do *Warszawianki* mieszczą się nowe pierwiastki, nie spotykane w scenografii dotychczasowej. Ta „sala jasna, biała... z czasem jakimś szczegółem zażłocnym... szerniałe obrazy... popiersie Napoleona jako Augusta Imperatora, marmurowe białe... posadzka ciemna, nieomal czarna... za oknem świt, pejzaż zimowy, śnieg prószy nieustannie. Klawikord wysunięty na środek sali, panny białe

ubrane, w szerokich spódnicach z sztywnymi baniastymi rękawami, grają na klawikordzie, tyłem do widza zwrócone... Chłopicki w ubraniu ciemnym, zarzuconym i udrapowanym, bardzo szerokim płaszczu siwym...” A więc symfonia biało-czarna z lekkimi akcentami złotymi. Dekoracja nie chaotyczna, lecz kolorystycznie uporządkowana. Spokojne tło architektoniczne dla rozgrywającego się na nim ruchu. Zasada, którą ustalił o wiele później Edward Gordon Craig i która zwyciężyła w nowoczesnej inscenizacji. We wszystkim przebija celowa oszczędność. Tylko takie sprzęty i rekwizyty znajdują się na scenie, które są dla gry nieodzowne i są niejako „osobami dramatu”. Dlatego w tym dramacie „z ducha muzyki poczętym”, na muzycznych zasadach skomponowanym i nawet „pieśnią z 1831 r.” nazwanym – klawikord umieszczony został na pierwszym planie jako sprzęt najdramatyczniejszy. Z niego bowiem płynie pieśń stanowiąca podłoże rozmyślań Chłopickiego, przewijająca się motywem upartym przez dialogi i monologi. Klawikord wypełnia długą, niemą scenę: wejście tragiczne starego Wiarusa, zwiastuna śmierci. Przy klawikordzie spotykają się oczy odgadujące Marii – z sumieniem Chłopickiego. Po heroicznej jego tyradzie „Anna – jak mówi informacja sceniczna – stojąc wygrywa jedną ręką nutę pieśni i śpiewa, a inni półgłosem jej wtórują, ucząc się od niej słów”. Najmocniejsze ustępy roli Marii umieszczone są przy klawikordzie. Wstążka zbroczona krwią, ostatnia pamiątka przyniesiona z pola bitwy, pada na klawiaturę. Wreszcie końcowa scena: trąba odmarszu odzywa się kilka razy mocno, w różnych odległościach z gościńca – za sceną. Za oknami przejeżdża i przechodzi wojsko w szyku. A więc okna były potrzebne dramatycznie, okna również są „osobami dramatu”. Nie umieszczono ich, jak się to mówi, dla „proporcji”, to znaczy ze względów życiowo-realistycznych, dlatego że pokój na scenie podobno musi mieć koniecznie drzwi i okna, dzięki czemu jest tych okien i drzwi w tzw. „normalnym teatrze” o wiele za dużo. Okna, które do tego momentu w dramacie służyły raczej za tło liryczne, ukazując świt fioletojący krajobraz zimowy, raptem innego nabierają blasku i odmieniają całkowicie dekorację, a z nią ton dramatu. „Za oknami – informuje poeta – przejeżdża i przechodzi wojsko w szyku. Widać ich do pół na koniach, końskie łby i tętent nieustanny, i stukanie, i brzęk słycać”. Jaki wspaniały efekt – jak radiofoniczny i filmowo-dźwiękowy!

I wtedy wchodzi na scenę Maria: „idzie jak posąg – oczy duże, rozświetlone, idzie przed siebie we śnie zapamiętania, ręce nieco w przód wyciągnięte”. Chór czwartaków za oknami śpiewa refren Warszawianki. Maria „idzie do klawikordu i gdy bierze klawisze, płacze palce we wstążkę zakrwawioną, opada z płaczem na ręce i klawisze. Jękiem ponurym zatrzęsł się i zahuczał instrument cały. – Słycać jej szlochanie. – Podnosi głowę, zdobywa się na siłę niezwykłą, promienieje całą tą siłą i – gra z mocą i «śpiewa» pieśń, która w jej ustach brzmi

teraz jak skarga, klątwa, zła wróżba, a chór żołnierski tam za oknami przemienia ją na hymn bojowy. Tak cichutka, pozytywkowa niemal piosenka w ciągu jednego aktu rozrosła się w potężny w swym patosie finał dramatu muzycznego. Tak niepozorny, sielankowo-sentymentalny instrument stał się narzędziem Losu, a w ręku rasowego dramaturga i człowieka teatru najistotniejszym elementem dramatu, tak ważnym, jak jego bohaterowie.”

Tego wszystkiego scena ówczesna nie zauważyła, aczkolwiek obsada składała się z najpierwszych aktorów i sama Modrzejewska odtwarzała rolę Marii podczas swych występów gościnnych. Grano *Warszawiankę* nie gorzej może niż inne sztuki, ale to właśnie grzech największy, że grano ją tak, nie zaś jak na to zasługiwała, to znaczy zupełnie inaczej, wydobywając wszystkie jej piękności w tekście i informacjach utajone, komponując ją malarsko, muzycznie i teatralnie, wedle wizji autora, tak przecież wyraźnie zaznaczonej. Ale o kompozycji reżyserskiej czy inscenizatorskiej wówczas nikomu się nie śniło. Któż więc mógł zrozumieć i odczuć dramaturga, co był zarazem inscenizatorem i reżyserem najprzedniejszym, prześcigającym w swych dziełach wszystko, co mogło być w Polsce, a po części i za granicą w tej dziedzinie zrobione. Grano tedy *Warszawiankę* w dekoracjach „stylowo” skleconych, w kostiumach „historycznych”, lecz kaducznych, kłócących się z logiką kolorystyczną i dramatyczną Wyspiańskiego. Klawikord spełniał wprawdzie rolę bardzo ważnego rekwizytu, ale nigdy jego tragizm nie został należycie podkreślony. Nigdy też nie chciała się reżyseria liczyć z tym faktem, że na scenie obok osób pierwszoplanowych, obdarzonych rolami mówionymi, znajduje się cały szereg figur nie wygłaszających tekstu utrwalonego w dialogu poetyckim, którym jednak autor każe prowadzić głośną rozmowę, w miarę gry cichną. Są to ni mniej ni więcej tylko generał Umiński, Piotr Wysocki, Barzykowski, Kazimierz Małachowski, dwaj Niemojewscy – i inni, a więc osoby historyczne, grające niepoślednie role w rewolucji listopadowej. Losy jej nie były im na pewno obojętne, zwłaszcza wtedy, 25 lutego, w trzecim dniu bitwy pod Grochowem. Każdy z wymienionych po swojemu, zgodnie z takim czy innym do powstania stanowiskiem, przeżywał noc tę pełną niepokoju i udręki. Każda z tych osób zgromadzonych dokoła klawikordu, cichutko brzęczącego piosenką patriotyczną, podczas gdy z oddali dobiegają huki strzałów armatnich trwające za wolą autora przez cały czas sceny – każda z tych osób jest indywidualnością. Nie zespołem i nie chórem. Wyspiański, gdy figury dramatu w CHÓR formuje, wyraźnie to zaznacza. Chór w *Warszawiance* – to żołnierze za oknami się ukazujący. Ci, którzy klawikordową, salonową piosenkę w pieśń czynu, w pieśń narodu zmieniają, dodając jej skrzydeł i mocy. Tymczasem teatr, nie zadając sobie trudu, by postacie drugoplanowe zindywidualizować, losy ich sprząc z biegiem scenicznego i zakulisowego dramatu (tak wszakże, iżby ich akcja polifonicznie z tematami

przewodnimi związana nie zamazywała rysunku akcji pierwszoplanowej) – teatr Pawlikowskiego, Kotarbińskiego i Solskiego, a za nimi już wszystkie sceny polskie, zlekceważyły pomysł autora. Ważne choć nieme role powierzono statystom — którzy, jak to przeważnie w takich razach bywa, błąkają się z kąta w kąt, coś głupawo mimują, prowadzą rozmowy „na niby” i w najlepszym razie źle udają aktorów.

Wczytując się po aktorsku i reżysersku w pierwsze utwory Wyspiańskiego, widzimy, że pod skromną postacią tzw. jednoaktówek krył się już zaród nowej formy teatru polskiego, kryły się nowe prawa kompozycji scenicznej, trudne do zdefiniowania, bo obok dążenia do jak największej monumentalności i dekoratywizmu, obok momentów nastrojowych w guście symbolicznym i patetycznych na miarę tragedii klasycznej istnieją tu kontrasty nadzwyczaj dla ucha dzisiejszego przyjemne, jak nagłe przejścia do realizmu: jak dialog Anny z Młodym Oficerem, w którym jest mowa o śmierci narzeczonego Marii, dialog zupełnie realistyczny i prozą napisany, lub pół niema, pół szeptana scena zbiorowej rozmowy drugoplanowych osób dramatu przed początkiem tekstu właściwego. W tych pierwocinach wielkiego teatrotwórcy naszego jest cały niemal program późniejszej „reformy teatru”, wspanialej za granicą niż u nas dokonanej, lecz w Polsce przez Wyspiańskiego przeczutej i rozpoczętej. Jest to bowiem już postulat muzyczności i malarskości widowiska, jest jego rytmizacja i polifonizacja wedle zasad muzyki, dekoracja skrótowa, celowo skonstruowana i do ducha utworu dostrojona, a przy całej skali odcieniów psychologicznych pewnego rodzaju posągowość figur. Słowem wszystko, o co reforma teatru, zapłodniona przez symbolistów w literaturze, a Gordona Craiga w teorii i w praktyce teatru, walczyła z naturalistami, z propagowanym przez nich bezkształtem, bezbarwnością i „dyskrecją”, które to hasła prostaczkowie teatralni odpowiednio uprościli i przekręcili. Teatr nie wiedział, jaki skarb posiadał. Tak zwana „tradycja krakowska”, tradycja przypadku i bezmyślności, przekazała nam dramaty Wyspiańskiego nie przemyślane do końca, niedoinscenizowane i niedograne. W tej formie później sprowadzono je do Warszawy.

(...) Dramatów Wyspiańskiego na scenach polskich nie grywa się często. To, co wystawiono po śmierci poety, już bez jego tak kwestionowanej, a tak, jak widzimy, ważnej współpracy – z małymi wyjątkami było nawiązaniem do szablonów zachwaszczających scenę polską przed erą Wyspiańskiego. *Legion* ujmowano operowo lub z taką profuzją wątpliwej wartości malarskich efektów, że przepadła z kretesem monumentalność tego dramatu wymagająca patetycznej architektury, w celowo dramatycznych liniach rozwiązanej, oraz rzeźbiarskiej kompozycji grup i poszczególnych postaci. Nigdy nie udało się teatrom polskim należycie wystawić *Nocy listopadowej*. Znów zamiast misteryjnej, kondygnacyjnej sceny, potrzebnej dla rozgraniczenia trzech światów działających w dramacie i w antraktach

muzycznych, dawano nam suitę malowniczych a sentymentalnych obrazków. *Akropolis* wtłoczono w pudło sceny krakowskiej w dekoracjach żywcem skopiuowanych z architektury wawelskiej, stała się jakąś widokówką krakowską, niepotrzebnie alegoryczną. Itd. – itd... Przedsiębiorcy skarżą się na niekasowość sztuk Wyspiańskiego. Aktorzy na brak popisu. Publiczność warszawska na jego krakowskość – inna na niezrozumiały symbolizm.

My, pracownicy współczesnej sceny polskiej, sceny, która, nie łudzmy się, żadnej służby społecznej za cel sobie nie stawia, o jednym przynajmniej winniśmy pamiętać, że ta scena wśród wielu przewinień ma to jeszcze, iż nie dostrzegła w Wyspiańskim wielkiego swego wychowawcy. Nie dostrzegła w nim ani jedynego na świecie – zapamiętajmy to słowo – ARTYSTY TEATRU, ani prekursora TEATRU WALCZĄCEGO, ani pierwszego budowniczego polskiego TEATRU MONUMENTALNEGO.

Wyspiański był „artystą teatru”. Cóż to znaczy? To znaczy, że nie był jedynie literatem, piszącym w formie dialogowej utwory, które nazywamy dramatami; to znaczy, że nie był dekoratorem, obmyślającym scenerię plastyczną dla cudzych dzieł; to znaczy, że nie był inscenizatorem czy reżyserem, ucieleśniającym pomysły dramaturga w kształtach przez siebie skomponowanych, często przeistaczających lub niszczących twórców poety, to znaczy, że nie był dyrektorem czy kierownikiem teatru, nadającym mu jego fizjonomię artystyczną i społeczną, zazwyczaj ani artystyczną, ani społeczną. To znaczy, że był poetą-dramatykiem, malarzem, rzeźbiarzem i konstruktorem, reżyserem i inscenizatorem, kierownikiem artystycznym teatru i jego ideologiem – w jednej osobie, że zgłębił całą umiejętność teatru i posiadał wszystkie jego rzemiosła, że żył dla teatru, z myślą o teatrze, że wszystko, czego się tknął, na czym oko jego spoczęło, stawało się teatrem, że teatr był dlań jedynym terenem wyżycia się, na jego deskach rozwiązywał najbardziej osobiste sprawy, a sprawy te były zawsze sprawami narodu. Przewyższył postulat Craiga. *Magnus parens* reformy teatru tylko w celu przeciwstawienia się teatrowi zaprzepaszczonemu przez literaturę, zdemoralizowanemu przez rozpasane aktorstwo, chcącemu się ratować za pomocą niby-malarskich wystaw, stworzył koncepcję „czystego teatru”, teatru autonomicznego, teatru własną estetykę i własne rzemiosło posiadającego, w którym literatura nie ma większych uprawnień od aktora, a aktor jest takim samym elementem sztuki teatralnej jak dekoracja, którego jedynym twórcą i panem jest „artysta teatru” wtajemniczony w całą wiedzę teatru, władający wszystkimi jego rzemiosłami. Historia teatru słabe nam tylko daje przykłady istnienia takich wyjątkowych ludzi. Może wszechumiejętność sceniczną posiadali twórcy teatru greckiego, chrześcijańskich widowisk religijnych średnio-wieczna. Szekspir, Moliere i Wagner, wreszcie i nasz Bogusławski, człowiek wszechstronnej

wiedzy w zakresie teatru — nie byli „artystami teatru” w rozumieniu craigowskim i w tym najwyższym stopniu, w jakim był Wyspiański.

Wyspiański był prekursorem „teatru walczącego”, teatru politycznego — wyprzedził teatr Piscatora i wszystkie wysiłki organizowania w Europie teatru socjalnego. Miały *Dziady* swą treść polityczną, miał ją *Kordian*, miała *Nieboska*, lecz nigdy treść ta w takiej mierze się nie przejawiała, nigdy tak głośno i wyraźnie do narodu nie przemówiła, jak w *Weselu* lub *Wyzwoleniu*. Przyszedł, by „walić młotem”: tworzyć teatr nowy. Teatr ten, tak namiętnie przezeń jako przez artystę umiłowany, o tyle tylko sens i interes dla niego przedstawiał, o ile mógł być narzędziem agitacji i protestu oraz sumień trybunałem. Aktorzy tego programu mieli być wykonawcami. Jakże szczęśliwi bylibyśmy, gdyby dzisiejsza idea teatru walczącego miała takiego bojownika.

Wyspiański był pierwszym twórcą polskiego Teatru Monumentalnego. Wypełnił testament Mickiewicza, twórcy teorii tego teatru. „Dramat – mówi Mickiewicz w *Lekcji XVI* swych *Wykładów o literaturze słowiańskiej* – wzięty w najwspanialszym, i najrozleglejszym znaczeniu tego wyrazu, powinien łączyć w sobie wszystkie żywioły poezji prawdziwej narodowej, jak budowa polityczna narodu powinna być wizerunkiem wszystkich jego dążeń politycznych... Dramat słowiański powinien by być lirycznym i przypominać uroczę dźwięki pieśni gminnych... powinien by przy tym przenosić nas w świat nieziemski... Żeby utworzyć dramat... narodowy, trzeba przebiec cały rozmiar poezji od piosenki aż do epeji, dotknąć najżywotniejszych uczuć i pojęć, brząknąć jednym ciągiem po wszystkich różnogłośnych strunach odzywających się w piersiach narodu”. Świat tego dramatu nadnaturalny – mówi dalej Mickiewicz – winien odpowiadać „nie tylko poetyckim wyobrażeniom gminnym, ale i pojęciom, do jakich wiek nasz doszedł. «Dramat słowiański na scenie» ziemskiej powinien poruszyć wszystkie zadania wstrząsające słowiańszczyzną i kończyć się winien wielkim prorocstwem”. Mówiąc to, Mickiewicz miał na myśli *Dziady* i *Nieboska*. Jak łatwo myśleć nam o dramatach Wyspiańskiego, gdy dziś te słowa czytamy!

Najciekawsze w tym wykładzie jest miejsce poświęcone realizacji teatralnej. Mickiewicz nie sądzi, by w najbliższej przyszłości była ona możliwa. „Żaden teatr dzisiejszy – mówi – nie wystarczy dla utworu takiego, jak *Nie-Boska komedia*. Chcąc go wykonać należałoby odstąpić od niektórych zwyczajów sceny tegoczesnej. Wprowadzić np. pomiędzy aktorów samego poetę, który by wygłaszał opisowe ustępy dramatu obok ukazywanych jednocześnie obrazów panoramicznych”. Architekturę teatrów ówczesnych uważa Mickiewicz za przestarzałą i do wystawiania takich dzieł niestosowną. I rzecz dziwna, przed Wagnerem, Craigiem i całą plejadą reformatorów teatru Mickiewiczowi zjawia się wizja teatru przyszłości

– teatru ogromnego... Zarys jego widzi w trójkondygnacyjnym Cyrku Olimpijskim w Paryżu – w takiej tylko budowli, zdaniem jego, „dałyby się wyprowadzić dzieła bohaterskie i masy ludu, tak dzisiaj przeważne w życiu społecznym”.

Zadrżycie z oburzenia fanatycy starego pudła teatralnego: Mickiewicz konstruktywista! Mickiewicz zwolennikiem teatru arenowego! Czyżby to był niezdrowy wpływ Wschodu? Czyżby pro- rocznym duchem przeczuł teatr bolszewicki? Straszna rzecz: wieszcz narodowy cierpiący na meyerholdyzm!

Mickiewicz zdawał sobie sprawę, że Słowiańszczyzna nieprędko zdobędzie się na wzniesienie takiego teatru gigantycznego. Doradzał przeto pisarzom dramatycznym, by zgoła nie myśleli o teatrze i scenie. Gromił polskich, że zrażają się brakiem sceny narodowej, czeskim zaś zarzucał przywiązywanie zbyt wielkiej wagi do czterech ścian z pomostem i kulisami zwanych teatrem narodowym. Cytuje Tiecka, który twierdził, że wysadzanie się na dekoracje i upstrzenie lokalu oznacza upadek dramatu, bo gdy „słowa poety nie złocą, ścian teatru ani nie zmieniają ciągle malowideł w głębi widowiska, to albo sztuka nic nie warta, albo uczucie publiczności zupełnie stępione”. Powołuje się na pełen prostoty teatr Szekspira i wzywa współczesnych dramaturgów, by „porzucili zupełnie względy, które ich krępują, i rzekli się chętki widzenia wystawy sztuk swoich”. Tak też i było. Polski dramat monumentalny powstał, rozwijał się i osiągał najwyższą doskonałość na szczęście z dala od teatrów „normalnych”, nie bacząc na ich estetykę i technikę, łamiąc je najradzykalniej. Dzięki tej okoliczności nie zmienił się w operowe widowisko a la Meyerbeer, jak to się stało z dramatami Wiktora Hugo. Cała polska dramatyka monumentalna w ideologii swej i konstrukcji, da się wyprowadzić z tej lekcji Mickiewiczowskiej, cała się w niej mieści. Na niej właśnie utwierdził swoją koncepcję Teatru-Wawelu Wyspiański, z jej ducha poczęte są wszystkie jego dramaty do polskiego Hamleta włącznie. Również i forma jego widowisk, rozsadzająca ramy konwencjonalnego teatru, zmierzająca do największej monumentalności, ze źródła mickiewiczowskiego początek swój bierze. Ezoteryczna dramaturgia Micińskiego, w której realizm miesza się z fantastyką, symbolizmem i mistyką, zupełnie wyraźnie akcentuje trójpiętrowość akcji, tak charakterystyczną dla monumentalnego dramatu romantycznego. *Róża* Żeromskiego, ten obok *Kniazia Patiomkina* jedyny dramat dokumentalny z epoki rewolucji 1905 roku – bodaj że świadomie zachowuje linię polskiej dramatyki monumentalnej.

Nie byłby jednak ten polski teatr monumentalny poza sferę koncepcji poetyckich wyszedł, gdyby go Wyspiański nie zaczął budować na scenie teatru krakowskiego, zamierzając plan jego w całej pełni już na Wawelu rozwinąć. Tylko o tym teatrze w ostatnich latach swego życia marzył. Miał go nieustannie przed oczyma duszy...

Adolphe APPIA²⁵

*Dzieło sztuki żywej i inne prace*²⁶

Hasło „sztuka” obejmuje liczne przejawy naszego życia; chcąc oszczędzić nam kłopotu z bliższym ich określaniem, język przychodzi nam z pomocą. W ten sposób mamy sztuki piękne: malarstwo, rzeźbę, architekturę; mówimy więc: sztuka malarska, sztuka rzeźbiarska czy architektoniczna tylko wówczas, gdy dokonujemy dokładnej analizy, w języku potocznym wystarcza nam sama nazwa tych sztuk. Mówimy także: poezja, nie umieszczając jej jednak wśród sztuk pięknych, i słusznie, ponieważ piękno słów i ich porządek tylko pośrednio działają na nasze zmysły. Mówimy również: sztuka poetycka, co implikuje raczej technikę słowa, nie chcąc wślaczać ani owej techniki, ani jej estetycznego wyniku w pojęcie sztuk pięknych. Rozróżnienia te są wyraźne, trzeba tylko, abyśmy za każdym razem uświadamiali sobie, że się nimi posługujemy.

Jest jednak pewna forma sztuki, która nie mieści się ani w sztukach pięknych, ani w poezji (bądź literaturze), a która mimo to jest sztuką w ścisłym tego słowa znaczeniu. Chcę mówić o sztuce dramatycznej. I tu znów język stara się nas objaśnić. Słowo dramaturgia, którego używamy rzadko i jakby z obrzydzeniem, ma się tak do sztuki dramatycznej, jak – na odwrót – sztuka poetycka do poezji: dotyczy wyłącznie techniki, którą posługuje się dramaturg, a nawet tylko pewnego wycinka tej techniki. (...)

(...) Sztuka dramatyczna zawiera najpierw tekst (z muzyką lub bez); jest to jej część literacka (i muzyczna). Tekst powierza się żywym istotom, które go recytują lub śpiewają, nadając mu sceniczną egzystencję; mamy sztuki dramatycznej część rzeźbiarską i malarską, wyjąwszy malowanie dekoracji, o czym będzie mowa dalej. Wreszcie, aktor porusza się pośród mniej lub bardziej eksponowanej architektury, otaczającej również widzów; wymogi akustyczne i optyczne sprawiają bowiem, że sala widowiskowa jest także częścią sztuki dramatycznej; w tym przypadku architektura jest jednak całkowicie podporządkowana

²⁵ Adolphe Appia – 1862-1928, teoretyk teatru, scenograf, afirmator myśli Wagnera, reformator teatru – inspirator Wielkiej Reformy Teatru. Sztuka teatralna w ujęciu Appii to „S z t u k a ż y w a”. Dominującym elementem teorii Appii jest muzyka i jej znaczenie.

²⁶ Przytoczony tekst: *Dzieło sztuki żywej i inne prace*[1919], przeł. J.Hera, L. Kossobudzki, H. Szymańska, Warszawa 1974, s. 79-85 [fragmenty].

określonym celom, które dotyczą jej tylko pośrednio. Sztuka dramatyczna zdaje się więc zapożyczać po kilka elementów od pozostałych sztuk. Czy potrafi je sobie przyswoić?

Ta złożoność sprawia, że obraz, jaki wywołuje w nas sztuka dramatyczna, jest zawsze nieco zamglony. Zatrzymajmy się od razu nad kompozycją tekstu, wyrażającego ludzkie pasje i uczucia w sposób, który nie może pozostawiać nas obojętnymi. Zastanawiając się przez chwilę nad tą sprawą, niewątpliwie bardzo istotną, stwierdzamy z pewnym zakłopotaniem, że poza tekstem, bez względu na jego walory, istnieje jeszcze coś, co jest integralną częścią sztuki dramatycznej, coś, czego jeszcze nie umiemy dokładnie określić i do czego skłonni jesteśmy nie przywiązywać większej wagi, być może dlatego, że z trudem i nie bez oporów przychodzi nam jasno to sobie uzmysłwić. Nazywamy to ogólnie inscenizacją, zamykając pośpiesznie nawias, w którym umieściliśmy to delikatne i kłopotliwe pojęcie.

Cóż więc odróżnia wszystkie sztuki, nawet literaturę, od czynników, które dzięki wzajemnej zależności tworzą sztukę dramatyczną? Rozpatrzmy pod tym kątem widzenia poszczególne sztuki.

W sprzyjających warunkach plastyczności, światła, kolorów, scena może nam sugerować fragment obrazu bądź wyrzeźbioną grupę. W tej sytuacji wszystko, co dotyczy deklamowania (lub śpiewu bądź muzyki) przybliża nam przez chwilę – tylko przez chwilę – rozkosz czysto literacką (lub czysto muzyczną). Rozparci w fotelach, całkowicie bierni, nie dostrzegamy zupełnie architektury sali, a przynajmniej umyka ona naszym oczom, a ulotna fikcyjność dekoracji z trudem kojarzy się z rzeczywistą wagą i znaczeniem sztuki. Z konsternacją stwierdzamy istnienie jakiegoś nieznanego elementu, który wymyka się refleksji, ale narzuca się naszym odczuciom i całkowicie opanowuje odbiór sztuki. Słyszymy i patrzymy, wsłuchujemy się i zastanawiamy, odkładając na potem wyjaśnienie tej zagadki. A potem odtworzenie przedstawienia okazuje się zbyt męczące, a wspomnienia zbyt fragmentaryczne i obejmujące tylko zrozumiałą warstwę sztuki. Wyrzekamy się więc szukania tego, co podczas spektaklu niepokoiło nas i ciągle się nam wymykało; następne doświadczenie zastaje nas tak samo roztargnionych, aż wreszcie całkowicie rezygnujemy z poszukiwań.

A tymczasem muzea i wystawy stoją otworem, architektura, literatura, muzyka są łatwo dostępne; przebiegamy od jednych do drugich, wierząc, że zdobywamy skarby, a mimo to brak nam pogody ducha i, przynajmniej otwarcie, nie jesteśmy naprawdę szczęśliwi.

Jak wszystkie sztuki, tak i sztuka dramatyczna atakuje nasze oczy, uszy, rozum, słowem całą osobowość. Dlaczego więc każde usiłowanie syntezy z góry skazane jest na niepowodzenie? Czy artyści potrafią nam to wyjaśnić?

Poeta, biorąc do ręki pióro, utrwala na papierze swoje marzenie. Nadaje mu rytm, dźwięczność, pewne rozmiary. Dzieło dostaje się do rąk czytelnika, deklamatora i utrwala się ponownie w oczach czytającego, w ustach recytatora. Malarz, biorąc do ręki pędzel, utrwala swoją wizję w takiej postaci, w jakiej ją chce interpretować, rozmiary płótna lub ściany określają jej wielkość, kolory unieruchamiają linie, wibracje światła i cieni. Rzeźbiarz, posłuszny swojej wewnętrznej wizji zatrzymuje ruchliwe formy dokładnie w żądanym punkcie, a następnie unieruchamia je w glinie, kamieniu lub brązie. Architekt, robiąc szkic utrwala najdrobniejsze wymiary, układy i formy swojej konstrukcji, aby potem zrealizować je we właściwym materiale konstrukcyjnym. Kompozytor na stronach partytury utrwala dźwięki i ich rytm, potrafi nawet matematycznie określić ich intensywność, a przede wszystkim czas trwania, podczas gdy poeta może to zrobić jedynie w przybliżeniu, bowiem czytelnik może czytać szybko lub powoli, stosownie do upodobania.

Mamy więc artystów, których połączone działanie winno teoretycznie stanowić szczyt sztuki dramatycznej: tekst poetycki, obraz, rzeźba, kształt architektoniczny i muzyka -wszystko definitywnie utrwalone. Umieścimy to na scenie: otrzymamy rozwijającą się w czasie poezję i muzykę oraz zamarłe w przestrzeni malarstwo, rzeźbę i architekturę i nie widać żadnego sposobu pogodzenia właściwej im egzystencji w harmonijną całość! (...)

(...) Ruch, ruchliwość jest więc tą naczelną i godzącą zasadą, która ma umożliwić połączenie rozmaitych form sztuki, kierując je równocześnie do określonego punktu, ku sztuce dramatycznej. Ponieważ zaś ruch reklamuje się jako jedyny i niezastąpiony, winien także uporządkować się jako jedyny i niezastąpiony, winien także uporządkować hierarchię rozmaitych form sztuki, poddając je sobie wzajemnie, by w efekcie uzyskać harmonię, której one same próżno by szukały. (...)

Scena jest to pusta przestrzeń o dowolnych wymiarach, lepiej lub gorzej oświetlona. Jedną ze ścian, które tę przestrzeń ograniczają, jest częściowo otwarta na salę przeznaczoną dla widzów. Otwarta część ściany tworzy sztywną ramę, po drugiej stronie tej ramy przysrubowane do podłogi stoją rzędy foteli. Wszystko jest więc raz na zawsze ustalone. Tylko przestrzeń sceniczna oczekuje ciągle nowych ustaleń i co za tym idzie musi być przystosowana do nieustannych zmian. Sama scena jest lepiej lub gorzej oświetlona, umieszczane tam przedmioty oczekują światła, które sprawi, że staną się widoczne. Scena jest więc tylko pewnego rodzaju potencjalną możliwością tak przestrzeni, jak światła. Oto dwa pierwszoplanowe elementy naszej syntezy: przestrzeń i światło; scena ex definitione zawiera w sobie ich możliwość. Przypatrzmy się teraz ruchowi na scenie. Dla tekstu i dla muzyki, dwojga sztuk zależnych od czasu, ruch jest tak samo nieodzowny jak dla przedmiotów nieruchomych

zależnych od przestrzeni: jest jedynym możliwym punktem wspólnym. W ruchu dokonuje się na scenie owa zapowiadana synteza. Pozostaje tylko zbadać, w jaki sposób.

Element ruchu reprezentuje w przestrzeni żywe i zdolne do poruszania się ciało aktora. Ma więc ono kapitalne znaczenie. Pozbawiona tekstu (lub muzyki) sztuka dramatyczna przestaje istnieć, aktor jest nosicielem tekstu; pozbawione ruchu pozostałe sztuki nie mogą brać udziału w akcji. W jednej ręce aktor trzyma tekst, w drugiej dzierży pęk sztuk podporządkowanych przestrzeni, splatając ramiona stwarza poprzez ruch dzieło sztuki integralnej. Jej twórcą staje się w ten sposób żywe ciało, a ponieważ jest ono czynnikiem nadrzędnym, kryje w sobie tajemnicę hierarchii, która łączy pozostałe elementy. Chcąc otrzymać na powrót każdą sztukę z osobna i określić miejsce, jakie ona zajmuje w sztuce dramatycznej, musimy zawsze wyjść od plastycznego, żywego ciała.

Ciało ma nie tylko zdolność poruszania się, jest także plastyczne. Cecha ta umożliwia bezpośrednie stosunki pomiędzy ciałem a architekturą i zbliża je do rzeźby jego zdolność ruchu nie pozwala jednak całkowicie identyfikować ciała z formą rzeźbioną. Nie odpowiadałby mu natomiast sposób, w jaki istnieje malarstwo. Odpowiednikiem przedmiotu plastycznego muszą być efekty światła i cieni. Malowany promień to malowany cień; plastyczne ciało zachowuje właściwą mu atmosferę, swoje własne światło i swój własny cień. Tak samo jest z kształtami uzyskanymi za pomocą pędzla i farb: nie są plastyczne, nie mają trzech wymiarów; ciało jest trójwymiarowe, ich zbliżenie jest niemożliwe. Malowane formy i malowane światło nie mają w ten sposób czego szukać na scenie: tam jest miejsce tylko dla ludzkiego ciała.

Edward Gordon Craig²⁷

*O aktorze*²⁸

Jako człowieka cenię go wysoko, jest bowiem wielkoduszny i ma prawdziwe poczucie koleżeństwa. Kreślę portret pewnego aktora, którego znam i który stanowi przykład typowy. Miły kompan, wytwarza wokół siebie przyjemną koleżeńską atmosferę w teatrze; chętnie i szczerze udziela pomocy młodszym i mniej wyrobionym aktorom, ustawicznie mówiąc o sprawach zawodowych; malowniczy w sposobie bycia, umie wykorzystać sytuację, gdy znajdzie się na uboczu zamiast pośrodku sceny; ma głos, który zmusza słuchaczy do uwagi, a poza tym nie wie o sztuce więcej niż kukułka o jakichkolwiek twórczych zagadnieniach. Działanie zgodnie z planem i zamierzeniem jest sprzeczne z jego naturą. Ta zacna natura przypomina mu, że są oprócz niego na scenie inni i że między ich a jego myślą musi wytworzyć się pewne poczucie jedności; dzieje się to wszakże za podszeptem dobrotliwego instynktu, nie wypływa zaś z wiedzy i nie prowadzi do żadnych określonych wyników.

Instynkt oraz doświadczenie nauczyło go paru rzeczy (nie chcę ich nazwać trikami), które stale powtarza. Wie na przykład, że nagłe przejście głosu od forte do piano nadaje wypowiedzi szczególny akcent i robi na publiczności wrażenie równie silne jak crescendo do piano do forte. Wie również, że śmiech może się składać z różnych dźwięków, nie tylko ze zwykłego cha, cha. Wie, że szczerza wesołość jest na scenie rzadkim zjawiskiem i że roześmianą postać sala zawsze wita życzliwie. Nie wie jednak, że ta sama tryskająca wesołością postać i cała instynktowna wiedza podwaja, a nawet potraja swą moc oddziaływania, jeśli kieruje nią wiedza naukowa, czyli sztuka. Gdyby usłyszał te moje słowa, osłupiałby ze zdumienia i sądziłby, że zalecam metody zbyt wymyślne, oschłe, niegodne uwagi artysty. Należy do ludzi przeświadczonych, że emocję rodzi emocja, i nienawidzących wszystkiego, co się kojarzy z jakimś wyrachowaniem.

Nie trzeba chyba dowodzić, że każda sztuka posługuje się pewnymi obliczeniami, że człowiek, który tego nie uwzględni, zawsze pozostanie tylko półaktorem. Sama przyroda nie dostarcza wszystkich elementów niezbędnych do stworzenia dzieła sztuki, nie tworzą ich drzewa, góry i strumienie, gdyby bowiem miały ten przywilej, wszystko, co się z nimi łączy, posiadałoby określoną i piękną formę. Ten szczególny dar przysługuje wyłącznie człowiekowi,

²⁷ Edward Gordon Craig – 1872-1966, reżyser, aktor, scenograf, teoretyk teatru. Jego idee wywołały olbrzymi wpływ na dokonania T. Kantora i L. Schillera.

²⁸ Przytoczony tekst: *O sztuce teatru*, przeł. M. Skibniewska, Warszawa 1985, s. 43-101 [fragmenty].

a to dzięki jego inteligencji i woli. Przyjaciel mój sądzi zapewne, że Shakespeare napisał Otella w uniesieniu namiętnej zazdrości i że po prostu notował pierwsze słowa, jakie mu ślina na język przyniosła. Ja wszakże myślę i podziela moje zdanie wielu innych ludzi, że słowa muszą przepływać przez głowę autora i że Shakespeare tylko dzięki temu procesowi oraz dzięki potędze i spokojowi umysłu mógł tak całkowicie i jasno wyrazić bogactwo swej natury, a nie osiągnąłby tego żadną inną metodą.

Wynika z tych twierdzeń, że aktor, jeśli chce zagrać, powiedzmy, Otella, musi mieć nie tylko bogatą naturę, z której czerpie skarby, lecz ponadto wyobraźnię, by mu podszeptała, co z tych skarbów wybrać i ujawnić, oraz inteligencję, by go nauczyła, jak je nam powinien przedstawić. Idealem więc aktora jest człowiek obdarzony zarówno bogatą naturą, jak potężnym mózgiem. O naturze nie trzeba szerzej się rozwodzić. Zawierać ma się w niej wszystko. O mózgu można powiedzieć, że im świetniejszy, tym mniej sobie popuści cugli, pamiętając, jak wiele zależy od jego współpracownicy – emocji. Ale zarazem ją także trzymać będzie w ryzach, wiedząc, jak cenna jest dla niej jego surowa kontrola. Słowem, intelekt zarówno siebie, jak emocję doprowadzi do tak subtelnego rozsądku, że cała maszyna nigdy nie dojdzie do stanu wrzenia i nie wykipi niepohamowanymi objawami swej działalności, będzie natomiast umiała wytworzyć doskonale umiarkowane ciepło i utrzyma je we właściwych granicach. Doskonałym aktorem będzie ten, którego umysł potrafi znaleźć i uwidocznic dla nas doskonale symbole tego wszystkiego, co zawiera jego natura. Nie będzie on w roli Otella biegał po scenie tam i sam przewracając oczyma i zaciskając pięści, aby dać nam do zrozumienia, że szaleje z zazdrości; każe swemu intelektowi sięgnąć w głąb i zbadać, co się tam kryje, potem zaś przenieść się w inne sfery, w sfery wyobraźni, i tani ukształtować pewne symbole, aby nie przedstawiając samych namiętności w ich nagiej postaci, jasno mimo to mówić nam o nich.

Doskonały aktor, który by tak postępował, odkryłby z czasem, że symbole należy kształtować z tworzywa znajdującego poza jego własną osobą. Ale ten temat²⁹ uzupełnię później, zamykając naszą pogawędkę. Udowodnię bowiem wtedy, że ten aktor, który dziś istnieje, musi w końcu zniknąć, przeobrazić się w kogoś innego, jeśli mamy w naszym królestwie teatru oglądać dzieła sztuki.²⁹

Tymczasem nie zapominaj, że nikt bardziej nie zbliżył się do ideału aktora, panującego intelektem nad swą naturą niż Henry Irving. Możesz się o nim dowiedzieć wiele z licznych

²⁹ Patrz fragment *Aktor i nadmarioneta*.

książek, lecz najlepszą książką jest jego twarz. Postaraj się obejrzyć wszystkie jego portrety, fotografie i rysunki, do jakich znajdziesz dostęp, i spróbuj z nich odczytać całą treść.

Po pierwsze odkryjesz maskę, a to odkrycie ma największą wagę. Myślę, że trudno będzie patrząc na tę twarz stwierdzić, iż zdradza ona słabość, która może tkwiła w naturze Irvinga. Spróbuj sobie sam wyobrazić tę twarz w ruchu – w ruchu zawsze surowo kontrolowanym przez intelekt. Czy nie widzisz, jak usta poruszają się na rozkaz intelektu i jak ten ruch, zwany ekspresją, wyraża myśl nie mniej ściśle określoną, niż kreska poprowadzona na papierze ręką rysownika lub nuta wydobyta przez muzyka ze struny? Czy nie widzisz powolnego obrotu oczu oraz ich rozszerzenia?

Już w tych dwóch ruchach zawiera się nauka tak doniosła dla przyszłości sztuki teatralnej, tak jasna wskazówka co do właściwego sposobu posługiwania się ekspresją, w przeciwieństwie do jej niewłaściwego użycia – że jestem zdumiony, dlaczego tylu ludzi dotychczas nie widzi wyraźnie, co dzień jutrzejszy musi nam przynieść. Można by powiedzieć, że twarz Irvinga była ogniwem łączącym spazmatyczne i śmieszne grymasy ludzkich twarzy, jakie widywano w teatrach przez ostatnich parę stuleci, z maskami, które w bliskiej przyszłości zastąpią na scenie twarz ludzką. Spróbuj o tym wszystkim pomyśleć, gdy tracisz nadzieję, czy kiedykolwiek zdołasz dostatecznie zapanować nad naturą objawioną w twojej twarzy i w całej twej postaci. Dowiedz się tej prawdy, że poza twoją twarzą i postacią istnieje coś innego, czym się możesz posłużyć i co łatwiej da się ujarzmić. Wiedz o tym, ale na razie nie próbuj tego zdobyć. Bądź nadal aktorem, ucz się nadal wszystkiego, czego się można nauczyć o sposobach kontrolowania własnej twarzy, aż w końcu dowiesz się, że całkowicie nad nią panować nikt nie zdoła.

Dałem ci tę nadzieję, abyś nie postąpił tak jak wielu aktorów, gdy nadszedł dla nich ów moment. Niejeden bowiem, natknąwszy się na tę trudność, usiłował ją ominąć, zgodził się na kompromis i nie śmiał wyciągnąć wniosku, który powinien wyciągnąć artysta, jeśli chce pozostać wierny samemu sobie. A mianowicie, że gdy chcemy w wyrazie twarzy sportretować ekspresję duszy, nie ma na to bardziej odpowiedniego materiału niż maska.

O REŻYSERZE

Jeśli już jesteś aktorem, musisz zostać reżyserem. Tytuł nieco zwodniczy, bo w rzeczywistości nie będzie ci wolno rządzić na scenie. Znajdziesz się w szczególnej sytuacji i wiele skorzystasz z tego doświadczenia, jakkolwiek nie da ono ani wielkich rozkoszy tobie, ani też wielkich sukcesów teatrowi, w którym podejmiesz tę pracę. Jakże pięknie brzmi tytuł: reżyser! Znaczy to: „mistrz wiedzy scenicznej”. (...)

(...) Tendencja do naturalności nie ma nic wspólnego ze sztuką, jest wstrętna na scenie, tak samo jak wstrętna jest sztuczność w codziennym życiu. Trzeba rozumieć, że są to dwie różne rzeczy i że należy każdą z nich pozostawić na swoim miejscu; nie sposób oczekiwać, że pozbedziemy się od razu tendencji do zachowywania się naturalnie, do tworzenia naturalnej scenerii i do mówienia naturalnym głosem, ale musimy w sobie tę skłonność zwalczać przez studiowanie innych gałęzi sztuki.

Aktor i nadmarioneta

Zawsze było przedmiotem sporów, czy aktorstwo jest sztuką, czy też nie, czy zatem aktor jest artystą, czy też czymś zupełnie innym. Nie mamy wielu dowodów, że to pytanie zaprzętało w jakiegokolwiek epoce umysły czołowych myślicieli, gdyby jednak zechcieli obrać ten problem za temat swych poważnych roztrząsań zastosowaliby pewnie tę samą metodę, jaką posługiwali się rozważając sprawy sztuk pięknych: muzyki, poezji, architektury, rzeźby i malarstwa.

Z drugiej wszakże strony w pewnych środowiskach wiele było na ten temat gorących sporów. Ich uczestnicy rzadko rekrutowali się spośród aktorów, bardzo rzadko w ogóle spośród ludzi teatru, a wszyscy przejawiali dużo niepojętego roznamiętnienia, mało natomiast znajomości rzeczy. Argumenty, którymi próbuje się nas przekonać, że aktorstwo nie jest sztuką, aktor zaś nie jest artystą, są na ogół nierozsądne i osobiste w swej niechęci do aktora; tym, jak sędzę, należy tłumaczyć, że aktorzy woleli nie mieszać się do dyskusji. Tak więc w każdym sezonie regularnie co kwartał jesteśmy świadkami ataku na aktora i na jego piękne powołanie; atak zazwyczaj kończy się odwrotem nieprzyjaciela. W szeregach nieprzyjacielskich stają zwykle panowie literaci lub przedstawiciele wolnych zawodów. Z przyczyn im tylko wiadomych czują się upoważnieni do atakowania, ponieważ całe swe życie chodzili do teatrów oglądać sztuki, albo też ponieważ nigdy w życiu w teatrach nie bywali. Obserwuję te regularne napaści sezon po sezonie i wydaje mi się, że je powoduje irytacja, osobista wrogość lub zarozumialstwo. Są od początku do końca nielogiczne. Nie można w sposób logiczny atakować aktora czy też jego zawodu. Nie zamierzam też przyłączać się do tych daremnych prób; chcę tylko przedstawić tak, jak je widzę, obiektywne ogniwa tej osobliwej sprawy. W przekonaniu, że nie mogą one podlegać dyskusji.

Aktorstwo nie jest sztuką. Nie jest więc właściwe traktowanie aktora jako artysty. Albowiem przypadek to wróg artysty. Sztuka to właśnie przeciwieństwo pandemonium, które powstaje na skutek nagromadzenia mnóstwa przypadków. Sztukę osiąga się jedynie przez

działanie celowe. Toteż jasne, że chcąc stworzyć jakieś dzieło sztuki, możemy posługiwać się tylko takimi materiałami, które są obliczalne. Człowiek takiego materiału nie stanowi.

Cała natura człowieka zdąży do wolności; w samym sobie nosi człowiek dowód, że jego własna osoba nie może być jako materiał dla teatru użyteczna. W teatrze nowoczesnym, wskutek posługiwania się ciałami jako materiałem, wszystko, co oglądamy na scenie, ma charakter przypadkowy. Działanie fizyczne aktora, wyraz jego twarzy, brzmienie jego głosu – wszystko to zdane jest na łaskę emocji, na łaskę wiatrów. Wiatrów, które nieuchronnie owiewają każdego artystę i poruszają nim nie wytrącając go wszakże z równowagi. Z aktorem inna sprawa, emocje władają nim, opanowują jego ciało, wprawiają je w ruch niezależnie od jego woli. Poddany ich rozkazom, porusza się jak w gorączkowym śnie lub jak szaleniec, chwiejąc się to w tę, to w inną stronę; głowa, ręce, nogi, jeśli nie wymykają się całkowicie spod kontroli, są za słabe, żeby oprzeć się porywistemu nurtowi namiętności i w rezultacie w każdej chwili mogą zawieść. Daremnie usiłowałby sam sobie przemówić do rozsądku. Spokojne napomnienia Hamleta (mówiąc nawiasem, udziela ich nauczyciel, nie logik) rzucane są na wiatr. Ciało odmawia raz za razem posłuszeństwa umysłowi, gdy rozpalają się emocje, a sam umysł przez cały ten czas wytwarza gorączkę, od której uczucia zajmują się płomieniem. Podobnie jak z ruchami dzieje się z wyrazem twarzy. Umysł walczy i na moment zwycięża, kierując oczy i mięśnie twarzy wedle swej woli; lecz ten umysł, który na krótką chwilę ujarzmił całkowicie twarz, nagle ulega emocji, rozżarzonej za jego sprawą; błyskawicznie, nim zaalarmowany umysł zdążyłby zaprotestować, płomienna namiętność opanowuje twarz aktora. Wyraz zmienia się, przesuwa, waha się, przeobraża, emocja wypędza go z czoła pomiędzy oczy i niżej, ku wargom; teraz aktor jest już zdany na jej łaskę i krzyczy do niej: „Rób ze mną, co zechcesz!” Mimika staje się chaotyczna, szaleńcza, a wynik. Tak samo jest z głosem i ruchami. Emocja załamuje głos aktora. Głos chwieje się i przyłącza do spisku przeciw umysłowi. Emocja oddziałuje na głos aktora, który robi wrażenie człowieka szamocącego się wśród sprzecznych uczuć. Na nic się nie zda twierdzenie, że emocja to duch boski i że właśnie jej wywołanie stanowi cel aktora; po pierwsze to nieprawda, a nawet gdyby to była prawda, nie może mieć wartości każda, trafem zabłąkana emocja, każde przypadkowe uczucie. Tak więc, jak widzimy, umysł aktora jest mniej potężny niż emocja, ona bowiem umie zawładnąć umysłem przyczyniając się do zburzenia dzieł, które zamierzył; skoro zaś umysł staje się zwolennikiem emocji, muszą w rezultacie zdarzać się stale przypadki, całe serie przypadków. Doszliśmy zatem do takiego wniosku: emocja jest tą przyczyną, która najpierw wszystko stwarza, a potem niszczy. Sztuka jak już powiedziałem, nie znosi przypadków. To, co nam daje aktor, nie jest dziełem sztuki, lecz serią przypadkowych wyznań. Początkowo nie posługiwano

się ciałem ludzkim jako materiałem sztuki teatralnej. Początkowo nie uważano za stosowne wystawiania na pokaz tłumom emocji przeżywanych przez mężczyzn i kobiety. Ówczesny smak domagał się raczej słonia i tygrysa na arenie, jeśli chodziło o podniecenie widowni. Walka słonia z tygrysem dostarcza wszystkich podniecających wrażeń, jakie daje nowoczesny teatr, i to w stanie czystym, bez domieszek. Widowisko takie nie jest brutalniejsze, przeciwnie, jest delikatniejsze i bardziej ludzkie; nic bowiem nie może być bardziej oburzające niż wypuszczenie na scenę mężczyzn i kobiet, aby swobodnie wydali na łup spojrzeń to, co artysta wzdraga się ukazać inaczej niż poprzez zasłony i w formie stworzonej przez ludzki umysł. Jak do tego doszło, że człowiek zgodził się zająć miejsce przedtem wyłącznie przypadające w udziale zwierzętom – nietrudno się domyślić.

wyglószenia. Sam mi je przecież podsunąłeś. Pozdrowienie! A więc, rzecz postanowiona, gotów jesteś to zrobić?” „Jeśli sobie życzysz” — mówi tamten z dobrotliwą nierozwagą i nad wyraz mile połączony pochlebstwem.

Tak się zaczyna komedia pomiędzy autorem a aktorem. Młodzieniec ukazuje się tłumom i wygłasza tekst, a recytacja stanowi wspaniałą reklamę dla literatury. Oklaski milkną, po czym świat szybko zapomina o młodym człowieku; wybacz mu nawet sposób, w jaki tekst wygłosił. Ponieważ jednak pomysł na owe czasy był oryginalny i nowy, autor na nim wiele skorzystał i wkrótce inni autorzy doszli do wniosku, że to znakomity sposób posłużyć się pięknymi i kipiącymi życiem ludźmi jako narzędziem. Nie obchodziło ich, że narzędzie jest ludzką istotą. Nic wprawdzie nie wiedzieli o rejestrze tego instrumentu, lecz umieli na nim grać żwawo i okazał się dla nich użyteczny. Tak doszliśmy do tego, że dziś oglądamy osobliwy obraz: człowieka, który zadowala się rozgłaszaniem myśli innych ludzi, w formie przez kogoś innego stworzonej, a jednocześnie wystawia na widok publiczny własną osobę. Robi tak, ponieważ mu to pochlebia, a próżność nie rozumuje. Lecz natura człowieka od wieków walczyła i do końca świata nie przestanie walczyć o wolność, zawsze będzie się buntowała przeciw robieniu z niej niewolnicy i pośredniczki służącej do wyrażania cudzych myśli.

Jest to sprawa doprawdy bardzo poważna i nic nie pomoże ani odsuwanie jej na bok, ani argumenty, że aktor nie jest pośrednikiem przekazującym cudze myśli, lecz że swoim technieniem ożywia martwe słowa autora, gdyby nawet była to prawda (co jest wykluczone), gdyby nawet aktor przekazywał myśli przez siebie skomponowane – jego natura i tak byłaby zniewolona, ciało musiałoby stać się sługą umysłu, a tymczasem, jak już wyjaśniłem, zdrowe ciało stanowczo odmawia takiej służby. Toteż z natury swej ciało ludzkie, z powodów, które już wyłuszczyłem, jest całkowicie nieprzydatne jako materiał dla sztuki. W pełni zdaję sobie

sprawę, jak niszczycielski charakter ma to moje twierdzenie; ponieważ zaś dotyczy ludzi żyjących, którzy jako kategoria zasługują na wieczną miłość, muszę dodać coś więcej, żeby mimo woli nie obrazić nikogo. Wiem doskonale, że to, co tu powiedziałem, nie wystarczy, by wywołać powszechny exodus aktorów ze wszystkich teatrów świata i nie skłoni ich do schronienia się w ciszy smutnych klasztorów, gdzie resztę życia spędziliby śmiejąc się, zaś sztuka teatralna byłaby głównym tematem ich żartobliwych rozmów. Jak już napisałem przy innej okazji, teatr będzie się nadal rozwijał, aktorzy zaś przez lata jeszcze będą mu w rozwoju przeszkadzali. Dostrzegam jednak pewną zbawienną szczelinę: przez nią aktorzy mogą się wymknąć z pułapki, w której się znaleźli. Muszą stworzyć sobie nową formę gry aktorskiej, polegającą w znacznej mierze na symbolicznym geście. Dziś uosabiają i interpretują; jutro będą musieli przedstawiać i interpretować; pojutrze będą musieli tworzyć. Tym sposobem przywrócony zostanie styl.

Dzisiejszy aktor uosabia daną postać. Woła do publiczności: „Patrzcie na mnie! Teraz udaję, że jestem tym a tym; teraz udaję, że robię to a to”; po czym zaczyna naśladować możliwie najdokładniej to, co zapowiedział, że pokaże. Na przykład jest Romeem. Oznajmia publiczności, że kocha się, i daje to do poznania całując Julię. I to uchodzi za dzieło sztuki; to ma być rzekomo inteligentnym sposobem sugerowania pewnych treści. Ależ to tak, jak gdyby malarz rysował na ścianie wizerunek zwierzęcia z długimi uszami i podpisywał pod nim: „To jest osioł”. Można by się spodziewać, że długie uszy dostatecznie wyjaśniają sprawę, i że nawet dziesięcioletnie dziecko wszystko już rozumie. Artysta tym się od dziesięcioletniego dziecka różni, że rysując pewne znaki i kształty stwarza wrażenie osła; największym zaś artystą jest ten, który oddaje wrażenie całego osłego rodzaju, samą istotę rzeczy. Aktor patrzy na życie tak, jak na nie patrzy aparat fotograficzny; usiłuje stworzyć obraz dorównujący fotografii. Nie marzy mu się nawet, że jego sztuka jest sztuką na przykład tego rodzaju co muzyka. Stara się odtwarzać naturę; rzadko myśli o dokonywaniu za pomocą natury wynalazków, a nigdy nie myśli o tworzeniu. Gdy chcę ująć i przekazać poezję pocałunku, zapał walki lub spokój śmierci, nie zna – jak już mówiłem – innego sposobu niż niewolnicze, fotograficzne kopiowanie tych zjawisk, a więc całuje, walczy, kładzie się na wznak imitując śmierć; jeśli zastanowicie się nad tym, czy nie wyda wam się to wszystko okropną głupotą? Czy nie jest licha ta sztuka, czy nie jest licha ta inteligencja, która nie umie przekazać ludziom ducha i istoty pewnej idei, lecz poprzestaje na nieudolnej kopii, na wiernej odbitce danego przedmiotu? Do tego nie potrzeba artysty, lecz naśladowcy (...)

Istnieje w środowisku teatralnym powiedzenie, że aktor „wlaź w skórę” postaci, którą gra. Lepiej byłoby, gdyby w ogóle wylaź ze skóry. „Jak to! – krzyknie krzepki i błyskotliwy aktor.

– Czyż ta twoja sztuka teatralna ma się obywać bez ciała i krwi? Bez życia?" Zależy, co nazywa pan życiem, signor, kiedy używa pan tego słowa w związku z ideą sztuki. Malarz mówiąc o życiu w swojej sztuce ma na myśli coś innego niż autentyzm, inni artyści też zwykle przypisują temu pojęciu treść zasadniczo duchową; tylko aktor, brzuchomówca lub wypychacz zwierząt mówiąc o nadaniu życia swoim dziełom rozumie przez to dosłowną kopię życia; właśnie jaskrawość efektu takich usiłowań skłoniła mnie do oświadczenia, że lepiej, aby aktor w ogóle wylazł ze skóry. Jeśli czyta moje wywody jakiś aktor, czy nie ma sposobu, żebym go przekonał o czczej niedorzeczności tych jego złudzeń, tego przeświadczenia, iż powinien dążyć do dosłownej kopii, do reprodukcji? (...) Aktor musi odejść, a na jego miejsce przyjdzie nieożywiona figura – nadmarioneta, jak będziemy ją nazywać, dopóki nie j-a sobie lepszego imienia. Wiele pisano o kukle czy marionetce. Istnieją na jej temat znakomite książki, natchnęła też dzieł sztuki. Dziś, w najmniej dla niej szczęśliwej epoce, ludzie ją traktują jak nieco lepszą lalkę i myślą, że z lalki wzięła początek. Jest to pogląd błędny. Marionetka pochodzi od siennych wizerunków ze starożytnych świątyń, obecnie stanowi niejako zdegenerowaną postać bóstwa. Zawsze ma serdecznych przyjaciół wśród dzieci i po dziś dzień umie dobrze dobierać sobie i przyciągać wyznawców.

Projektując lalkę każdy rysuje sztywną i komiczną figurkę. Kto tak robi, nie pojął wcale idei, zawartej w tym, co dziś nazywamy marionetką. Myli się identyfikując powagę twarzy i spokój ciała z pustą głupotą i kanciastą deformacją. A jednak nawet nowoczesne lalki są niezwykłymi stworzeniami. Czy oklaski są huczne, czy też skąpe, serca ich biją równo, nie przyśpieszając ani nie zwalniając tętna, a ruchy nie stają się gorączkowe ani chaotyczne; zasypana kwiatami i hołdami miłości primadonna zachowuje twarz niezmiennie uroczystą, piękną i niedostępną. W marionetce jest coś więcej niż przebłysk talentu, coś więcej niż błyskotliwość objawionej indywidualności. Widzę w niej ostatnie echo jakiejś szlachetnej i pięknej sztuki minionej cywilizacji. Ale jak każda sztuka, która przeszła w grube lub ordynarne ręce, marionetka haniebnie podupadła. Wszystkie lalki są dziś tylko wulgarnymi komediantami.

forma wzięta jest z życia, ze względu na jej piękno i tkliwość, koloru trzeba poszukać w nieznanym świecie wyobraźni, a ten świat to nic innego, jak kraina, gdzie mieszka ta, którą nazywamy Śmiercią. Nie na wiatr tedy i nie dla żartu mówię o lalkach i o ich darze zachowywania pięknej i chłodnej ekspresji postaci i twarzy nawet wtedy, gdy obsypujemy je pochwałami i witamy grzmotem oklasków. Pewne osoby pozwoliły sobie drwić z tych lalek.

„Marionetka to pogardliwa nazwa, jakkolwiek są ludzie, którzy widzą piękno w tych małych, tak dzisiaj zdegenerowanych figurkach.

Gdy próbujemy mówić o marionetkach, większość kobiet i mężczyzn wybucha śmiechem. Myślą natychmiast o drutach, sztywnych rękach i podrygliwych ruchach; powiadają: „zabawna laleczka”. Chciałbym im przypomnieć kilka prawd o tych laleczkach. Raz jeszcze powtarzam, są one potomkami wielkiego szlachetnego rodu Wizerunków, wizerunków tworzonych zaiste „na obraz i podobieństwo boże”; przed wielu wiekami miały ruchy rytmiczne, nie zaś podrygliwe; obywaty się bez drutów i nie mówiły przez nos głosem ukrytego manipulatora. (Biedny Poliszynelu, nie chcę cię obrażać! Stoisz samotny, pełen godności w swej rozpacz, i spoglądasz z głębi stuleci, na twoich odwiecznych licach nie obeschły jeszcze malowane łzy i zdaje mi się, że krzyczysz błagalnie do swego psa: „Siostró Anno, siostró Anno, czy nikogo nie widzisz na drodze?” Potem zaś z tą twoją wspaniałą brawurą ściągasz na siebie śmiech ludzki – i moje łzy – rozdzierająco krzyżąc: „Och, mój nos! Mój nos! Mój nos!”).

Czy myślicie, panie i panowie, że lalki te zawsze były tak maleńkie, ledwie na stopę od ziemi odrosłe?

Ależ nie! Marionetka miała ongi wyrost wspanialszy niż wy.

Czy myślicie, że podrygiwała zawsze na małej scenie, o powierzchni sześciu stóp kwadratowych, zbudowanej na podobieństwo staroświeckiego teatru, i głową niemal dotykała ram proscenium? Czy myślicie, że zawsze mieszkała w domku o drzwiach i oknach maleńkich jak w domu lalki, z malowanymi okiennicami otwieranymi pośrodku, w ogródku wśród kwiatów o płatkach zuchwale dorastających rozmiarów jej głowy? Postarajcie się pozbyć z wyobraźni tych pojęć i pozwólcie, że wam opowiem o dawnej siedzibie marionetki.

Najwcześniejsze jej królestwo znajdowało się w Azji. Na wybrzeżach Gangesu zbudowała sobie dom, wielki pałac wystrzelający kolumnami w powietrze i kolumnami opadający ku wodzie. Otaczały go ogrody, tchnące ciepłem i bogactwem kwiatów, chłodzone przez fontanny; nie docierał do nich żaden gwar, nic niemal w nich się nie poruszało. W nieustannym ruchu były tylko żywe umysły sług marionetki, krzątających się w chłodnych, zacisznych komnatach pałacu. Ci zajęci byli strojeniem jej i oddawaniem czci duchowi, który ją zrodził. A potem pewnego dnia odbywały się obrzędy.

Marionetka brała w nich udział; obrzędy miały raz jeszcze wyrazić hołd stworzeniu; były starodawnym dziękczynieniem, wiwatem na cześć istnienia, a zarazem wiwatem na cześć przywileju bytu przyszłego, zasłoniętego imieniem Śmierci. Podczas tych uroczystości ukazywały się oczom smagłych wyznawców symbole wszelkich rzeczy na ziemi i w Nirwanie. Symbol pięknego drzewa, symbol gór, symbol bogatych kruszców ukrytych w ich łonie, symbol

obłoku, wiatru i wszystkiego, co się szybko porusza; symbol najszybszej z wszystkich ruchomych rzeczy – myśli i wspomnienia; symbol zwierzęcia, symbol Buddy i Człowieka – i oto zjawia się figura, marionetka, z której tak bardzo się śmieliście.

Dzisiaj śmiejecie się z niej, bo nie zachowała nic prócz swej słabości. Odzwierciedla w niej waszą słabość, lecz nie śmialibyście się, gdybyście ją ujrzeli w pierwotnej postaci, w epoce, gdy ją powołano jako symbol człowieka podczas wielkich uroczystości, gdy występowała jako piękne wyobrażenie tego wszystkiego, co zachwyca nasze serca. Gdybyśmy wyśmiewali ją i znieważali pamięć lalki, szydzilibyśmy z własnego upadku, do którego doprowadziliśmy się sami, szydzilibyśmy z wierzeń i wyobrażeń, które sami zburzyliśmy.

W parę wieków później odnaleźliśmy dom marionetki zniszczony przez czas. Ze świątyni zamienił się – nie powiem w teatr, lecz w coś pośredniego między świątynią a teatrem, a jego mieszkanka niedomaga. W powietrzu wisi niebezpieczeństwo; lekarze ostrzegają, że powinna pilnie na siebie uważać. „A czego mam się najbardziej obawiać?” – pyta. Lekarze powiadają: „Przede wszystkim unikaj próżności ludzkiej”. Marionetka myśli: „Tego przecież sama uczyłam, że my, którzy uroczystym obrzędem czcimy radość istnienia, musimy zawsze zachować ten wielki lęk. Czy możliwe, abym ja, która zawsze tę prawdę innym objawiałam, sama ją straciła z oczu i pierwsza padła ofiarą błędu? Najoczywieściej przygotowuje się jakiś podstępny atak na mnie. Będę wzrok trzymała utkwiony w niebiosach”. I odprawiając lekarzy pograżyła się w rozmyślaniach.

A teraz powiem wam, kto przyszedł zamącić spokojną atmosferę otaczającą ten osobliwie doskonały twór. Kroniki mówią, że z czasem marionetka przeniosła się na wybrzeża Dalekiego Wschodu i że tam zjawily się dwie kobiety, aby ją z bliska, obejrzeć. Wzięły udział w obrzędach, podczas których marionetka jaśniała tak ziemską chwałą, a zarazem tak nieziemską prostotą, że chociaż obdarzyła tysiąc dziewięćset dziewięćdziesiąt dusz uczestników święta natchnieniem jednocześnie rozjaśniającym umysł i upajającym, na te dwie kobiety podziałała wyłącznie upajająco. Marionetka wcale ich nie dostrzegła, miała bowiem wzrok zwrócony stale ku niebu; wzbudziła jednak w nich pożądlivość niemożliwą do nasycenia; kobiety zapragnęły stać się bezpośrednim symbolem bóstwa w człowieku. Myśl swoją natychmiast wprowadziły w czyn; ustroiły się jak mogły najpiękniej we wspaniałe szaty („jak ona” – myślały), poruszały się naśladując jej ruchy („jak ona” – mówiły), a że udało im się wzbudzić podziw w widzach („jak ona” – krzyczeli), zbudowały sobie świątynię („jak ona, jak ona!”) i zaspokajały wymagania pospólstwa lichą parodią pierwowzoru.

Tak mówią kroniki. Jest to pierwsza w dziejach Wschodu wzmianka o aktorze. Aktor narodził się z próżności dwóch kobiet, które nie miały dość hartu, by patrząc na symbol bóstwa

powstrzymać się od wtrącania w jego sprawy; parodia okazała się popłatna. W pięćdziesiąt czy sto lat później w różnych miejscowościach kraju spotykało się już popisy tego rodzaju.

Chwasty, jak mówią, pienią się szybko, toteż wkrótce rozprzestrzeniło się to dzikie pole zielska, czyli nowoczesny teatr. Figura boskiej marionetki przyciągała coraz mniej wielbicieli, ostatnim krzykiem mody stały się owe dwie kobiety. Wraz ze zmierzchem marionetki i powodzeniem tych dwóch kobiet, które zamiast niej ukazywały się na scenie, nadszedł czas bardziej posępny, zwany Chaosem, a w jego świetle zatriumfowała hałaśliwa indywidualność. Czy teraz rozumiecie, dlaczego pokochałem i nauczyłem się cenić tę tak zwaną dzisiaj marionetkę i dlaczego znienawidziłem tak zwane „życie” w sztuce?

Domagam się z całą powagą powrotu wyobrażenia – nadmarionety – do teatru; a gdy się pojawi znowu i gdy ją ludzie zobaczą, z pewnością zdobędzie tak wielką miłość, że lud będzie mógł znów weselić się starożytnymi obrzędami, znów złoży pokłon Stworzeniu i uczci szczęście bytu, a Śmierci odda boski, radosny hołd.

Florencja, marzec 1907

Max Reinhardt³⁰

*O teatrze, jaki mi się marzy*³¹

[1901]

Teatr, o jakim marzę, to teatr, który znowu da ludziom radość, który wydobędzie ich z ponurej codzienności i przeniesie w sferę czystego piękna. Czuję, jak ludzie mają dość oglądania w teatrze własnej biedy, jak tęsknią za jaśniejszymi barwami i wznioślejszym życiem.

Nie oznacza to wcale, że chciałbym zrezygnować z wielkich zdobyczy teatru naturalistycznego, z prawdy i autentyczności, których nigdy wcześniej nie osiągnięto w takim stopniu! Nie mógłbym, nawet gdybym chciał. Przeszedłem przez tę szkołę i jestem wdzięczny, że było to moim udziałem. Nie sposób bowiem wyobrazić sobie sztuki scenicznej bez surowego przysposabiania do bezwzględnej prawdy – i nikt tego nie kwestionuje. Aleja chciałbym poprowadzić jej rozwój dalej, zastosować ją inaczej aniżeli tylko do odmalowywania sytuacji i środowiska człowieka; chciałbym wnieść się ponad zapach biedoty, wyjść poza problemy krytyki społecznej i osiągnąć równie wysoki stopień prawdy i autentyczności tego, co czysto ludzkie, za pomocą głębokiej i subtelnej sztuki duchowej. Chciałbym pokazać życie także od innej strony, nie tylko jego pesymistyczną negację, ale tak samo prawdziwie i autentycznie również to, co pogodne, pełne barwy i światła.

Nie zamierzam ściśle trzymać się jakiegoś określonego programu literackiego, ani naturalistycznego, ani żadnego innego. Czuję oczywiście, że największa – według mnie – sztuka naszych czasów, sztuka Tołstoja, wykracza daleko poza naturalizm, że za granicą Strindberg, Hamsun, Maeterlinck, Wilde poszli całkiem innymi drogami, a w niemieckiej sztuce innymi drogami idą Wedekind i Hofmannsthal; wszędzie dostrzegam wzrastające nowe, młode siły, kroczące nowymi drogami. Wszystkie nowe talenty naszych czasów, z jakiegokolwiek strony nadejdą, będą przeze mnie mile widziane. Nie zawaham się też przed eksperymentem, o ile uwierzę w jego wartość: to, czego nie będę robił, to eksperyment dla samego eksperymentu, literatura dla samej literatury. Mogę robić tylko to, w co wierzę. Niepowodzeniem czy samym sukcesem moralnym nie można się przysłużyć ani autorowi, ani

³⁰ Max Reinhardt – 1873-1943, aktor, reżyser teatralny, inscenizator. Zwolennik realizmu i naturalizmu w teatrze. Eksperymentator w obszarze europejskiej teatralności.

³¹ Przytoczony tekst: *O teatrze i aktorze*, przekł. i oprac. M. Leyko, Gdańsk 2004, s. 63-144[fragmenty].

teatrowi, więc nie ten pomaga poecie, kto go gra, lecz jedynie ten, kto pomaga mu zwyciężyć nad publicznością, kto pomaga mu się wybić.

Oczywiście, teatr jest dla mnie czymś więcej niż tylko sztuką pomocniczą innych sztuk. Istnieje wyłącznie jeden cel teatru: teatr, a myślę tu o teatrze, który należy do aktora. W teatrze nigdy już nie powinien dominować, jak było to w minionych dziesięcioleciach, czysto literacki punkt widzenia. Działo się tak, gdyż teatrem zawładnęli literaci. Ja jestem aktorem, odczuwam wraz z aktorem i dla mnie aktor jest naturalnym centrum teatru. Był nim we wszystkich wielkich epokach teatru. Teatr winien respektować prawo aktora do wszechstronnego ukazywania się na scenie, do działania w różnych kierunkach, do radości z gry, z tego, że się przeobraża. Znam twórcze, kreatywne siły tkwiące w aktorze i niekiedy mam ochotę uratować coś ze starej *commedia dell'arte* w naszych nazbyt zdyscyplinowanych czasach, chociażby tylko po to, by od czasu do czasu stworzyć aktorowi okazję do improwizacji i przewyciężenia rygorów.

Moim aktorom postawię najwyższe wymagania. Prawda i autentyczność rozumieją się same przez się; ale wymagam więcej. Chcę mieć wokół siebie pięknych ludzi, przede wszystkim jednak chcę słyszeć piękne głosy. Chodzi mi o kultywowanie sztuki mówienia, która niegdyś istniała w starym Burgtheater, tyle że nie z dawnym, lecz ze współczesnym patosem. Sprowadzę największych mistrzów deklamacji i sam nie spocznę w realizacji tego zadania, zanim go nie wykonam, zanim nie usłyszymy znowu muzyki słów.

Myślę o małym zespole najlepszych aktorów. O sztukach kameralnych, których jakość rozumie się sama przez się, dobrze granych przez dobrych aktorów; aż do najdrobniejszej roli obsadzonych przez aktorów nie tylko dobrych, ale wręcz najlepszych do danej roli i starannie jej wyuczonych, tak aby największe i najbardziej odmienne indywidualności współbrzmiały niczym jeden akord. To właśnie postawiłem sobie jako cel.

Czy przypomina pan sobie te wspaniałe wieczory wiedeńskie, które spędziliśmy w sali przy Bösendorferstrasse, kiedy Rosè-Quartett grał muzykę kameralną Haydna, Mozarta i Beethovena? Chciałbym osiągnąć coś podobnego. To, o czym marzę, to pewien rodzaj muzyki i kameralnej teatru. Trzeba to zrobić tak dobrze, aby najlepsi widzowie spośród publiczności mówili: do tego teatru można iść zawsze, niezależnie od tego, co grają; można zaufać, że tutaj zawsze oferuje się to, co najlepsze, w najlepszym wykonaniu.

A potem, kiedy opanuję mój instrument na tyle, że będę potrafił na nim grać niczym skrzypek na swych cennych starych skrzypcach, kiedy będzie mi posłuszny niczym dobrze zgrana orkiestra dyrygentowi, któremu ślepo ufa, wtedy nastąpi najważniejsze: wtedy zagram klasyków. Przygląda mi się pan ze zdziwieniem? Tak, uważam klasyków za najświętsze

dziedzictwo teatru. W dziełach poetów klasycznych widzę naturalną żelazną podstawę repertuaru. A sztuka aktorska zaczyna się dla mnie dopiero wówczas, gdy po myślnie przejdzie sprawdzian w wielkich zadaniach klasycznych. Wszystko inne zaś to dziecinna zabawka: nie uwierzy pan, jak łatwe jest w gruncie rzeczy dobre granie sztuk naturalistycznych – mógłbym nauczyć tego nawet utalentowanych amatorów. Aktorem zostaje się dopiero wówczas, gdy się dowiedzie, że umie się grać Shakespeare'a. Ja chcę grać Shakespeare'a i jestem tego absolutnie pewien. Oczywiście, znam zapach nudy, którym zazwyczaj zalatują przedstawienia klasyków, i rozumiem publiczność trzymającą się od tego z daleka. Wiem, jaką patyną patosu i pustej deklamacji położyła się na tych dziełach skostniała tradycja teatrów dworskich. Ten kurz musi zniknąć. Klasyków trzeba grać w nowy sposób; trzeba ich grać tak, jakby byli poetami współczesnymi, a ich dzieła przenikało dzisiejsze życie. Trzeba na nie spojrzeć na nowo, napęlić je tą samą świeżością i beztróską, która tkwi w nowych dziełach, trzeba je pojmować w duchu naszych czasów, gracie środkami dzisiejszego teatru, przy użyciu największych osiągnięć naszej współczesnej sztuki scenicznej. Szlachetne stare wino trzeba przelać w nowe bukłaki. A wtedy, proszę mi wierzyć, będzie smakowało.

Dzięki klasykom wkroczy na scenę nowe życie: barwa i muzyka, wielkość, wspaniałość i radość. Teatr znów stanie się uroczystą grą, która jest jego właściwym przeznaczeniem. Teatr to bogactwo i pełnia; trzeba znów mieć odwagę, aby się odprężyć, swobodnie oddychać, na chwilę uwolnić od surowego rygoru oszczędności, od ciasnej sztuki samoograniczania się. Nie potrafię panu powiedzieć, jak tęsknię za muzyką i kolorem. Mam zamiar przyciągnąć najlepszych malarzy i wiem, jak na to czekają, jak bardzo zajmują ich sprawy teatru. I tak jak do każdego zadania reżyserskiego należy znaleźć odpowiedniego reżysera, a każdą rolę obsadzić najbardziej odpowiednim aktorem, tak do każdego dzieła chciałbym wyszukać najbardziej odpowiedniego – o ile to możliwe: jednego odpowiedniego – malarza.

Właściwie należałoby mieć dwie sceny jednocześnie, dużą dla klasyków i mniejszą, bardziej intymną, do wystawiania kameralnych sztuk współczesnych pisarzy. Już dzięki temu aktorzy nie skostnieją w żadnym stylu i będą mogli wypróbować swe siły na zmianę w obu typach przedstawień. Ale potrzebowałbym ich także dlatego, że w wielu wypadkach konieczne może się okazać granie nowoczesnych autorów jak klasyków oraz pewnych dzieł klasycznych w sposób intymny, właściwy nowoczesnej wrażliwości.

I właściwie należałoby mieć jeszcze trzecią scenę, proszę się nie śmiać, myślę o tym całkiem poważnie, i już ją sobie wyobrażam. Byłaby to wielka scena dla wielkiej sztuki o monumentalnym działaniu, Festspielhaus, budynek uwolniony od związków z codziennością; pełen światła i wzniosłości, w duchu Greków, ale stworzony z myślą nie tylko

o dziełach greckich, lecz o wielkich dziełach wszystkich czasów; w postaci amfiteatru, bez kurtyny i kulis, może nawet bez dekoracji, z aktorem pośrodku, otoczonym przez widzów, oddziałującym całą swą osobowością i słowem; sama publiczność zaś byłaby wspólnotą włączoną w przebieg zdarzeń, częścią akcji, sztuki. Rama, która oddziela scenę i świat, nigdy nie była dla mnie czymś istotnym, moja wyobraźnia niechętnie poddawała się jej despotycznej władzy. Widzę w niej jedynie namiastkę teatru iluzjonistycznego, sceny pudełkowej wywodzącej się ze swoistych uwarunkowań włoskiej opery, które nie obowiązywały we wszystkich epokach. Wszystko, co przekracza tę ramę, co wzmacnia i poszerza oddziaływanie teatru, co wzmacnia kontakt z publicznością – czy to w teatrze kameralnym, czy też w monumentalnym – będzie przeze mnie mile widziane. Tak samo jak mile widziane jest przeze mnie wszystko, co służy pomnożeniu nieprzewidywalnych możliwości teatru.

Oczywiście, od czasu do czasu, ale systematycznie, musielibyśmy podróżować, aby to, co osiągnęliśmy w wąskim gronie, wciąż weryfikować w innych miastach, w innych krajach, na innych kontynentach; abyśmy nie spoczęli pewni uznania wiernej nam publiczności i nie skostnieli; abyśmy czuli się zmuszeni do ciągłych starań przed nowymi ludźmi, którzy poza ogólnym wrażeniem nic o nas nie wiedzą; abyśmy słyszeli obcojęzyczne echo, którego potrzebuje sztuka sceniczna wówczas, gdy czuje się dojrzała do tego, by podbić świat. A poza tym także dlatego, że osobiście nigdzie nie czuję się tak dobrze jak w podróży.

Na granicy między rzeczywistością a fantazją

Podstawy – perspektywy. Egzemplarz reżyserski

Czyta się sztukę. Czasami natychmiast budzi ona zapał. Pod naporem emocji trzeba przerywać lekturę. Wizje się tłoczą. Czasami trzeba czytać kilkakrotnie, zanim się dostrzeże właściwą drogę. Niekiedy nie znajduje się żadnej. Potem myśli się o obsadzie dużych i mniejszych ról, zastanawia, w czym tkwi istota. Obserwuje się otoczenie, środowisko, formę zewnętrzną. Niekiedy – o ile jest to możliwe – trzeba dostosować aktora do roli, innym razem rolę do aktora. Sztuka czytana i sztuka grana – nigdy nie są absolutnie kongruentne. Idealna sytuacja jest wówczas, gdy autor pisze dla swoich aktorów, dopasowuje do nich role. Shakespeare, Molière (pisał dla siebie), Nestroy i Scholz. Dramatopisarz jako reżyser. (Francuzi). Ale wówczas brakuje obiektywizmu. W końcu zyskuje się tę doskonałą wizję optyczną i akustyczną. Widzi się każdy gest, każdy krok, każdy mebel, światło, słyszy się każde opadanie i wznoszenie dźwięku, muzyczność fraz, pauzy, różnicowanie tempa. Czuje się

każde wewnętrzne poruszenie, wiadomo, kiedy je ukryć, a kiedy obnażyć, słyszy się każde przełknięcie śliny, każdy oddech. Przysłuchiwanie się partnera, każdy szmer na scenie i poza nią. Wpływ światła. A później zapisuje się tę doskonałą wizję optyczną i akustyczną niczym partyturę. Ledwie można temu podołać, tak silnie napiera, w sposób całkowicie tajemniczy, bez potrzeby zastanawiania się, bez wysiłku. Uzasadnienie znajduje się później. Pisz się właściwie dla siebie. Nie wiadomo, dlaczego widzi się co słyszy tak a nie inaczej. Trudno to zapisać. Brakuje notacji dla mowy. Trzeba wynajdywać swoje własne znaki. Dobry aktor, którego się zna, stoi naprzeciw. Wkomponowuje się go w przedstawienie, wiadomo, co może zrobić, a czego nie potrafi. Trzeba samemu odegrać wszystkie role. Potem to, co zapisane, odczytuje się przed próbą, zmienia się to i owo, coś dodaje. Zazwyczaj jednak niewiele. Rozmawia się z aktorami ich rolach, mówiąc tylko to, co najistotniejsze. Później nadchodzi próba czytana. Nie omawia się szczegółów, chyba że już się je dobrze zna. Trzeba przede wszystkim sprawić aktorom radość. Jest to sprawa zasadnicza: aktorzy muszą być szczęśliwi, zadowoleni, pełni ufności, muszą wierzyć w siebie swoje role – nawet odtwórcy najmniejszych ról. Trzeba słuchać, chwycić nowe idee; czasami jest to sprawą przypadku. Niektórzy się złością, są wściekli na swoje role. Inni śmieją się lub płaczą z ich powodu. Trzeba ich wtedy podglądać, polować na nich, przyłapywać na tym. Właśnie tak musi pan krzyżeć, milczeć, oburzyć się w tej czy innej scenie, jak pan to zrobił teraz, kiedy skarżył się pan na swoją rolę. Należy zapamiętywać intonacje, ruchy, trzeba szpiegować. Niejeden chce poznać tło, głębszy sens. Większość chce grać tylko szlachetne postaci. Wielki aktor odrzuca rolę Kasjusza w Cezarze, bo ten „ma coś na sumieniu”. Czegoś takiego nie umie i nie chce robić. Niektórzy mają własne pomysły, chcą grać wesołego diabła jako upadłego anioła. Tragicznie, wspaniale. Trzeba z zainteresowaniem przytakiwać, potwierdzać. Te samodzielne pomysły rzadko kiedy mają jakieś znaczenie, ale trzeba je traktować poważnie. Trzeba pozwolić się przekonywać. Niektórzy od razu coś odgrywają. To jest już ważniejsze, ciekawsze i często daje się jakoś wykorzystać. Potem nadchodzą próby, podczas których aktorzy czytają tekst. Niektórzy czytają wolno, z trudem się uczą. Wtedy trzeba ustawić role, wyłożyć intencje autora, ustalić tempo, zorganizować całość. Później najlepiej powierzyć kilka kolejnych prób asystentowi. To dobrze robi. Aktorzy czują się swobodniej, są pod mniejszą presją. Asystent czuwa tylko nad tekstem, pilnuje ustawienia ról, akcji i pozwala aktorom podążać ich własną drogą. To pierwsze, drugie, trzecie, czwarte próby są zazwyczaj nudne. Walka z tekstem, z pamięcią. Potem można już przyjść, aby się przysłuchiwać. Wiele rzeczy widzi się na nowo, wydają się interesujące, bardziej osobiste. Wtedy coś się zmienia, odrzuca, buduje na nowo. Wiele spraw dostrzega się w nowym świetle, rozmawia się z autorem, szuka się, co w wypadku tego czy

innego aktora można zmienić, skreślić albo stworzyć na nowo. Wszystko jest jeszcze płynne. I teraz dopiero zaczyna się prawdziwa praca. Teraz chodzi o szczegóły, które się wypróbujemy i ustala. Chodzi o wzbogacenie intonacji, o melodię mowy. (Tempo Kainza. Szalone, bez interpunkcji. Fenomenalna pamięć. Żydowska intonacja. Ja mogę, a oni muszą. Na tym polega różnica. Intonacja i gesty Duse i jej wpływ na aktorstwo nordyckie. Rossi, Novelli. Głos ochrypy ze wzburzenia. Mówienie równoczesne. Pauzy: przebudzenie Leara, Kordelia. Antoine [Upiory], chodzenie wokół pokoju. Wpływ na Hauptmanna). Znaczenie pauz: są najważniejsze w sztuce mówienia, tak jak umiejętność zatrzymania się wjeździe na nartach. Jak zdolność powstrzymania konia. Opadanie napięcia. Doskonale wyzwolenie się od interpunkcji. Przecinek – niedramatyczny, akademicki, książkowy. Naprawdę dramatyczna jest kropka w środku zdania. Myślenie, rodzenie się myśli. Jej wyrażanie, szukanie słów, zwłaszcza wówczas, gdy są to słowa niezwykle. Słuchanie. Patrzenie prosto w oczy. Jak wtedy zmienia się dźwięk. Mowa stóp, dłoni, spojrzeń. Umiejętność wyrażenia zdenerwowania i spokoju przez sposób chodzenia. Zmiana postawy. Ogrywanie rekwizytu. Wykorzystanie mebli, stołów, krzeseł, ścian jako środka wyrazu. Nie można nic pozostawiać przypadkowi. Żadnych mebli, które nie współgrają, a zostały użyte tylko jako dekoracja. Ponieważ każdy ruch, każde spojrzenie, krok, pauza coś znaczą i muszą coś wyrażać, nie może być przypadkowych, nie niemówiących spojrzeń, kroków, ruchów, pauz. Obowiązuje tu najściślejsza oszczędność, jak w wypadku słowa, którego skrótowość jest najważniejszą podstawą dramatu. (W operze potrzeba jeszcze mniej ruchu). Wyrazistość, plastyka, monumentalizm. Aktorzy muszą o wszystkim powiedzieć. „Muszą wszystko wypaplać” (Shakespeare), byle nie przed czasem. Jago nie może być łajdakiem (jakim jest tylko z przyrodzonego mu rozmiłowania w tym, co złe, bez widocznego zysku), lecz uczciwym człowiekiem, który mówi z przekonaniem i nie skrywa w głębi serca żadnej tajemnicy. Prawdziwy pijak, obarczony brzemieniem picia, nie powinien się zataczać. Stara się skryć swe brzemie. Jest porządnie ubrany i usiłuje sprawiać wrażenie trzeźwego i opanowanego. Niczym profesor przed studentami u Krafft-Ebinga (Munch). Tylko ten gra błazna, kto chce wyrzeć takie wrażenie. Prawdziwy błazen początkowo wcale nie wydaje się błaznem. Zdradza go dopiero jakaś przypadkowa wypowiedź, nagle, nieoczekiwane i nieuzasadnione zdenerwowanie. Wyraz uczuć u dzieci i zwierząt...

Trzeba próbować tego i owego, nie trzymać się kurczowo wszystkiego, co zostało wcześniej napisane, trzeba być otwartym, choćby po to, aby zostawić aktorowi dużo swobody, aby gra sprawiała mu zawsze radość i tylko radość. Bo wtedy da z siebie wszystko. Krytyka to niebezpieczna, śmiertelnie groźna broń. Brahm²³ miał niemal zawsze rację. Był najlepszym, niemal bezbłędnym krytykiem. Ale potrafił zdeprimować. „Przywiązuje pan znaczenie do

szczegółów? Niech pan je odrzuci”. Aktor jest księżycowym wędrowcem. Stąpa we śnie nad niebezpieczną przepaścią.

O sztuce teatru

[1924]

Teatr jest najpotężniejszym i najbardziej bezpośrednim rodzajem sztuki. Najpotężniejszym, gdyż nie zwraca się do pojedynczych osób, lecz do szerokiego grona odbiorców i posiada moc oddziaływania i wpływania na nich. W wypadku każdego innego rodzaju sztuki wychodzi się z założenia, że ten, kto jest jego odbiorcą, ma pewien rodzaj przygotowania, słuch muzyczny, wykształcony sposób oglądania dzieł i tak dalej. Dlatego każdy inny rodzaj sztuki zwraca się przeważnie do pojedynczych osób, podczas gdy teatr niczego nie wymaga i nawet w wypadku najlepszych przedstawień zwraca się zarówno do odbiorców o najbardziej wysublimowanym guście, jak i do szerokich mas. Nikt nie wiedział lepiej i nie czuł wyraźniej od Shakespeare'a, co jest istotą sztuki dramatycznej. Dzięki bogactwu myśli, jakiego nie osiągnięto w żadnym innym dziele, *Hamlet* posiada siłę, która jest w stanie sprostać najwyższym wymaganiom intelektualnym. Dramat ten dotyka najgłębszych problemów ludzkich, a mimo to – dzięki porywającej i wartkiej akcji oraz dzięki temu, że jest zwierciadłem świata – porusza zarazem najprostszego i najbardziej naiwnego widza.

Dramat jest najbardziej bezpośrednim rodzajem sztuki, gdyż nie liter ani dźwięków, nie kamienia, drewna czy płótna potrzebuje jako środka wyrazu, lecz tylko człowieka. Rodzi się i umiera wraz z aktorem na scenie. A mimo to jest nieśmiertelny, gdyż jego źródło tkwi w najbardziej podstawowej i niewyczerpanej potrzebie przyrodzonej człowiekowi, i rodzącej się z nim wciąż na nowo. Manifestuje się już u dziecka, którego gra wynika z radości tworzenia; jest żywa także u dorosłych, niezależnie od tego, czy są artystami czy widzami. To nieposkromiona potrzeba przekształcania się, demoniczny impuls do objawiania samego siebie. Wszyscy, którzy są w teatrze – czy to na scenie, czy na widowni – starają się świadomie bądź nieświadomie, przewyciężyć siebie, zapomnieć o sobie, przerosnąć siebie. Szukają ekstazy, odurzenia, jakiego poza tym może dostarczyć tylko narkotyki. Trudno byłoby zrozumieć, dlaczego państwo i inne ośrodki władzy, które zresztą traktują to jako swój obowiązek, miałyby wspierać wszystkie inne rodzaje sztuk, a zaniedbywać tylko teatr, przynoszący nieporównywalne korzyści. Dlatego trudno zrozumieć, czemu przeznaczają się ogromne sumy na biblioteki, muzea, szkoły i inne instytucje wychowawcze, a nie doceniają się wartości teatru, szkodząc jego egzystencji przez nakładanie wysokich podatków i w ten sposób

czyniąc zeń świetny instrument dla spekulantów, którzy traktują teatr jak interes przynoszący większe czy mniejsze zyski. W antycznej Grecji i Rzymie państwo wspierało teatr i dbało o niego z największą troską. Przedstawienia teatrów były świętami całych narodów, zarazem rozrywką i liturgią. Kościół, któremu zawdzięczamy najwspanialsze dzieła wszystkich dziedzin sztuki i od którego rozpoczęło się odrodzenie naszego współczesnego teatru, w cudowny sposób rozpoznał siłę tkwiącą w dramacie, gdy między największe świętości wprowadził z szacunkiem świeckie przedstawienie o diable i kupcu, by jednocześnie objąć swoim wpływem prostaczków. Dopiero późniejszy purytanizm sprawił, że dramat znów został przegnany z kościoła.

Najsilniejszymi bastionami artystycznego teatru w Europie były Opera Wiedeńska (utrzymywana przez dwór cesarski), Comédie Française, założona przez Ludwika XIV, oraz Burgtheater. Wielu władców niemieckich stawiało teatr w centrum swojego zainteresowania i to właśnie mały książęcy teatr w Meiningen był tym, od którego zaczęła się swego czasu reforma sztuki dramatycznej. W Anglii teatr nigdy nie rozwijał się bujniej niż za panowania królowej Elżbiety, a największy geniusz teatru, Shakespeare, był otoczony niewiarygodnie dużym kręgiem autorów dramatycznych. Natomiast w Ameryce nad teatrem nie czuwał ani rząd, ani żaden z licznych przemysłowych filantropów. Te okoliczności wyjaśniają wiele podstawowych różnic między teatrem europejskim i amerykańskim. Jeśli to mówię, to nie dlatego, że opowiadam się za bezwzględnym wspieraniem teatru przez państwo czy jakąkolwiek inną instytucję. Wpływ, jaki owe instytucje zyskałyby w ten sposób na teatr, mógłby także być szkodliwy. Opera ze swym olbrzymim i skomplikowanym aparatem, złożonym ze śpiewaków, muzyków, tancerzy i chórzystów, niemalże nie jest w stanie rozwijać się bez dodatkowych środków finansowych. Z drugiej strony uważam jednak, że teatr powinien być w stanie sam się utrzymać, nawet jeśli oferuje program ambitny artystycznie. Największy problem pojawia się wówczas, gdy zaczynają przeważać względy czysto ekonomiczne. Przez więcej niż pół wieku i pod kierownictwem artystycznym trzech osób – L'Arronge'a, Brahma i moim – Deutsches Theater w Berlinie kierował się jedynie względami artystycznymi i widział swój interes tylko w tym, by prezentować wartościowe sztuki, oferować różnorodny repertuar, przyciągać młode talenty i budować pierwszorzędny zespół. Przez cały ten czas teatr pracował bez jakiegokolwiek wsparcia finansowego ze strony państwa, miasta czy prywatnych mecenasów; mimo to przynosił nawet pewien zysk. Według mnie miejsce królów i książąt powinni dziś zająć wpływowi ludzie, których zadaniem byłoby zbudowanie teatru na rozsądnych podstawach, kierującego się tylko celami artystycznymi i wolnego od względów komercyjnych. W ten sposób uczyniliby oni więcej dla wspólnego dobra aniżeli przez samo

kupowanie obrazów. Poza tym kosztowałyby to znacznie mniej, gdyż teatr, który nie jest nastawiony przede wszystkim na robienie interesów, najlepiej dba o swoje interesy. Przy takim teatrze powinna powstać szkoła kształcąca przyszłych aktorów; teatr powinien mieć swój własny personel, stały zespół, własne warsztaty, gdzie przy stosunkowo niskich kosztach przygotowano by dekoracje i kostiumy. Opierając się na takich zasadach, działa Deutsches Theater w Berlinie i Teatr Artystyczny w Moskwie. W Rosji te ogólne zasady są wzmocnione jeszcze przez głębokie, niemal religijne poświęcenie poszczególnych artystów dla wielkiej sprawy, postawę, która doprowadziła Rosjan do tak wspaniałych wyników.

Skrajnym przeciwieństwem takiego stanowiska jest system gwiazd, który uniemożliwia stworzenie teatru artystycznego. Każdy aktor gwiazda, który tyranizuje teatr swymi humorami, który pod względem finansowym i artystycznym podporządkowuje sobie wszystko i wszystkich, którego nie interesują dobre sztuki, lecz gwiazdorskie role, jest najbardziej niebezpiecznym wrogiem sztuki teatru, zbudowanej na zespółowości i współpracy. Gwiazda, która dziś jest tu, jutro gdzie indziej, która tylko zbiera śmietankę, nikomu i niczemu nie pozwala wznieść się ponad siebie, i nastawiony na zysk menadżer, spekulujący na sukcesach gwiazdy – tych dwoje to najgorsza plaga, która grozi teatrowi upadkiem.

O żywym teatrze

[1924]

Teorią nie tylko barbarzyńską, ale wręcz sprzeciwiającą się podstawom sztuki teatru byłaby próba stosowania tej samej miary do całego wspaniałego skarbcza literatury światowej i wciskanie jej w tę samą formę. Już taka propozycja stanowiłaby typowy przykład pedantycznej scholastyki. Nie istnieje taka forma teatru, która byłaby jedyną formą prawdziwie artystyczną. Jeśli kazać dobrym aktorom grać dziś w stodole czy w teatrze, jutro w gospodzie, kościele czy, do stu diabłów, nawet na scenie ekspresjonistycznej – to gdy tylko miejsce odpowiada sztuce, wówczas wyniknie z tego coś wspaniałego. Wszystko zależy od tego, czy uda się wywołać swoistą atmosferę sztuki i czy pozwoli się jej żyć własnym życiem. Przegońcie ze świątyni nie tylko przekupniów, ale także nadgorliwych kapłanów. Chcą oni pozbawić teatr blasku i wszelkiej zmysłowości. Z niczego nie byłiby bardziej zadowoleni niż z przekształcenia teatru w mównicę, gdyż napisane słowo jest dla nich świętością. Chcieliby słowo wepchnąć z powrotem na jego miejsce w książce i w ten sposób zamordować ducha słowa. Całkowitym przeciwieństwem tego jest prawdziwe posłannictwo teatru. Jego zadanie to wydobyć słowo z grobu książki, tchnięcie w słowo życia, wypełnienie krwią, krwią

współczesności, i ożywienie go w ten sposób dla nas, abyśmy je przyjęli i pozwolili mu rodzić w nas owoce. To jedyna droga; innej nie ma. Wszystkie drogi, które nie wiedą nas ku życiu, sprowadzają nas z właściwej ścieżki, cokolwiek by nią było. Życie jest niezastąpionym i najcenniejszym bogactwem teatru. Przystrajaj go jak tylko chcesz, zasłona musi opaść, kiedy zjawia się nieśmiertelny człowiek, kiedy jesteśmy razem, osiągając szczytowy punkt zachwytu. Szlachetni zmarli sprzed stu, czterystu czy tysiąca lat znów stają na deskach sceny. Jest to wieczny cud zmartwychwstania, który uświęca scenę.

Nie spisuj więc żadnych zasad, lecz stwórz dla aktora i jego pracy atmosferę, w której mógłby swobodniej i głębiej oddychać. Nie oszczędzaj na rekwizytach i maszynarii tam, gdzie są one potrzebne, ale nie wciskaj ich w sztukę, która tego nie wymaga. Nie obowiązuje nas norma przedstawiania sztuki w taki sposób, w jaki grano ją za życia autora. Takie stanowisko interesuje tylko historyków i nadaje się do muzeum. Dla nas miarodajne jest to, jak uczynić sztukę żywą w naszych czasach. Kościół katolicki, który kieruje się najwyższymi celami, duchowymi i metafizycznymi, dąży do ich osiągnięcia, stosując środki docierające bezpośrednio do naszych zmysłów. Przytłacza nas patosem swych świątyń, które wznoszą się do nieba; otacza nas mistycznym mrokiem swych katedr; barwnym światłem witraży; blaskiem tysięcy świec, który odbija się w złocie przedmiotów i naczyń. Wypełnia nasze uszy muzyką, śpiewem i dźwiękiem grzmiących organów. Oszłamia nas zapachem kadzideł. Jego kapłani kroczą w przepychu bogatych strojów. W takich sferach zmysłowości objawia nam się to, co najwyższe i najświętsze. Objawiamy się sami sobie i znajdujemy drogę do naszej najgłębszej istoty, drogę do skupienia, wzniosłości, uduchowienia.

Kościół, zwłaszcza Kościół katolicki, jest prawdziwą kolebką naszego nowoczesnego teatru. Dlatego: precz z zalewem obrazów za każdą cenę! Są oszustwem teatru wobec jego nieśmiertelnej duchowości.

O teatrze idealnym

[1928]

Wielki sukces, jaki w minionych tygodniach odniósł Max Reinhardt swoimi przedstawieniami przed nowojorską publicznością, jest – sądząc z zagranicznych doniesień – czymś wyjątkowym w historii amerykańskiego teatru. To prawdopodobnie największy sukces, jaki po wojnie odniosła za granicą niemiecka sztuka. Nadchodzącej wiosny Reinhardt wraz ze swoim zespołem odwiedzi zapewne także Paryż. Zagraniczna prasa szczególnie podkreśla fakt, że ten największy reżyser europejskiego teatru, mimo dziesiątków lat, które poświęcił scenie,

nigdy nie utracił związków z aktualną problematyką. Dowodzi tego także poniższa rozmowa, w której wypowiada się on o reżyserii i dramacie, o scenografii i filmie:

Jeśli mam mówić o teatrze przyszłości, to przede wszystkim chciałbym stwierdzić, że uważam reżysera za prowizoryczne, czy może lepiej – przemijające zjawisko w dalszym rozwoju teatru.

Stan idealny osiągnęlibyśmy wówczas, gdyby autor był zarazem aktorem, jak na przykład Shakespeare czy Molière, lub gdyby przynajmniej na tyle rozumiał teatr, by sam mógł inscenizować własne sztuki.

Fakt, że Shakespeare'owi przyznano przeciętny talent sceniczny, Molière zaś bez wątpienia był znakomitym aktorem, niewiele tu znaczy. Obaj dobrze znali teatr i jego duszę i nie tylko byli w stanie wystawiać własne sztuki – nie, potrafili je także przekomponowywać i zmieniać, jeśli wymagały tego okoliczności. Pozwalali dojrzewać swoim sztukom i nabierać kształtu dopiero w trakcie prób, z wielką wprawą dostosowywali je do warunków teatru, w którym inscenizowali, a przede wszystkim do występujących aktorów. Nie ma znaczenia to, że Molière pisał sztuki dla własnego zespołu, a Shakespeare dla aktorów Burbage'a. Najważniejsze jest to, że utwory obu tych dramaturgów pisane były dla teatru i często powstawały wprost na scenie.

Jeśli dziś potrzebny jest reżyser, by pokonać przepaść powstającą między autorem a jego interpretatorami, to wynika to ze smutnego Paktu, że autorzy teatralni nie znają swojego warsztatu. Piszą utwory w zaciszu gabinetów i reżyserowi pozostawiają przekład swoich martwych sztuk na żywy język sceny. Należałoby od nich wymagać, aby przynajmniej potrafili sami przekazać aktorom swoje myśli, jeśli w ogóle konieczne jest tłumaczenie sztuki i ożywianie jej na scenie.

Przed wszystkim jednak autorzy teatralni powinni się uwolnić od mocno zakorzonego przesądu, że poniżej ich godności jest pisanie roli z myślą o talencie określonego aktora. Byłby to wręcz stan idealny i tak powinien zawsze pracować autor teatralny! Powinien dostosowywać różne role do występujących aktorów. Ale by dorosnąć do tego zadania, sam musiałby co nieco zrozumieć z trudnego warsztatu aktorskiego.

Jak właściwie wygląda nowoczesna scena, w której rozwoju ma swój udział współczesny autor i dla której musiałby pisać? Musiałby pisać... tak, gdyż na razie tak nie jest, a nowy teatr rozwija się i wzrasta niezależnie od pisarzy, których zostawia daleko z tyłu. I jeśli współczesny autor nie pozbiera się, nie uczyni wysiłku zrozumienia nowych kierunków i nie przyswoi ich sobie, to nie zdobędzie także sceny przyszłości.

Scena ta nie oznacza każdej przestrzeni za prostokątnym otworem, nie chodzi tylko o scenę z ramą prosceniową, która rozwinęła się pod koniec XVIII i na początku XIX wieku. Teatr

nowoczesny uwolnił się już od ciasnoty i zamkniętości, które charakteryzowały teatr dawnych czasów. Kiedy przyglądamy się teatrowi dawnych kultur, teatrowi Greków i Rzymian, to widzimy, że także oni nie grali za ściśle ograniczonym, czworokątnym otworem. Ich teatry były przygotowane przez artystów dla artystów, a naturalny wymóg aktora – bycie widzianym i słyszonym – sprawiał, że wykonawcy skupiali wokół siebie publiczność. W ten sposób scena Shakespeare'a, wzorem teatrów greckich i rzymskich, przesuwała się ku środkowi widowni, aż w końcu aktorzy gromadzili swoje audytorium po obu stronach i z przodu podium. Cofnięcie sceny za ramę prosceniową, do którego doszło w XVIII wieku, wynikało z faktu, że nie było wówczas dobrych dramatopisarzy i występowało niewielu dobrych aktorów. Dramat stopniowo został zdominowany przez operę i balet, dla których rama prosceniowa stanowiła wygodne i odpowiednie urządzenie. Ale dziś, kiedy dramat przeżywa swe odrodzenie, scenografia wykracza poza ciasne ramy i rozprzestrzenia się na widownię.

A wraz ze sceną także aktor znajdzie się znów wśród publiczności, jego postać będzie plastyczna i uzyska trójwymiarowość, podczas gdy na scenie z ramą prosceniową była ona dwuwymiarowa i na malowanym tle wyglądała jak płaska sylwetka, choć i tak nie stanowiła z nim spójnej całości. Podobnie jak aktor muszą się zmienić także dekoracje i przyjąć postać plastyczną. Kulisy nie mogą już, jak dotychczas, być tylko płaskimi atrapami. Muszą być sztywne, mieć charakter przedstawiający, wiarygodny. Balkon, z którego Julia rozmawia z Romeem u Shakespeare'a, musi być prawdziwym balkonem.

Scena architektoniczna, która jest wybudowana jako stała i kompletna całość, dopełniana zmieniającymi się dekoracjami, musi wyprzeć płaską dekorację z ustawionymi w szeregu malowanymi kulisami.

Ale nie chodzi tylko o to, by przesunąć scenę ku widowni lub uczynić kulisy bardziej plastycznymi, lecz także o wyeliminowanie całej tej przestarzałej tradycji, wedle której scena i widownia są dwoma ściśle od siebie oddzielonymi królestwami. Należy poważnie potraktować każdą możliwość doprowadzenia do bliskiego kontaktu aktora i jego audytorium. Widz nie powinien odnosić wrażenia, że jest tylko niezaangażowanym świadkiem, lecz trzeba zasugerować mu, że pozostaje w możliwie najbliższym związku z tym, co dzieje się na scenie, i że także on ma swój udział w przebiegu zdarzeń. Tak samo musi zniknąć kurtyna. Aktorzy, kiedy tylko jest to możliwe, powinni wchodzić przez widownię. Widownia, albo przynajmniej jej część, powinna być dekorowana w zgodzie ze sceną.

Oczywiście, scena z ramą prosceniową pozostanie nadal, albowiem będzie zawsze potrzebna do wystawiania wybranych sztuk wielkich autorów, którzy pisali swoje dzieła

właśnie z myślą o niej. Ale nie jest to scena przyszłości i w przyszłości dramaturg nie będzie tworzyć sztuk z przeznaczeniem dla tak ograniczonej przestrzeni.

Nie sądzę, by sztukom określanym jako „dramat społeczny”, które były aktualne przed trzydziestu laty, pisany był długi żywot. Również tak zwany „dramat idei”, modny przed niespełna piętnastu laty, wkrótce nie znajdzie już publiczności. Natomiast z pewnością dzieła, które stworzył z jednej strony geniusz Ibsena, z drugiej zaś znakomity umysł Bernarda Shawa, długo jeszcze pozostaną na scenie. Ale nowoczesny dramat nie będzie już ani „społeczny”, ani „ideowy”.

Kiedyś zapytano mnie, czy scena stylowa odegra w teatrze przyszłości ważną rolę. Według mnie zależy to całkowicie od autora. Jeśli autor nadal będzie obstawał przy tym, że jego postaci muszą robić i mówić wiele trywialnych rzeczy – a co gorsza – obojętnych dla dramaturgii utworu, aby tworzyć atmosferę realności, to niemożliwe będzie stylowe inscenizowanie jego sztuki. Jeśli reżyser chce utrzymać inscenizację w jakimś „stylu”, to przede wszystkim sam autor musi mieć jakiś styl i musi oczyścić swoje sztuki z tych wszystkich zbędnych detali fałszywego realizmu, które nie mają nic wspólnego z rzeczywistością artystyczną.

Przypuszczalnie wielkie możliwości rozwoju stoją przed filmem. Ale nie ma to nic wspólnego z teatrem, gdyż dotyczy całkiem innego obszaru sztuki przedstawiającej. Dziś film stawia dopiero pierwsze kroki. Od samego początku rozwija się jednak bardzo szybko. Stagnacja, o której mówimy dziś w dziedzinie filmu, jest sprawą całkowicie bez znaczenia. Wydaje się, że film znalazł się na niewłaściwej drodze i należy zakwestionować możliwość jego dalszego rozwoju na podstawie dotychczasowych zasad. Do czego doprowadzi cała ta przesada? Pochody mas, brawura akrobatycznych popisów, olbrzymie budowle i nadzwyczajne wyczyny niesamowicie tresowanych zwierząt cyrkowych! Naturalnie, nikt nie kwestionuje wielkich zasług nielicznych genialnych i niepowtarzalnych aktorów, takich jak Chaplin, Griffith i Coogan, którzy przysłużyli się tej młodej, rozkwitającej gałęzi sztuki. Są oni pionierami, pierwszymi, którzy świadomie lub instynktownie przerzucili most między przemysłem filmowym a sztuką filmową. Ale ich osiągnięć nie można uznawać za zasługę całej produkcji filmowej, lecz należy je traktować jako wspaniałe osiągnięcia poszczególnych artystów. To oni dają nam wyobrażenie o niewyczerpanych możliwościach drzemających w sztuce filmu.

Co jest przyczyną dotychczasowej bezowocności powstrzymującej rozwój filmu? W postaci, jaką przyjął obecnie, film nie posługuje się własnymi środkami i nie dysponuje własnymi siłami, jakkolwiek i jedno, i drugie w dużej liczbie znajduje się w zasięgu ręki. Próbuje

się zakorzeń i rozwinąć na obcym gruncie. Dziś jest jeszcze pasożytem, ale całkiem niegroźnym pasożytem.

Muzyka filmowa, czerpiąca z oper, fragmentów koncertów, utworów tanecznych i różnych melodii, nie jest w stanie uratować nieszczęsnego milczenia w filmie, na które został skazany z powodu braku jednolitej kompozycji i z powodu sposobu, w jaki jest prezentowany.

Często zarówno inscenizacji, jak i wykonaniu brakuje jakichkolwiek podstaw artystycznych. Film powinien stworzyć nowy, sobie tylko właściwy sposób wyrazu. Powinien szukać nowych dróg rozwoju sposobu przedstawiania, a muzykę towarzyszącą filmom powinny stanowić nowe kompozycje. Film powinien się zakorzeń na własnym gruncie i wspierać na własnych siłach, bez strojenia się w cudze piórka i ciągłego pożyczania od wszystkich. Musi stworzyć własne podstawy, aby móc się obronić jako harmonijna całość, bez zbędnych ornamentów i bez pisanego tekstu jako łącznika.

O „TEATRZE DLA PIĘCIU TYSIĘCY”

Aktor i jego rola

Rozmowa [1926]

Pytanie: Czy aktor powinien znajdować się wewnątrz roli, czy stać ponad nią?

Odpowiedź: W teatrze, jak w każdej sztuce, zawsze szukamy przede wszystkim osobowości; im jest ona silniejsza i okazalsza, tym większe jest nasze zadowolenie. Jeżeli osobowość aktora miałaby ginąć w roli, nie ukazując się nam w ogóle, wówczas nasze oczekiwania spotkałby zawód. Aktorstwo to sztuka wyjawiania, a nie przeobrażania! Zewnętrzne przeobrażanie się za pomocą maski, głosu, sposobu chodzenia i poruszania się, a więc przedstawianie czegoś innego niż to, czym się jest w rzeczywistości, wydaje mi się poniżej sztuki aktorskiej. Aktor wprawdzie przeobraża się, wchodząc w cudzy los, ale nie staje się przez to innym człowiekiem. Zanurza się wprawdzie w swojej roli, ale gdy się wynurza, wcale nie staje się innym człowiekiem, lecz jest tylko przepełniony cudzym losem, podlega cudzym namiętnościom i przeżyciom. Szczęście aktora płynie z ekstazy wywołanej tą przemianą, szczęście widza polega zaś na odkrywaniu osobowości.

Pytanie: Czy role w sztukach nowoczesnych są łatwiejsze niż w sztukach klasycznych?

Odpowiedź: Trzeba twierdząco odpowiedzieć na to pytanie. Z powodu swej formy dramat klasyczny stawia szczególne wymagania co do technicznych umiejętności aktora. W dużym stopniu jest on odzwierciedleniem i odbiciem czasów, w których powstał, i z tego powodu dziś

często wydaje się pozbawiony życia. Na przykład postaci Shakespeare'a trzeba nie tylko tłumaczyć z angielskiego na niemiecki, ale trzeba także dokonywać „przekładu” tego, co istotne dla Anglików, na to, co ważne dla Niemców, trzeba przenosić je z XVI wieku we współczesność. Jednak z drugiej strony są to postaci wewnętrznie tak bogate i nieśmiertelne, że każda osobowość aktorska znajdzie tu dla siebie odpowiednią przestrzeń gry.

Pytanie: Czy możliwe jest dzisiaj klasyfikowanie ról (na przykład: bohaterski ojciec, komiczny starzec, komiczna amantka)?

Odpowiedź: Tego rodzaju klasyfikację uważam dziś za zbędną. Wprawdzie bezsporne jest, że o każdym aktorze bez wątpienia można powiedzieć, iż ma w sobie coś ojcowskiego, heroicznego czy sentymentalnego, że jest komikiem lub amantem, ale tego typu określenia są naturalnie niewystarczające i funkcjonują najwyżej w terminologii agentów teatralnych.

Pytanie: Czy wykonawca może się przyczynić do sukcesu mniej wartościowej sztuki?

Odpowiedź: Wybitnym aktorom, przede wszystkim we Włoszech, ale dawniej także w Niemczech, udawało się doprowadzić do sukcesu wielu sztuk, które dziś wydają nam się bezwartościowe. Wprawdzie nie mogli zapewnić im długotrwałego życia, lecz pewne było, że dopóki sami w nich występują, będą wywierali silne wrażenie. Dlatego właśnie wielcy aktorzy zawsze poszukiwali takich sztuk, gdyż dawały one więcej możliwości, by ukazać własną osobowość. W wypadku Duse zawsze było mi całkowicie obojętne, w jakiej roli występowała. Właściwie wręcz przeszkadzało, jeśli grała w jakiejś wartościowej sztuce, na przykład w dramacie nordyckim, obcym jej osobowości. Ważne było tylko oglądanie Duse. Słabe sztuki wychodzą naprzeciw skłonności aktora do stawiania ponad rolę, kształtowania jej na nowo, dla siebie, na swój własny sposób. Największym szczęściem teatru byli aktorzy, którzy zarazem byli autorami, jak Shakespeare czy Molière. Wielu aktorów cieszy się z sytuacji, które pozwalają im samodzielnie kształtować tekst. Na przykład Pallenberg miał decydujący wpływ na to, co mówi w *Familie Schimek*. Dawniej komedia improwizowana częściej dawała aktorowi okazję ku temu.

Pytanie: Jak oddziałuje na osiągnięcia aktora częste występowanie w tej samej roli?

Odpowiedź: Na to pytanie trzeba odpowiadać indywidualnie. Elzę Lehmann może sto razy grać tę samą rolę, a mimo to zawsze robi to równie doskonale. Osiągnięcia innych aktorów w seryjnie powtarzanych przedstawieniach bywają słabsze, albo przynajmniej nierówne. Przykładem tego jest Josef Kainz; nie lubi on zbyt często występować w jednej roli z pełnym oddaniem. We Francji i w Anglii, gdzie dominuje seryjne pokazywanie przedstawień, nie tylko gra poszczególnych aktorów, ale całe przedstawienia pozostają niezmiennie. Niemieckiego

aktora trudno dziś jeszcze do tego nakłonić. Celem teatru artystycznego powinien być tylko zmienny repertuar i stały zespół, ale dzisiaj jest to wielki i niemal nieosiągalny luksus.

Pytanie: Czy aktorowi wolno w tak zwanej popisowej roli wybić się ponad zespół?

Odpowiedź: Muszę temu zaprzeczyć, gdyż kłóci się to z istotą teatru. Także w kwartecie żaden muzyk, nawet gdyby był największym artystą, nie może się wybijać ponad zespół. Musi harmonijnie włączyć się w całość.

Pytanie: Jak zachowuje się wykonawca wobec roli, która mu nie odpowiada?

Odpowiedź: Aktorstwo jest związane z licznymi pomyłkami. Ponieważ aktor nie widzi siebie na scenie, to nie ma możliwości przyjrzenia się własnemu dziełu. Sam jest przecież najważniejszą częścią tego dzieła. Dlatego aktorzy często nie chcą ról, których nie potrafią grać, a w których, niejednokrotnie przymuszeni do nich, osiągają największe sukcesy.

Pytanie: Czy aktor wychodzi dzisiaj na scenę bez szminki i peruki?

Odpowiedź: Peruka od dawna już nie ma takiego znaczenia, jakie miała dawniej. Także użycie szminki zostało bardzo ograniczone, mężczyźni używają jej bardzo mało, a kobiety na scenie – nie więcej, niż czynią to zazwyczaj na co dzień. W krótkim czasie pogodzone się z rezygnacją nie tylko ze szminki i peruki, ale także – z wyjątkiem dramatów historycznych – z kostiumu. Przed siedmioma laty grano Hamleta wprawdzie nie we fraku, lecz w pewnego rodzaju kostiumie ponadczasowym, który z powodzeniem pasowałby do dzisiejszych czasów. Należałoby właściwie wynaleźć dla aktorów nowy rodzaj stroju, który przypominałby dzisiejsze ubrania, a mimo to pozostawałby ponadczasowy.

Zauważono, że zwłaszcza nordyccy aktorzy podczas prób, kiedy nie występują w kostiumach, oddziałują silniej niż w czasie przedstawienia. Dla nordyckiego aktora bardzo korzystny byłby strój dopasowany do jego ciała, w którym czułby się równie swobodnie jak w dzisiejszym garniturze. Styl i dekoracja zależą od zmian i kierunków wyznaczanych przez czasy; mimo to troska o nie ma w teatrze znaczenie podrzędne. Przypuszczalnie kiedyś światło będzie miało decydujące znaczenie dla inscenizacji.

Max Reinhardt zakończył rozmowę następującym lapidarnym stwierdzeniem: Nigdy jeszcze nie było tylu dobrych i wielkich aktorów, ilu jest w naszych czasach. Brakuje nam jednak utworów, które byłyby pisane dla teatru.

ANTONIN ARTAUD³²

Teatr Okrucieństwa³³

(Drugi Manifest)

Stan poetycki, transcendentny stan życia – oto czego, świadomie lub nieświadomie, przyznając się lub nie, publiczność poszukuje w miłości, zbrodni, narkotykach, wojnie czy insurekcji.

Teatr Okrucieństwa po to został stworzony, by przywrócić teatrowi pojęcie życia namiętnego i pełnego drzenia; i okrucieństwo, na którym pragnie się oprzeć, rozumieć należy w znaczeniu gwałtownej surowości i rygoru, skrajnego zagęszczenia scenicznych elementów.

To okrucieństwo, które będzie krwawe w potrzebie, lecz nie – systematycznie, utożsamia się więc z 'pojęciem swoistej czystości moralnej, suchej i jałowej, co nie obawia się płacić za życie cenę, jaką trzeba płacić.

1. Z punktu widzenia treści – to znaczy poruszanych wątków i tematów:

Teatr Okrucieństwa będzie wybierać wątki i tematy, które odpowiadają poruszeniu i niepokoju, znamionem dla naszej epoki.

Nie chce on pozostawiać filmowi troski o wyłanianie mitów człowieka i życia współczesnego. Ale czynić to będzie sobie właściwym sposobem, to znaczy że, przeciwstawiając się gospodarczym, praktycznym i technicznym skłonnościom świata, przywróci zainteresowanie dla wielkich zagadnień i istotnych namiętności, które Współczesny teatr przykrył warstwą fałszywie cywilizowanego społeczeństwa.

Tematy będą więc kosmiczne, powszechne, przedstawiane wedle najstarszych tekstów, zaczerpnięte z antycznych kosmogonii: meksykańskiej, hinduskiej, żydowskiej, irańskiej itd.

Rezygnując z człowieka psychologicznego, z wyraźnych i dobrze zarysowanych uczuć i charakterów, zwracać się będzie do człowieka całkowitego, a nie do człowieka społecznego, poddanego prawom i zniekształconego przez religie i przepisy.

W człowieka zaś wprowadzi nie tylko recto, ale i verso ducha; rzeczywistość wyobraźni i snu ukaże na tych samych prawach co życie.

³² Antonin Artaud – 1896-1948, aktor, pisarz, dramaturg, reżyser, teoretyk teatru. Propagator idei t e a t r u o k r u c i e ń s t w a, teatru „nieprzedstawiającego”, które wywarły olbrzymi wpływ na twórców europejskiego teatru dwudziestowieczności, takich jak: Sarah Kane, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Tadeusz Kantor i Jerzy Grotowski.

³³ Przytoczony tekst: *Teatr i jego sobowtór*, przekł. J. Błoński, Warszawa 1978, s. 137-140.

Poza tym: wielkie wstrząsy społeczne, konflikty narodów i ras, przyrodzone moce, wpływ przypadku, magnetyzm losu, objawią się bądź pośrednio, pod gestami i gorączkowymi poruszeniami postaci, wyolbrzymionych do rzędu bogów, bohaterów lub potworów o mitycznych rozmiarach; bądź bezpośrednio, w materialnym kształcie, uzyskanym dzięki nowym naukowym-środkom.

Bogowie ci lub bohaterowie, potwory i siły przyrodzone .czy kosmiczne będą przedstawiani wedle obrazów najstarszych świętych tekstów i dawnych kosmogonii.

2. Z punktu widzenia formy:

Teatr musi się skąpać w źródłach poezji wiecznie przejmującej i dostępnej nawet najbardziej oddalonej i roztargnionej części publiczności; ponieważ konieczność ta zostanie spełniona przez powrót do starych Mitów pierwotnych, będziemy żądali, by inscenizacja, a nie tekst, urzeczywistniała i zwłaszcza uwspółcześniła pradawne konflikty, to znaczy, że wątki te będą bezpośrednio przeniesione na scenę i urzeczywistnione w ruchach, gestach i wyrazach, zanim zostaną przelane w słowa.

Tak właśnie porzucimy teatralny zabobon tekstu i dyktaturę pisarza.

I tak powrócimy do dawnego ludowego widowiska, które umysły odbierały i tłumaczyły sobie bezpośrednio, nie poddając się zniekształceniom, spowodowanym przez język i omijając rafa mowy i słowa.

Pragniemy. oprzeć teatr na widowisku przede wszystkim; w widowisko zaś wprowadzimy nowe pojęcie przestrzeni, użytkowanej na wszelkich możliwych planach i na wszystkich stopniach perspektywy, tak wszerek jak w górę. Do tego zaś pojęcia dorzucimy szczególne pojęcie czasu, związane z ideą ruchu:

W określonym odcinku czasu dodawać będziemy do największej możliwej liczby ruchów największą możliwą ilość fizycznych obrazów i możliwych znaczeń, nadawanych ruchom.

Obrazy i ruchy, którymi się posłużymy, nie znajdą się na scenie li tylko dla zewnętrznej przyjemności oczu lub snu, ale dla rozkoszy ducha, cenniejszej i bardziej tajemniczej.

Tak więc przestrzeń teatralna zostanie użytkowana nie tylko w swych wymiarach i w swej objętości, lecz także, jeśli wolno tak powiedzieć, w swej podszewce.

Pogoń obrazów i ruchów doprowadzi – dzięki zderzeniom przedmiotów, milczeń, krzyków i rytmów – do stworzenia prawdziwego fizycznego języka opartego o znaki, a nie o słowa. Albowiem należy rozumieć, że – w ilości obrazów i ruchów podjętych w określonym czasie – posłużymy się nie tylko milczeniem i rytmem, ale również swoistym drzeniem i swoistym materialnym zamętem, wywołanym przez przedmioty i gesty rzeczywiście stworzone

i rzeczywiście użyte. I można powiedzieć, że duch najbardziej antycznych hieroglifów przewodniczyć będzie tworzeniu czystego języka teatru.

Każda ludowa publiczność była zawsze złaźniona obrazów i prostego wyrazu; dlatego mowa artykułowana, oczywiste wyrażenia słowne włączać się będą we wszystkie jasne i dobrze wytłumaczone części akcji, części, kiedy odpoczywa życie i wtrąca się świadomość.

Ale słowa ujmować będziemy nie tylko w znaczeniu logicznym, lecz także w znaczeniu inkantacji, prawdziwie magicznym – ze względu na ich kształt i wrazeniowe oddziaływanie, a nie tylko na sens.

Albowiem rzeczywiste pojawienie się potworów, potop bóstw i bohaterów, plastyczne manifestacje sił przyrody, wszystkie te wybuchy poezji i humoru, co winny rozkładać i ścierać w proch pozory w myśl zasady anarchii, analogicznej do wszelkiej prawdziwej poezji, nie nabędą rzetelnej magii inaczej, niż w klimacie hipnotycznej sugestii, kiedy umysł zostaje pomnożony bezpośrednim działaniem na zmysły.

Jeśli w dzisiejszym, zaiste trawiennym teatrze, nerwy (to znaczy określona wrażliwość fizjologiczna) bywają świadomie pomijane i wydawane na łup jednostkowej anarchii widza, Teatr Okrucieństwa pragnie powrócić do wszystkich starych sposobów wpływania na wrażliwość, wypróbowanych i magicznych.

Środki te, co polegają na intensywności barw, światła lub dźwięków, co posługują się drganiem, rozpętywaniem lub powtarzaniem bądź rytmu muzycznego, bądź mówionego zdania, co wreszcie każą działać odcieniom czy zaraźliwemu zalewowi światła – mogą osiągnąć pełny efekt tylko przez wykorzystanie dysonansów.

Ale dysonansów nie ograniczymy do dziedziny jednego zmysłu; przeciwnie, sprawimy, że będą galopować od zmysłu do zmysłu, od barwy do dźwięku, od słowa do światła, od drgania gestów do jednostajnej tonalności dźwięków itd.

Tak pomyślane i zbudowane widowisko rozciągać się będzie, dzięki zniesieniu sceny, na całą widownię i wyruszywszy z powierzchni podłogi wspinać się będzie na mury po lekkich galeryjkach, otulając dosłownie widza, utrzymując go stale w kąpielu światła, dźwięków, ruchów i hałasów. Dekoracja składać się będzie z samych postaci, wyolbrzymionych do rozmiarów ogromnych manekinów, z krajobrazów płynnego światła, igrającego na przedmiotach i maskach w nieustannym poruszeniu.

I podobnie jak nie będzie nie zajętego miejsca w przestrzeni, tak nie będzie wytchnienia ani pustego miejsca w umyśle albo wrażliwości widza. Oznacza to, że nie będzie granicy, nie będzie przecięcia między życiem a teatrem. Kto zaś widział, jak kręci się najkrótszą bodaj scenę filmową, zrozumie dokładnie, co mamy na myśli.

Chcemy rozporządzać w teatralnym widowisku tymi samymi materialnymi środkami – oświetleniem, statystami, najrozmaitszymi bogactwami – które marnuje się co dzień na kręcenie taśm, gdzie wszystko, co w podobnej rozrzutności czynne i magiczne, marnuje się na zawsze.

KONSTANTY STANISŁAWSKI³⁴

*W STRONĘ SYMBOLIZMU I IMPRESJONIZMU*³⁵

Reagując w dalszym ciągu na wszystko, co nowe, złożyliśmy daninę królującemu wówczas w literaturze symbolizmowi i impresjonizmowi. Niemirowicz-Danczenko rozpałił w nas jeśli nie zachwyty dla Ibsena, to takie zainteresowanie nim, że przez wiele lat wystawialiśmy *Hedgę Gabler*, *Zmartwychwstanie*, *Upiory*, *Branda*, *Rosmersholm*, *Peer Gynta*. Przypadła mi w udziale inscenizacja tylko dwóch sztuk Ibsena – *Wroga ludu (Doktor Stockman)* i *Dzikiej kaczki*, które również były opracowane pod literackim kierunkiem Włodzimierza Iwanowicza.

Ale symbolizm okazał się ponad nasze aktorskie siły. Aby realizować sztuki symboliczne, należy głęboko żyć się z rolą i sztuką, zrozumieć i wchłonąć w siebie jej wewnętrzną treść, skryształować ją, wyszlifować otrzymany kryształ i znaleźć dlań jasną, wyraźną, artystyczną formę, będącą syntezą całej różnorodnej i skomplikowanej treści. Do takich zadań mieliśmy za mało przygotowania, nasza zaś wewnętrzna technika nie była dostatecznie rozwinięta. Znamy tłumaczyli niepowodzenie aktorów realistycznym kierunkiem naszej sztuki, który jakoby nie może współżyć z symbolizmem. Lecz w gruncie rzeczy przyczyna była inna, wręcz odwrotna: w Ibsenie okazaliśmy się niedostatecznie realistyczni w dziedzinie wewnętrznego życia dramatu.

Symbolizm, impresjonizm i wszelkie inne wysubtelnione izmy w sztuce należą do nadświadomości i zaczynają się tam, gdzie kończy się ultranaturalizm. Lecz jedynie wtedy, gdy duchowe i fizyczne życie aktora na scenie rozwija się naturalnie, to znaczy szczerze, normalnie, według praw samej natury – nadświadomość wychodzi na jaw. Najmniejszy gwałt nad naturą – i wnet nadświadomość kryje się w głąb duszy, uciekając przed brutalną anarchią mięśni.

Nie umieliśmy wtedy swobodnie wydobywać z siebie naturalnego, normalnego, szczerego nastroju na scenie. Nie umieliśmy stwarzać w naszych duszach przyjaznego gruntu dla nadświadomości. Zbyt wiele filozofowaliśmy, rozumowali, utrzymując się na płaszczyźnie świadomości. Symbole nasze rodziły się w mózgu, nie w sercu, były sztuczne, a nie naturalnie.

³⁴ Konstanty Stanisławski – 1863-1938, aktor, reżyser teatralny, etyk i teoretyk teatru. Współzałożyciel Moskiewskiego Teatru Artystycznego, twórca idei teatru przyszłości, autor tzw. Metody Stanisławskiego – dotyczącej zasad sztuki aktorskiej.

³⁵ Przyniesiony tekst: *Moje życie w sztuce*, przeł. Z. Petersowa, Warszawa 1954, s. 268-383 [fragmenty].

Mówiąc krótko: nie potrafiliśmy duchowego realizmu granych sztuk wznieść do poziomu symbolu.

Przyznaję, że niekiedy z nieznanym nam samym przyczyn i na nas spływało „natchnienie apollona”. Mnie samemu szczęśliwie udało się na próbie generalnej szczerze i głęboko wyczuć tragiczny moment w roli Löwborga w dramacie *Hedda Gabler*, gdy Löwborg zagubiwszy rękopis przeżywa ostatnie chwile rozpacz przed samobójstwem.

Takie szczęśliwe przypadki, zarówno mnie, jak i moim kolegom artystom, zdarzały się tylko trafem, co oczywiście nie może stanowić podstawy sztuki.

Ale może była także inna przyczyna czysto narodowego charakteru, która czyni symboliką Ibsena trudną do zrozumienia dla Rosjan. Być może, że nigdy „białe konie z Rosmersholmu” nie staną się dla nas tym, czym jest dla Rosjanina przypowieść o rydwanie proroka Eliasza, w którym jedzie on po niebie w czasie burzy w Eliaszowy dzień, w dniu swego święta.

Może miał rację Czechow, gdy pewnego razu wybuchnął niepohamowanym śmiechem i niespodzianie, jak to on zwykle, wykrzyknął:

– Słuchajcie! Przecież Artiem nie może grać Ibsena!

Istotnie, Norweg Ibsen i bardzo rosyjski Artiem nie dali się połączyć ze sobą.

Czy pełen głębokiej treści okrzyk Czechowa nie dotyczył nas, wszystkich artystów, naonczas nowoupieczonych symbolistów – ibsenistów?

DUNCAN I CRAIG

Mniej więcej w tym okresie miałem szczęście poznać dwa wielkie talenty tych czasów: Isadorę Duncan i Gordona Craiga. Oboje wywarli na mnie silne wrażenie.

Na koncercie Isadory Duncan znalazłem się przypadkowo; nic o niej Przedtem nie słyszałem. Toteż zdziwiłem się, gdy ujrzałem wśród niezbyt licznie zgromadzonych widzów duży procent rzeźbiarzy z Mamontowem na czele i wielu artystów i artystek baletu, stałych bywalców premier lub wyjątkowo interesujących przedstawień. Pierwsze zjawienie się tancerki nie wywarło wrażenia. Prawie całkowita nagość, do której nie byliśmy przyzwyczajeni na estradzie, przeszkadzała nam podziwiać ze skupieniem i zrozumieniem artyzm tancerki. Pierwszy jej taniec przyjęty był skąpymi oklaskami, szmerem, a nawet słabym i nieśmiałym gwizdaniem. Jednakże po kilku tanecznych numerach, z których jeden był naprawdę niezwykły, nie mogłem obojętnie znieść zachowania się publiczności i zacząłem demonstracyjnie oklaskiwać tancerkę. W czasie antraktu, niczym nowokreowany wielbiciel znakomitej artystki, zbliżyłem się do rampy, żeby ją oklaskiwać. Ku wielkiej radości

spozrzegłem, że tak samo zachowuje się Mamontow oraz pewien wielki pisarz, a także znany malarz, rzeźbiarz i wielu innych. Gdy publiczność zauważyła, że wśród oklaskujących znajdują się znane w Moskwie osobistości ze świata artystycznego i literackiego, nastąpiło zakłopotanie. Sykanie wprawdzie ustało, lecz jeszcze nie zdecydowano się klaskać. Ale i na to nie trzeba już było długo czekać. Gdy publiczność zrozumiała, że klaskać wypada, że to nie wstyd, posypały się najpierw głośne brawa, potem zaczęto wywoływać tancerkę, i wreszcie zgotowano jej owację.

Po tym pierwszym wieczorze nie opuściłem już ani jednego, występu Isadory Duncan. Wewnętrzne przeświadczenie o pokrewieństwie naszych uczuć artystycznych budziło we mnie chęć podziwiania jej arcyzmu. Gdy później poznałem jej metody oraz idee jej znakomitego przyjaciela Craiga, zrozumiałem, że dzięki nie znanym nam impulsom różni ludzie w różnych stronach świata i w różnych dziedzinach sztuki kroczą tymi samymi drogami w poszukiwaniu nowych twórczych odkryć. Przy spotkaniu zdumiewa ich wspólnota i pokrewieństwo myśli. To właśnie zdarzyło się i teraz: zrozumieliśmy się w pół słowa.

Nie miałem sposobności poznać osobiście Isadory Duncan w czasie jej pierwszego pobytu. Dopiero przy następnych gościnnych występach w Moskwie, gdy przybyła na nasze przedstawienie, poznałem ją jako dostojnego gościa. Powitanie to miało charakter ogólny, gdyż uczestniczyła w nim cała trupa, która potrafiła ocenić i pokochać ją jako artystkę.

Isadora Duncan nie umiała o swej sztuce mówić logicznie, konsekwentnie i systematycznie. Najzwyklejsze codzienne fakty nieoczekiwanie nasuwały jej najgłębsze myśli. Gdy na przykład, spytano, kto uczył ją tańca, odparła:

– Terpsychora. Zaczęłam tańczyć od chwili, gdy nauczyłam się stać na nogach. Tańczyłam całe życie. Każdy człowiek, wszyscy ludzie, świat cały powinien tańczyć. Tak było zawsze i tak będzie. Szkoda, że nikt nie chce tego zrozumieć i że stawia się tamy tej naturalnej skłonności wszczepionej nam przez naturę. Et voilà tout³⁶ – zakończyła artystka swym amerykańsko-francuskim akcentem.

Innym razem, opowiadając po skończonych występach o tym, jak wielbiciele tłumnie odwiedzający ją w garderobie przeszkadzali jej w czasie antraktów przygotować się do następnego tańca, rzekła:

³⁶ Oto wszystko (fr.)

– Nie mogę w tych warunkach tańczyć. Przed występem muszę jakby uruchomić w sobie jakiś motor, który sprawia, że moje nogi i ręce poruszają się niezależnie od mej woli. Lecz jeśli nie pozostawią mi czasu na uruchomienie owego motoru, tańczyć nie mogę...

W tym okresie poszukiwałem właśnie tego twórczego motoru, który aktor musi umieć włączyć w swą duszę przed wyjściem na scenę. Rzecz zrozumiała, że interesując się tym zagadnieniem obserwowałem Isadorę Duncan i w czasie występów, i w czasie prób. Widziałem, jak pod wpływem ogarniającego ją podniecenia mieniła się na twarzy, a potem z błyszczącymi oczami zaczynała wyrażać uczucia przenikające jej duszę. Podsumowując wszystkie nasze rozmowy na temat sztuki i porównując jej słowa z własnymi poczynaniami, zrozumiałem, że aczkolwiek pracujemy w różnych dziedzinach sztuki, oboje szukamy tego samego.

W naszych rozmowach Isadora Duncan wymieniała stale nazwisko Gordona Craiga, którego uważała za geniusza i za największego człowieka współczesnego teatru.

– Jest on własnością nie tylko swej ojczyzny, ale całego świata – mówiła. – Powinien znajdować się tam, gdzie talent jego najwspanialej będzie się mógł przejawiać, gdzie znajdzie najodpowiedniejsze warunki pracy i najbardziej sprzyjającą atmosferę. Jego miejsce jest w Teatrze Artystycznym – zakończyła.

Dużo pisała do niego o mnie i o naszym teatrze, usilnie namawiając go na przyjazd do Rosji. Ja zaś ze swej strony namawiałem dyrekcję naszego teatru, aby postarała się ściągnąć wielkiego reżysera. Nadałoby to rozpęd naszej sztuce i wlałoby w nią nowe siły żywotne działając na jej rozwój jak drożdże, w okresie kiedy nasz teatr powoli ruszał z martwego punktu. Muszę oddać sprawiedliwość moim kolegom, że odnieśli się do sprawy jak prawdziwi artyści, i. żeby pchnąć naszą sztukę naprzód, zdecydowali się na wielkie wydatki.

Gordon Craig otrzymał propozycję wystawienia Hamleta, z tym, że poprowadzi prace nie tylko jako scenograf, lecz i jako reżyser w jednej osobie; w istocie był i dekoratorem, i reżyserem, a w młodych latach występował w teatrze Irvinga w Londynie i jako aktor odnosił wielkie sukcesy. Jego artystyczne dziedzictwo było usprawiedliwione: był synem wielkiej artystki Ellen Terry, Angielki, i znanego architekta Craiga, rodem z Irlandii.

W trzaskające mrozy, w letnim palcie, lekkim kapeluszu z szerokim rondem, okręcony długim wełnianym szalem., bez grosza, przyjechał Craig do Moskwy i zatrzymał się w jednym z najlepszych hoteli, w Pięknym pokoju z łazienką, gdzie go właśnie zastałem, gdy pluskał się w lodowatej wodzie. Trzeba go było przede wszystkim ubrać odpowiednio do moskiewskich mrozów, aby uchronić przed zapaleniem płuc. Między kostiumami teatralnymi wynaleziono dla niego solidną szubę, czapę i walonki używane w sztuce Gribojedowa *Mądremu biada*.

W tym przebraniu z dwudziestych lat paradował przez cały czas swego pobytu w Moskwie, a że wyglądał nader oryginalnie, zwracał na siebie powszechną uwagę. Bawiło to niezmiernie genialnego reżysera, który czuł się w Moskwie, a zwłaszcza w naszym teatrze, jak u siebie w domu. Craig zaprzyjaźnił się najbardziej z Sulerzyckim. Obaj od razu wyczuli w sobie pokrewne talenty i nie rozstawali się od pierwszej chwili poznania. Drobna figurka Sulerzyckiego kapitalnie kontrastowała z ogromną postacią Gordona Craiga. Stanowili razem nadzwyczaj malowniczą i miłą parę. Jeden ogromny, wysoki, natchnionych oczach i pięknej twarzy, w futrze i rosyjskiej czapce, drugi – malutki, krępy, w kusym paletku kanadyjskim i w futrzanej czapie hreczkosieja, obaj weseli i roześmiani. Craig mówił z amerykańska po niemiecku, Suler – z angielska po małorusku. Dawało to okazje do wielu *qui pro quo*, anegdotek, żartów i śmiechu.

Poznawszy się z Craigiem w takich szczególnych okolicznościach, rozgadałem się z nim i wkrótce czułem się tak, jakbyśmy się znali od dawna. Wydawało mi się, że ta rozmowa jest tylko przedłużeniem podobnej z dnia poprzedniego. W płaszczu kąpielowym, z długimi mokrymi włosami, rozplómienny, objaśniał mi swe umiłowane zasady, swe poszukiwania nowej „sztuki ruchu”. Pokazywał mi szkice tej nowej sztuki, w której jakieś linie, jakieś płynące w dal obłoki lecące kamfienie dawały nastrój niepowstrzymanego pędu wzwyż i pozwalały wierzyć, że na tej drodze zrodzi się z czasem jakaś nie znana nam jeszcze nowa sztuka. Mówił o owej niewątpliwej prawdzie, że nie podobna traktować trójwymiarowego ciała aktora tak, jak traktuje się malowidło. Mówił, że na scenie musi występować rzeźba, architektura i przedmioty trójwymiarowe; tylko w głębi sceny, jako tło do dekoracji plastycznych, dopuszczalne są malowane na płótnie pejzaże.

Wspaniałe rysunki Craiga, wykonane do jego dawnych inscenizacji *Makbeta* i innych sztuk, nie zadowalały już jego obecnych wymagań; tak samo jak mnie i jemu stały się nienawistne teatralne dekoracje. Aktor musi mieć tło jak najprostsze, z którego jednak można byłoby przy pomocy pewnych połączeń linii i efektów świetlnych wydobyć nieskończoną ilość nastrojów. Gordon Craig mówił i o tym, że każdy twór sztuki winien być wykonany w martwym materiale, jak kamień, marmur, brąz, płótno, papier, farby, i raz na zawsze utrwalony w artystycznej formie. Wychodząc z takiego założenia, ciało aktora, jako ulegające ciągłym zmianom i przeobrażeniom, nie nadaje się na materiał twórczy, wobec tego Craig negocował aktorów, zwłaszcza tych, którzy nie odznaczeni się piękną powierzchownością, to znaczy nie byli sami przez się dziełem sztuki, jak na przykłady Eleonora Duse albo Tommaso Salvini. Aktorskiego kabotynizmu, zwłaszcza u kobiet, Craig nie znosił.

– Kobiety gubią teatr – mawiał. – Źle wykorzystują swą siłę i wpływ, jaki wywierają na nas, mężczyzn: nadużywają swej władzy kobiecej.

Craig marzył o teatrze bez kobiet i bez mężczyzn, w ogóle bez aktorów. Pragnął zastąpić ich przez lalki-marionetki, które nie posiadają ani aktorskich manier, ani aktorskich gestów, malowanych twarzy i nienaturalnych głosów, ani prostackich dusz i kabotyńskich zamiłowań. Lalki i marionetki oczyściłyby atmosferę teatralną i dodałyby powagi sztuce dramatycznej, martwy zaś materiał, z którego zostały wykonane, pozwalałby dać niejaki wyobrażenie o prawdziwym Aktorze przez wielkie „A”, o którym marzył w duszy i śnił Craig.

Jak się jednak w następstwie okazało, negowanie aktorów i aktorek nie przeszkadzało mu wpadać w zachwyty wobec najmniejszych przejawów prawdziwego talentu zarówno u kobiet, jak u mężczyzn. W takich wypadkach Craig zachowywał się jak dziecko: pod wpływem zachwyty, idąc za popędem swej ekspansywnej natury, zrywał się ze swego miejsca i pędził przed rampę, aż rozwiewała się długa grzywa jego siwiejących włosów. Na widok zaś nieudolności na scenie wpadał we wściekłość i znowu zaczynał marzyć o swych marionetkach. Mam wrażenie, że gdyby można było zebrać w jeden zespół Salvinię, Duse, Jermołową, Szalapina, Moskwina, Kaczałowa, a beztalencja zastąpić lalkami – wówczas dopiero Craig poczułby się szczęśliwy, a marzenia swe uznałby za spełnione.

Wszystkie te przeciwieństwa wprowadzały pewien chaos i utrudniały zrozumienie jego zasadniczych artystycznych postulatów, a zwłaszcza utrudniały zrozumienie wymagań stawianych aktorom.

Kiedy Craig poznał już nasz teatr, aktorów, pracowników i warunki pracy, zgodził się objąć stanowisko reżysera w Artystycznym Teatrze i podpisał umowę na przeciąg jednego roku.

Powierzono mu wystawienie *Hamleta*. Wyjechał więc do Florencji., aby opracowywać plany, które po roku miał zrealizować.

Istotnie, po upływie roku powrócił z gotowym projektem inscenizacji *Hamleta* przywożąc ze sobą modele dekoracji. Rozpoczęła się interesująca praca, którą kierował Craig przy pomocy Sulerzyckiego i mojej. Do naszego towarzystwa został też dopuszczony reżyser Mardżanow, przyszły założyciel „Teatru Niezależnego” w Moskwie. W jednej z sal przeznaczonych na próby, a oddanych do dyspozycji Craiga, skonstruowano makietę sceny teatru kukiełek. Założono tam światło elektryczne według wskazówek angielskiego reżysera oraz poczyniono inne przygotowania do inscenizacji. Craig, który podobnie jak ja stracił wiarę w zwykłe teatralne środki i metody inscenizacji, jak kulisy, draperie i malowane dekoracje, odrzucił cały ten teatralny banał posiłkując się jedynie parawanami, dającymi się ustawiać w najróżnorodniejszych kombinacjach. Tworzyły one na scenie zarysy architektonicznych

form: ulice, zaułki, domy, węgły, sale, baszty itp. Zarysy te uzupełniać miała wyobraźnia widza, wciągniętego w ten sposób do aktywnej współpracy twórczej. Materiały, z jakich Craig zamierzał wykonywać owe parawany, nie były jeszcze ściśle przez niego określone, w każdym razie miały być nie podrabiane, lecz jak najbardziej zbliżone do natury. Craig zgadzał się na użycie kamienia, surowego drzewa, metalu, korka, ewentualnie nawet grubego, chłopskiego samodziąłu lub rogożki, lecz o papierowej imitacji wszystkich tych naturalnych, rodzimych materiałów nie chciał nawet słyszeć czując wstręt do fabrycznych falsyfikatów. Trudno było wymyślić coś lepszego i prostszego niż parawany i trudno było o lepsze tło dla aktora. Miało ono trzy wymiary jak i ciało aktora; było, dzięki nieograniczonym możliwościom oświetlenia jego architektonicznych linii, plastyczne, co w efekcie dawało grę światła, półtonów i cieni.

Gordon Craig marzył o tym, aby przedstawienia odbywały się bez antraktów i bez kurtyny, aby publiczność po przyjściu do teatru nie dostrzegała sceny. Parawany winny być potraktowane jako architektoniczne przedłużenie widowni i harmonijnie z nią się zlewać. Na początku przedstawienia wszystkie te parawany płynnie i uroczyście poruszają się, kontury i grupy mieszają się ze sobą. Wreszcie ekrany zatrzymują się i zamierają w nowym układzie. Nie wiadomo skąd płynące światło rozsiewa malownicze plamy, a wyobraźnia widza przenosi go, niby w marzeniu, w inny daleki świat, ledwie naszkicowany przez artystę dekoratora, a dopełniany się barwami wyobraźni samych widzów.

Ujrawszy przywiezione przez Craiga szkice dekoracji zrozumiałem, że Isadora Duncan miała rację mówiąc, iż wielkość jej przyjaciela przejawia się nie w jego słowach i teoretyzowaniu, lecz w twórczości, to jest wtedy, gdy bierze pędzel do ręki i maluje. Szkice jego wyjaśniają lepiej niż słowa marzenia i dążności artystyczne. Tajemnica Craiga polega na doskonałej znajomości teatru i rozumieniu sceniczności. Przede wszystkim jest on genialnym reżyserem, co nie przeszkadza mu być świetnym malarzem.

Przywiózł ze sobą modele parawanów, które rozstawiał na ogromnej makiecie, przejawiając swój talent i smak artystyczny w sposobie kombinowania linii i kątów oraz w oświetleniu architektonicznych form dekoracji przy pomocy świetlnych plam i promieni. Siedząc przy biurku i objaśniając inscenizację sztuki, Craig długim drążkiem przesuwiał figurki na makiecie, pogładowo demonstrując ruchy aktorów na scenie. Siedząc wewnętrzną linię rozwoju utworu dramatycznego i kierując się nią, usiłowaliśmy zrozumieć motywy ruchów osób działających i notowaliśmy swe spostrzeżenia w reżyserskim egzemplarzu. Już przy czytaniu pierwszej strony okazało się, że rosyjski przekład nie tylko źle wyraża subtelności szekspirowskiego tekstu, ale wręcz przeinacza jego wewnętrzną sens. Craig udowodnił nam to przy pomocy całej „hamletowskiej” bibliografii, którą ze sobą przywiózł... Z powodu złego

przekładu zdarzały się dość często poważne nieporozumienia. Jedno z nich polegało na następującym fakcie: w scenie Hamleta z matką pyta ona syna:

„Cóż mam robić?...” Na co Hamlet odpowiada:

„Tylko nie to, co ci powiem... Idź, oddawaj się rozpuście z nowym mężem” — itd.

Tę odpowiedź Hamleta objaśnia się zwykle w ten sposób, że utracił wiarę w matkę, przekonany, że nie jest zdolna do poprawy, jakby machnąwszy na nią ręką, pozwala sobie na ironię. Idąc po linii takiego rozumowania, wykonawczynie roli królowej odtwarza ją często jako kobietę rozpustną. A przecież, jak zapewniał nas Craig, Hamlet do końca odnosi się do matki z tkliwą miłością, z szacunkiem i czułością, gdyż nie jest to kobieta zła, tylko lekkomyślna, która uległa wpływom dworskiej atmosfery. Zdanie, którym Hamlet namawia ją jakoby do dalszej rozpusty, tłumaczy Craig czysto angielską, czysto szekspirowską grą słów, mającą odwrotne znaczenie. „Nic rób tego, co ci mówię... Idź, oddawaj się rozpuście” – ma oznaczać w istocie: „Nie oddawaj się rozpuście, nie chodź do króla, nie rób tego, co formalnie wyrażają moje słowa”.

Oto dlaczego Craig traktuje postać królowej nie jako typ ujemny, lecz raczej dodatni.

Można by przy dokładnym sprawdzaniu przekładu przytoczyć wiele takich miejsc, które gruntownie zmieniały przyjęty ogólnie pogląd na *Hamleta*.

Craig niezmiernie rozszerzył wewnętrzną treść Hamleta. Według niego jest to najszlachetniejszy człowiek, idący przez świat jako oczyszczająca go ofiara. Hamlet nie jest ani neurastenikiem, ani tym bardziej obłąkańcem, stał się tylko innym niż wszyscy ludzie, gdyż zajrzał na drugą stronę życia, w świat pozagrobowy, gdzie cierpiał męki jego ojciec. Od tego momentu rzeczywistość realna odmieniła się w jego oczach. Wpatruje się w nią, aby odgadnąć tajemnicę i sens bytu. Miłość, nienawiść, warunki dworskiego życia nabierały dla niego nowego sensu, żądania zaś zamordowanego ojca, przekraczające siły zwykłego śmiertelnika, przyprawiają go o zdumienie i rozpacz. Gdyby te żądania ograniczały się do zabójstwa nowego króla, Hamlet nie i wahałby się ani chwili, lecz tu nie chodzi o zabójstwo. Aby ulżyć cierpieniom ojca, trzeba oczyścić ze zgnilizny cały pałac, trzeba z mieczem w ręku przewędrować całe królestwo, usunąć złych, odepchnąć od siebie dawnych przyjaciół o zgniłych duszach, w rodzaju Rosenkranca i Gildensterna, dusze czyste, jak Ofelia, trzeba ratować od zguby. Nadludzka żądza poznania sensu istnienia sprawia, że w oczach zwykłych śmiertelników, żyjących wśród drobnych trosk i wydarzeń pałacowej codzienności, staje się Hamlet jakimś nadczłowiekiem, kimś zupełnie różnym od ogółu, a zatem – obłąkanym. Krótkowzrocznym oczom ludzi, nie tylko niezdolnym ogarnąć tajemnic zaświata, lecz nie znającym życia poza

murami pałacu, Hamlet musi wydawać się nienormalnym. Mówiąc o mieszkańcach pałacu Craig myśli o całej ludzkości.

Tak szerokie potraktowanie Hamleta przejawiało się, oczywiście, w inscenizacji, w monumentalności, uogólnianiu, w rozmachu, w dekoracyjnym majestacie.

Przepych dworskiego życia, absolutną władzę i despotyzm króla przedstawia Craig w złocistych, naiwnie przejawionych barwach. Używa w tym celu po prostu złotego papieru w rodzaju tego, jakiego używa się na ozdoby choinkowe. Takim właśnie papierem okleił Craig parawany wyobrażające dworskie komnaty, nie gardząc taniutkim brokatem, którego jaskrawozłocisty kolor przemawiał do niego swym dziecięcym prymitywem. Król i królowa w brokatowych szatach, w koronach na głowach siedzą na podwyższonym tronie pośród złocistych ścian pałacu. Z wysokości tronu aż ku dołowi spływa purpurowo złocisty płaszcz. W tym olbrzymim płaszczu, spływającym z ramion władców i zaścielającym całą szerokość sceny, wycięto otwory, przez które niezliczone ludzkie głowy służalczo wpatrują się w tron; wszystko to tworzy obraz złotego morza, z którego fal wyglądają głowy dworaków, kąpiących się w złocie dworskiego przepychu. Całe to morze złota nie oślepia brutalnym, teatralnym blaskiem, gdyż Craig ukazuje je w przyćmionym świetle, w migotliwych promieniach reflektorów, wydobywających ze złocistej purpury złowrogię, straszliwe błyski. Wyobraźcie sobie złoto przysłonięte czarnym tiulem – oto obraz królewskiej potęgi, jaki się jawi oczom Hamleta, osamotnionego po śmierci ukochanego ojca i pogrążonego w dręczących widzeniach.

Craigowska inscenizacja tej głównej sceny przedstawia jak gdyby osobisty dramat Hamleta. Siedzi on na przodzie sceny, u stóp pałacowej kamiennej balustrady, pogrążony w smutnych myślach, a przed jego oczami przepływa głupi, rozpustny, bezcelowy przepych pałacowego życia nienawistnego mu króla.

Do opisywanego obrazu dodać należy złowieszczy, brutalny dźwięk fanfar, które w nieprawdopodobnym rytmie pełnym dysonansów krzyczą na cały świat o występnej wielkości i pysze wstępującego na tron króla. Niezwykle udaną muzykę do Hamleta skomponował Ilja Sac, który, zgodnie ze zwyczajem, przed rozpoczęciem swej pracy asystował przy wszystkich próbach i brał udział w reżyserowaniu sztuki.

Druga niezapomniana scena *Hamleta* w inscenizacji Craiga ukazywała najskrytsze tajniki duchowej treści przedstawianego momentu. Proszę sobie wyobrazić nieskończenie długą galerię, biegnącą od lewej kulisy poprzez proscenium, skręcającą w głąb ku ostatniej prawie kulisie i niknącą wśród olbrzymich pałacowych zabudowań.

Ściany szły w górę tak wysoko, że nie było widać ich końca; były one wyklejone złotym papierem i oświetlone ukośnymi promieniami – reflektorów. W tej wąskiej, długiej klatce zadumany, milczący, samotny przechadza się cierpiący Hamlet, a czarna jego postać od się jak w lustrze w pozłocistych ścianach galerii. Zza węglów podgląda go król w złotych szatach, otoczony swymi zausznikami. W tej samej galerii przechadza się często król z królową. Tutaj też wkracza hałaśliwie i uroczyście gromada aktorów w błyszczących i pstrych, arcyteatralnych strojach, zdobnych w długie pióra na modłę indiańską. W zgodnym szyku maszerują przy uroczystych dźwiękach fletów, obojów, bębnów i cymbałów, po aktorsku efektowni i malowniczy. Jedni niosą na plecach pstro malowane skrzynki z kostiumami, inni dźwigają teatralną broń, halabardy i chorągwie, jeszcze inni – kobierce i tkaniny; niektórzy pozawieszali na sobie liczne maski tragiczne lub komiczne oraz fragmenty naiwnie malowanych dekoracji, na przykład rząd drzew o naiwnie średniowiecznym rysunku, bez perspektywy; pozostali wreszcie niosą przeróżna starożytne instrumenty muzyczne. Wszyscy ci aktorzy uosabiają piękną, uroczystą teatralną sztukę, cieszą duszę wielkiego estety i napęniają radością biedne, cierpiące serce duńskiego królewicza. Craig patrzy na aktorów oczyma Hamleta, który obserwując ów pochód staje się na chwilę tym młodym entuzjastą, jakim był przed śmiercią swego ojca. Z zachwytem wita drogich gości, aktorów, rozweselających szarość powszednich dworskich dni, bo w ich osobach zjawia się przed nim promienna radość Sztuki, garnie się więc do niej z zapalem, żeby chociaż na chwilę oderwać się od cierpień duchowych. W takim właśnie podniosłym nastroju jest Hamlet i w zakulisowym królestwie aktorów, gdy ci ubierają się i charakteryzują przy dźwięku strojonych instrumentów, Hamlet żyje w przyjaźni z Apollem, czuje się tu w swoim żywiole.

Ze scen pałacowych Craig tworzy kolosalny obraz. Proscenium przekształca w estradę dla przedstawienia dworskiego. Głęb sceny wyobraża jakby widownię. Wielka zapadnia oddziela aktorów od widzów, dwie zaś wyniosłe kolumny zaznaczają fronton sceny. Strome zejście wiedzie z pałacowej sceny do zapadni, a po jej drugiej stronie szerokie schody wznoszą się w górę aż do stóp tronu, na którym zasiadają król i królowa. Po obu ich stronach siedzą wzdłuż ściany dworacy w kilku szeregach. Król, królowa i dworacy, odziani w złotolite szaty i płaszcze, przypominają posągi odlane z brązu. Na proscenium wychodzą aktorzy w galowych kostiumach; zwróceniem twarzami do króla, a plecami do rampy i widowni teatru, odgrywają swą sztukę. Kryjąc się przed oczyma króla za kolumnami proscenium, lecz widoczni dla widzów, Hamlet wraz z Horacym obserwują z za kulis zachowanie się królewskiej pary. Król i dworzanie pogrążeni są w mroku i tylko pełzający promień światła rzuca ponure blaski na złociste dworskie szaty. Ukryci za kulisami Hamlet i Horacy oraz aktorzy oświetleni są

potokami światła, w których mienia się jaskrawe stroje komediantów. Lecz oto król zadrżał. Hamlet jak tygrys rzuca się w dół po schodach i pędzi na sceniczną widownię ku królowi. Złowrogie ciemności potęgują nieopisane zamieszanie. Potem w smudze światła przebiegł przez proscenium najpierw król, a za nim Hamlet, ścigający go niby zwierz swoją ofiarę.

Ostatnia scena turnieju przedstawia się niemniej wspaniale. Pośród wszelkiego rodzaju scenicznych pomostów, kolumn i krużganków na wysoko wzniesionym tronie zasiadają znowu król i królowa, a w dole, na proscenium – walczący. Błazeński pstry strój Ozryka – groteska królewskiego dworaka. Okrutna walka... Śmierć... Ciało Hamleta rozciągnięte na czarnym płaszczu... W dali za łukiem sklepienia las włóczni, oszczepów i sztandarów zwycięskich wojsk Fortynbrasa, wkraczających do pałacu. On sam niby archanioł, który zstąpił z niebios, zasiada na opróżnionym tronie, u którego stóp leżą ciała powalonych władców. Uroczyste dźwięki majestatycznego, przenikającego w głąb duszy marsza żałobnego... Powoli chylą się potężne, jasne sztandary zwycięzców i ze czcią okrywają ciało Hamleta. Leży on z rozjaśnioną martwą twarzą wielkiego pogromcy ziemskiej podłości, który doszedł tajemnicy bytu jeszcze na ziemskim padole.

W ten sposób pośród złowieszczego blasku złota, na tle monumentalnej architektury zamkowej, przedstawione zostało dworskie życie, które dla Hamleta stało się Golgotą.

Jego osobiste, duchowe życie upływa w innej atmosferze, owianej mistyką. Mistyka wyciska swe piętno na całym pierwszym akcie od chwili podniesienia kurtyny. Tajemnicze zakątki i przejścia, przejaśnienia i gęste cienie, księżycowa poświata i pałacowe nocne straże żołnierskie... Jakieś niezrozumiałe podziemne głosy, szmery i chóry pełne złowrogich tonów; dźwięki pieśni mieszają się z podziemnym łoskotem, świst wichru zlewa się z niepojętym, oddalonym jękiem. Od szarych ekranów, przedstawiających ściany zamku, oddziela się duch ojca i snując się w milczeniu, poszukuje Hamleta. Jest zaledwie dostrzegalny, gdyż kostium jego zlewa się z barwą muru; chwilami cień ten dosłownie rozpływa się, chwilami, trafiwszy na przyćmiony promień reflektorów, występuje wyraźniej na tle ekranów. Maskę jego twarzy wyraża najstraszliwsze cierpienie i mękę. Długi płaszcz wlecze się za nim po ziemi. Okrzyki straży płoszą ducha, który dosłownie wsiąka w ściany i znika wśród nich.

W następnym obrazie, rozgrywającym się także na posterunku straży zamkowej, Hamlet z towarzyszami, kryjąc się w mrocznych strzelnicach, oczekuje przybycia ducha. Oto jest! Błada zjawa to ukazuje się, to znika na tle szarych murów, a Hamlet zarówno, jak i widzowie może się tylko domyślać jej obecności.

Scena z ojcem rozgrywa się na szczycie zamkowych murów, na tle jasnej księżycowej nocy; pod koniec obrazu niebo zaczyna powoli nasiąkać purpurą jutrzeńki. Aż tutaj prowadzi

zmarły swego syna, aby jak najdalej odejść od piekła, w którym cierpi, i aby jak najbliżej być nieba, dokąd dąży jego dusza. Przejrzyste szaty zmarłego fosforyzują na tle jasnego nieba, dając złudzenie czegoś eterycznego, zaświatowego. Natomiast ciemna postać Hamleta odziana w ciężkie futro wyraźnie świadczy o tym, że jest on jeszcze przykuty do ziemskiego, materialnego świata, do tego padołu cierpień, i że choć dąży wzwyż, na próżno usiłuje rozwiązać tajemnicę ziemskiego bytu i tajemnicę świata, z którego przyszedł cień jego ojca. Podobnie jak inne, scena ta przepojona jest ponurym mistycyzmem. Jest go jeszcze więcej w scenie „być albo nie być”, której nie udało nam się zrealizować według szkiców Craiga. Długa pałacowa galeria, tym razem szara i bezbarwna, gdyż straciła już w oczach Hamleta swój poprzedni, niepotrzebny teraz przepych... Mury poczerniały, a po nich ledwo dostrzegalne pełzną nisko, niby z piekieł, czarne, złowieszcze cienie. Cienie te uosabiają znienawidzone przez Hamleta ziemskie życie, które stało się dla niego tylko wegetacją od czasu śmierci ojca, a zwłaszcza od momentu, gdy na chwilę wejrzał w życie pozagrobowe. O życiu ziemskim mówi Hamlet z przerażeniem i wstrętem: „być” – to jest żyć, co dla niego oznacza wegetację, cierpienie i nudę... Na szkicu, opodal Hamleta, namalowana jest jasna smuga światła, w której złotych promieniach to zjawia się, to niknie prześliczna, promienna, srebrzysta postać kobieca, łagodnie wabiąca go ku sobie. To ona jest tym, o czym Hamlet mówi: „nie być”, to jest nie istnieć na tym podłym świecie, skończyć z cierpieniem, odejść, umrzeć... Świetlnej gry jasnych i ciemnych tonów, mających odzwierciedlać wahania Hamleta między życiem a śmiercią, tak pięknie zaprojektowanej w szkicu, nie udało mi się jako reżyserowi przenieść na scenę.

Opowiedziawszy nam wszystkie swe pragnienia i plany dotyczące wystawy, Craig wyjechał do Włoch, a ja wraz z Sulerzyckim zaczęliśmy wykonywać polecenia reżysera i inicjatora przedstawienia. Od tej chwili rozpoczęły się nasze męczarnie.

Jakaż ogromna przepaść leży między lekkim, uroczym marzeniem malarza i reżysera a jego sceniczną realizacją! Jakże prostackie są wszystkie dostępne nam sposoby inscenizacji! Jakże prymitywna, naiwna i nie wystarczająca jest technika sceniczna! Dlaczego umysł ludzki jest tak wynalazczy tam, gdzie chodzi o sposoby wzajemnego mordowania się na wojnie lub o ulepszanie drobnych mieszczańskich wygod? Dlaczego ta sama mechanika staje się prostacka i prymitywna, w wypadkach, gdy człowiek usiłuje zużytkować ją nie dla zadowolenia cielesnych i zwierzęcych instynktów, lecz dla zaspokojenia najwznioślejszych duchowych porывów, płynących z najczystszych estetycznych głębin duszy? W tej dziedzinie nie ma żadnych wynalazków. Radio, elektryczność i różnorodne promienie czynią cuda wszędzie, tylko nie w teatrze, gdzie mogłyby się stać rewelacją i na zawsze usunąć ze sceny ohydny klejową farbę, karton i inne akcesoria. Niechby jak najszybciej nadszedł czas, kiedy w pustej,

powietrznej: przestrzeni jakieś nie znane nam jeszcze promienie wyczarowywać będą zjawy barw i linii, a inne jakieś promienie przyszłości prześwietlą ciało ludzkie, nadając mu bezcielesność, przejrzystość i mglistość, cechy znane nam tylko w marzeniach i snach, bez których jednak tak trudno wznosić się wzwyż! Dopiero w takich warunkach zdołalibyśmy zrealizować w teatrze według pomysłu Craiga scenę „być albo nie być” z ową niewieścią postacią, będącą symbolem śmierci. Wtedy może istotnie scena ta zostałaby przez nas odtworzona w sposób oryginalny, malarski i jednocześnie filozoficzny. Przy zastosowaniu zwykłych teatralnych środków interpretacja Craiga raziła banalnością reżyserskich pomysłów i przekonywała nas po raz setny o prostackiej bezradności teatralnej techniki.

Nie widząc poza Izadorą Duncan artystki zdolnej odtworzyć zjawę świetlanej śmierci i wobec niemożliwości technicznego wykonania pomysłów Craiga dotyczących ponurego mroku życia, zrezygnowaliśmy z jego inscenizacji sceny „być albo nie być”.

Nie był to jednak kres rozczarowań. Biednego Craiga czekała jeszcze jedna przykra niespodzianka. Nie mogliśmy dobrać naturalnego, jeżeli można się tak wyrazić, organicznego, bliskiego naturze materiału potrzebnego do wykonania parawanów. Wypróbowaliśmy wszystko: i żelazo, i miedź, i wszelkie inne metale. Lecz wystarczyło obliczyć wagę takich ekranów, żeby na zawsze odrzucić myśl o zastosowaniu metalu. Dla takich ekranów należałoby przerobić cały teatralny budynek i zbudować elektryczne dźwigi. Próbowaliśmy robić je z drzewa, pokazywaliśmy je Craigowi, ale ani on sam, ani pracownicy sceniczni nie zdecydowali się ruszyć z miejsca tej strasznej, ciężkiej ściany; groziła ona co chwila upadkiem i rozbiciem głów wszystkim stojącym na scenie. Trzeba było jeszcze bardziej ograniczyć wymagania i pogodzić się z parawanami korkowymi. Ale i te były zbyt ciężkie. Musieliśmy więc poprzestać na używanym zazwyczaj surowym chłopskim samodziale. Pomimo że jasny kolor płótna nie harmonizował z ponurą atmosferą pałacu, Craig zdecydował się na ten wybór, gdyż samodiał dobrze odbijał wszystkie efekty elektrycznego światła, które przy ciemnym tle me dawały się osiągnąć. Przy realizowaniu pomysłów inscenizatorskich Craiga gra światła i cieni była nieodzowna dla wydobywania odpowiednich nastrojów.

A oto jeszcze nowe zmartwienie. Wielkie parawany chwiały się i przewracały. Wystarczyło, aby upadł jeden, a pociągał za sobą następne. Czegóż nie wyczynialiśmy, żeby utrzymać w równowadze te olbrzymie parawany! Sposobów było wiele, ale wszystkie wymagały specjalnych konstrukcji scenicznych i architektonicznych przeróbek, na które nie mieliśmy już ani środków, ani czasu.

Przestawianie parawanów wymagało długich prób z robotnikami. Ale nic z tego nie wychodziło: to robotnik wyskakiwał nieoczekiwanie na proscenium i ukazywał się widzom

między dwoma rozstawionymi parawanami, to powstawała szpara, przez którą widać było to, co się działo za kulisami. A na godzinę przed początkiem premiery zdarzyła się prawdziwa katastrofa. Było tak: siedziałem na widowni i razem z robotnikami scenicznymi po raz ostatni przeprowadzałem próbę przestawiania parawanów, z którymi jak się zdawało, doszliśmy do ładu. Próba się skończyła. Dekoracje były ustawione, jak tego wymagało przedstawienie, a robotnicy zwolnieni na krótki odpoczynek i szklanek herbaty. Scena opustoszała, cała sala ucichła. Ale oto jeden z parawanów zaczął się przechylać na bok coraz więcej i więcej, zwałił się na drugi, razem z nim upadł na trzeci, zachwiał czwartym, pociągnął za sobą piąty i w moich oczach, na podobieństwo domku z kart, wszystkie parawany rozsypały się po scenie. Zatrzeszczały łamiące się belki, zachrzęściło rwące się płótno i na scenie utworzył się jakiś nieforemny stos, przedstawiający coś w rodzaju ruin po trzęsieniu ziemi. Widzowie wybierali się już do teatru, kiedy za spuszczoną zasłoną wrzała pośpieszna nerwowa praca nad remontem pokaleczonych parawanów. Żeby uniknąć katastrofy na samym przedstawieniu, trzeba było wyrzec się przestawiania dekoracji na oczach publiczności i uciec się do pomocy tradycyjnej teatralnej kurtyny, która prymitywnie, lecz dokładnie ukrywała ciężką zakulisową pracę. A jaką celowość i pełnię dałby całemu widowisku craigowski sposób przestawiania dekoracji!

Powróciwszy do Moskwy Craig skontrolował pracę aktorów na próbach. Podobała mu się, a zwłaszcza poszczególni artyści: Kaczałow, Knipper, Gzowska, Znamieński, Massalitinow – same asy w skali światowej. Aktorzy i statyści grali bardzo dobrze, ale... wszyscy według ustalonych metod Teatru Artystycznego. Tych nowych sposobów, które widziałem oczyma wyobraźni, nie zdołałem w nich wpoić. W poszukiwaniu nowych dróg robiliśmy przeróżne próby. Czytałem na przykład Craigowi fragmenty rozmaitych scen w najrozmaitszy sposób i w coraz innej interpretacji, ktoś inny tłumaczył mu przedtem tekst. Demonstrowałem mu starą, przyjętą manierę francuską i niemiecką, i włoską, rosyjską deklamacyjną i rosyjską realistyczną, jak również modną wówczas, nową, impresjonistyczną grę i recytację. Nic jednak nie podobało się Craigowi. Krytykował konwencjonalność przypominającą zwykły teatr, a jednocześnie nie zgadzał się na zbyt naturalność i prostotę, odbierającą wykonaniu wdzięk poezji. Craig – tak samo jak ja – pragnął doskonałości, ideału, to jest prostego, silnego, głębokiego, pełnego wzniosłości arcyzmu i piękna w wyrażaniu ludzkich uczuć. Tego dać mu nie mogłem. Powtarzałem swe próby i w obecności Sulerzyckiego, lecz ten okazał się jeszcze bardziej wymagający i nie darował mi najmniejszego fałszu, najdrobniejszego odchylenia od prawdy.

Próby te miały historyczne znaczenie dla mego życia w sztuce; pojąłem istniejący we mnie rozdźwięk: rozdźwięk pomiędzy duchowym rozbudzeniem sił twórczych a fizyczną

niemożliwością ich wypowiedzenia. Sądziłem, że dobrze odtwarzam przeżywane uczucia, w istocie zaś odtwarzałem je według szablonu zapożyczonego ze złej teatralnej szkoły.

Zachwiałem się w swych nowych wierzeniach i po tych znamiennych doświadczeniach przeżyłem w niepokoju wiele miesięcy i lat.

Praca i zadania aktorów przy wystawianiu Hamleta były podobne, jak przy Miesiącu na wsi, to znaczy, że siłę i głębię wewnętrznych przeżyć należało przedstawić w możliwie najprostszej formie scenicznej realizacji. Nie zastosowaliśmy wprawdzie tym razem całkowitego bezruchu, pozostało jednak jak najdalej idące ograniczenie gestykulacji. W tym celu trzeba było, podobnie jak w sztuce Turgieniewa, zwrócić baczną uwagę na pracę nad rolą, drobiazgowo opracować sztukę i do dna zgłębić jej wewnętrzną treść. Pod tym względem Hamlet nastroczał duże trudności. Zaczęło się od tego, że nadludzkie niemal namiętności należało przedstawić w sposób najprostszy i jak najbardziej opanowany. Trudność zadania znana nam była dobrze z Dramatu życia. Analizując duchową treść Hamleta nie mogliśmy odnaleźć gotowej partytury utworu i poszczególnych ról, jak to miało miejsce w sztuce Turgieniewa. Szekspir wymaga zupełnie indywidualnego traktowania roli przez poszczególnych wykonawców. Aby więc lepiej opracować partyturę i dotrzeć do złotodajnej rudy, wypadło rozbić sztukę na małe fragmenty, co doprowadziło do takiego rozdrobnienia, że przestaliśmy dostrzegać całość. Zupełnie tak samo nie dostrzeglibyśmy wielkości katedry z jej szczytem ginącym w niebiosach, gdybyśmy oglądali szczegółowo każdy kamień użyty do jej budowy. Jeżeli podzielimy na drobne kawałki posąg Wenus Milońskiej i badać będziemy dokładnie jej nos, ucho, palce i stawy – na pewno nie dojrzymy artystycznego piękna i harmonii boskiego posągu. Do tego właśnie doprowadziliśmy: dzieląc sztukę na fragmenty przestaliśmy widzieć i odczuwać ją jako całość.

W rezultacie nastąpił nowy impas, nowe rozczarowania, wątpliwości, chwilowa rozpacz i inne nieodzowne towarzyszyki wszelkich poszukiwań.

Zrozumiałem, że my, artyści Teatru Artystycznego, opanowawszy niektóre metody nowej wewnętrznej techniki, stosowaliśmy ją z pewnym powodzeniem w utworach należących do nowoczesnego repertuaru, nie posiadaliśmy jednak ani środków, ani sposobów odtwarzania sztuk bohaterskich i wzniosłych i że w tej dziedzinie czekają nas jeszcze długie lata walk i uciążliwej pracy.

Opisywane przeze mnie przedstawienie wniosło nowe wątpliwości do moich poszukiwań i prac. Pragnęliśmy przecież, aby inscenizacja była możliwie prosta i skromna skromnością wpływającą bynajmniej nie z ubogiej, lecz bogatej fantazji. Nie zbywało nam ani na prostocie, ani na fantazji, tymczasem wystawa była w rezultacie wspaniała, kosztowna i efektowna do

tego stopnia, że piękność jej biła w oczy, wysuwała się na plan pierwszy i swym przepychem usuwała w cień artystów. Okazuje się więc, że im więcej wkładamy wysiłków w to, żeby wystawa sztuki była prosta i skromna, tym bardziej staje się ona krzycząca, pretensjonalna i pyszni się swym demonstracyjnym prymitywizmem.

Przedstawienie miało wielkie powodzenie. Jedni zachwycali się, inni krytykowali, ale wszyscy byli podnieceni i wzruszeni, kłócili się, wygłaszali odczyty, pisali artykuły, a niektóre teatry po cichu zapożyczały pomysły Craiga, podając je za swoje.

Leon Schiller³⁷

NOWY TEATR W POLSCE: STANISŁAW WYSPIAŃSKI³⁸

„Dziś nowa Dusza Ludzkości – pisze Edward Schuré – która dreszczem powiała nad nami i zmusiła nas do podniesienia głów, domaga się kolebek, aren i świątyń; kolebek dla dzieci, aby mogły rosnąć, aren dla młodzieży, aby hartowała się w zapaśnictwie, świątyń dla geniuszów, aby w nich się schronili i stąd przemawiali do ludu”.

Nasza epoka jest świętem zmartwychwstania księżniczki Psyche, zbudzonej z letargicznego snu dotknięciem warg oblubieńca, pocałunkiem Miłości. Przebudzona Dusza już śpieszy, by stanąć na czele tłumu pielgrzymów z lampą oliwną w rękę i razem z nimi podjąć mozolne zadanie: żąda nowych przybytków, gdzie mogłaby zapalić płomień swej lampy na dalszą drogę; żąda pałacu, w którym mogłaby święcić radosne gody z Erosem; żąda hołdu w postaci kultu, artystycznych aktów naszej woli, w których talent nasz się wypowie, które będą pełnym i doskonałym wyrazem naszej radości.

Najstosowniejszą świątynią dla dzisiejszej Duszy będzie teatr.

Ten teatr, który wczoraj stanowił w najlepszym razie „le divertissement le plus doux de nos princes, les délices du pcuple et le plaisir des grands”³⁹ albo też pokazywał „les tranches de vie”⁴⁰ z precyzją sekcji anatomicznej, może dzisiaj stać się podobny do teatru Greków, do którego dochodził szum morza i nad którym groźnym lotem szybował klucz żurawi Ibikusa; może się stać Kościołem Radości Życia. W pierwszej epoce swego odrodzenia będzie to jeszcze Ecclesia Militans, bo jego zadaniem będzie najpierw objawić społecznemu instynktowi radości, głęboko zakorzenionemu w gniewnej duszy skrzywdzonego dziś człowieka, swój najwznioślejszy sens, i wskazać prawdziwą drogę naturalnemu popędowi do radości życia. W następnej fazie swego rozwoju teatr wspólnie z innymi sztukami tworzyć będzie coraz doskonalsze formy rozkoszy (bo wszelka sztuka ma za cel dawać rozkosz i „nic ma wznioślejszego ani poważniejszego zadania niż uszczęśliwianie ludzi”⁴¹), aż wreszcie w dniu wyzwolenia Duszy Ludzkiej z pęt Prometeusza, gdy nasza energia skierowana będzie

³⁷ Nota o autorze – patrz strona 59.

³⁸ Przytoczony tekst: op. cit., s.59-124.

³⁹ Corneille [Najmilszą rozrywkę książąt, rozkosz ludu, przyjemność możnych.” Przep. Tłum.]

⁴⁰ [„Kawał życia.” Przep. tłum.]

⁴¹ Friedrich Schiller, *Braut von Messina* (przedmowa).

wyłącznie na tworzenie piękna, powstanie nowy teatr, Ecclesia Triumphans, i w nim „pewnego dnia my, artyści, zjednoczymy się w zespołowe], wolnej współpracy, a przede wszystkim w służbie samej sztuki, nie zaś dla jakichkolwiek postronnych celów zysku”; nowy teatr, gdzie na ołtarzu Dionizosa świecić będzie płomień ku czci „Jezusa, który cierpiał za ludzkość, i Apollina, który ją podniósł do godności radosnej pełni”⁴², nowy teatr „spokoju i piękna bez łez”⁴³.

O takim teatrze myślał Wagner, gdy ukończywszy budowę swojej świątyni w Bayreuth napisał do Feustla: „Dajemy w tej budowlu jedynie zarys naszej idei, pozostawiając narodowi jego dopełnienie, tak by się stał gmachem monumentalnym”. Taką świątynią Duszy jest teatr Wyspiańskiego. Teatr Wyspiańskiego jest Kościołem Wojującym; pod jego gotyckim sklepieniem rozbrzmiewa głos wielkiego kapłana, niekiedy posępną groźbą, a niekiedy radosnym zwiastowaniem; przed tabernakulum płonie wieczna lampa Miłości, wskazując w mroku drogę tym, którzy są głodni i spragnieni darzącej mocą Komunii. Charakter Wojującego Kościoła jest tutaj wyraźniej widoczny niż w teatrze Wagnerowskim, gdy bowiem Wagner śpiewał dla wolnego narodu pieśń krzepiącą i rozweselającą jak wino, polski bard stoi przed narodem umęczonym, który w historii walk o wolność nieraz wobec innych ludów Europy grał rolę Cyrenejczyka, co pod brzemieniem krzyża niewoli ugiął się z Chrystusową skargą na zsiniałych wargach: „Eli, Eli, lamma sabakthani!”; stojąc przed tym narodem, polski bard dobywa ze swojej lutni tony Jeremiasza, Tyrteusza i świętego Jana.

Teatr Wyspiańskiego jest świątynią, gdzie lud sam na siebie wydaje wyroki, gdzie szuka własnej prawdy, gdzie ogląda w czarodziejskim zwierciadle poety oblicze Duszy. Teatr Wyspiańskiego jest teatrem czysto narodowym. Jest niejako kamieniem węgielnym pod gmach przyszłości, o którym marzył Mickiewicz⁴⁴. Bo dramat Wyspiańskiego łączy w sobie wszystkie elementy sztuki narodowej, obejmuje całą gamę poezji, od *lais* do epepei; wzorem misterium teatru religijnego jednoczy świat nadprzyrodzony z ziemskim; porusza wszystkie problemy dotyczące narodu i kończy, jak tego wieszcz wymagał, wielkim prorocstwem.

Jego dramaty czerpią treść z bohaterskich czynów narodu, po formę zaś sięgają do rodzimej sztuki ludowej. Talent Wyspiańskiego niby różdżka czarnoksiężnika stapia legendę i prawdę historyczną w jedną logiczną całość. Dawne teatralne manekiny, obdarzone duszą narodowych

⁴² Richard Wagner, *Die Kunst und die Revolution*.

⁴³ Maurice Maeterlinck, *Le double Jardin*.

⁴⁴ Diderot, *Paradoks o aktorze*. [Przeł. Jan Kott, Warszawa 1950, s. 60. Przep. tłum.]

półbogów, przybrane w nowe stroje, gestykujące na tle nowej scenerii, budzą w nas nowe myśli.

Teatr Wyspiańskiego jest trybunałem sumienia narodowego. Poeta pełni tu funkcje inkwizytora, aktorzy, „ludzie rzadkiego talentu i prawdziwie wielkich zasług, którzy chłoscza wady i śmieszności, są najwymowniejszymi kaznodziejami poczciwości i cnoty, różgą, którą posługuje się człowiek genialny, aby karcić łajdaków i szaleńców”⁴⁵, aktorzy, którzy są „wyabstrahowaną i zwięzłą kroniką epoki”, stają się w jego ręku narzędziami tortur, by dręczyć sumienia winowajców, aż zdradzą się i przyznają do winy. Wszystkie widowiska, które tutaj się rozgrywają, mogłyby jak sztuka grana w *Hamlecie* nosić tytuł Pułapka na myszy. Wyspiański jako poeta narodowy podjął misję podobną do tej, którą duch zamordowanego króla powierzył nieszczęsnemu księżęciu Danii: oczyma duszy widzi nieustannie Ducha Narodu, słyszy wciąż od niego wezwania do Czynu Zemsty i rozumuje jak Hamlet: „Gdzież moja głowa.” „Powiadają, że zatwardziali złoczyńcy, obecni na przedstawieniu okropnych widowisk, tak silnie zdjęci byli wrażeniem, że sami swoje wyznawali zbrodnie.”

Mord bowiem, choćby ust nie miał,
Cudowny ma organ mowy.

I, tak samo jak Hamlet, Wyspiański postanawia uciec się do pomocy aktorów, „osób działających na scenie w drodze przez Labirynt zwany Teatr”⁴⁶, osaczyć sumienia widzów, ujawnić winy, wytknąć palcem występnych, bo „przeznaczeniem teatru, jak dawniej tak i teraz, było i jest służyć niejako za zwierciadło naturze, pokazywać cnotcie własne jej rysy, złości żywy jej obraz, a światu i duchowi wieku postać ich i piętno” w teatrze misyjnym, który miał wskazywać Drogę, objawiać Prawdę i darzyć życiem.

Wyspiańskiemu, tak samo jak Wagnerowi, nie było dane dożyć stworzenia własnego teatru. Terenem jego działalności był wyłącznie małe teatr krakowski, na którego frontonie widnieje napis: „Kraków Narodowej Sztuce”. Ale Wyspiański, wstępując na tę scenę niby Prospero, wiedział, jak nią zawładnąć, a jego praca jako artysty teatru pozostanie drogowskazem dla potomnych.

Wyspiański nakreślił swój program w *Hamlecie* – „tragicznej historii Księżęcia Danii świeżo przemyślanej...”. To studium napisane przez dojrzałego i doświadczonego artystę jest

⁴⁵ Wykłady z literatury słowiańskiej w Collège de France. Lekcja XVI (4IV1843)

⁴⁶ Wyspiański, *Hamlet* (dedykacja).

nicia Ariadny w prawdziwym labiryncie, w teatrze Wyspiańskiego; wyjaśnia jego związki ze sceną narodową i z aktorami, objawia sekret jego teatralnej techniki, i jednocześnie daje pojęcie o tym teatrze, o którym Wyspiański marzył.

Skrupulatnie studiując zagadkę Hamleta, którą dla niego w Polsce jest „to, co jest w Polsce do myślenia”, zastanawia się, jak należy wystawiać Szekspira, i zastanawia się nad „tym Szekspirem, który Hamleta pisał”, szkicuje jego portret opierając się na pewnych danych historycznych (do których jednak nie przywiązywał wagi) i głównie na myślach wyrażonych w Hamlecie, one bowiem dają świadectwo autorowi teatru. Wyspiański marzy o tym teatrze, „którego przeznaczeniem ... jest służyć za zwierciadło naturze”, i którego przewodnikiem jest Szekspirowski Prospero, bo czary Prospera „to władza inteligencji nad światem i ludźmi”, inteligencja „czyniąca sługi z wrogów i upokarzająca swą wyższością”... dar odgadywania człowieka... talent takich ludzi, jak Holbein na przykład, umiejący „czytać w obliczu, w żywych ludziach i pisać to w obrazie”.

Marzy o teatrze, który rządzony przez taką inteligencję „urasta... do sali sądowej – gdzie sztuka, dramat, artyzm sądzi i takie bierze nuty – że jak na wędę sumienia na wierzch wydobywa”. Marzy, by „taki inteligentny złożyć sąd” i poruszyć sumienia widzów, odkrywać wszystko, co „się kryje i maskuje dobrze”, aż „zło i kłamstwo przed nim się zwija i sidła, wikła, aż prawdę wreszcie wykrztusi zmożone czujnością inteligencji”. Bo ideałem Wyspiańskiego jest Szekspir, który „żył w teatrze i dla teatru, teatrowi temu dawał swój artyzm i talent”; który stale będąc w kontakcie ze sceną, z aktorami, z bliska oglądał tych BOHATERÓW ŻYWYCH i „życie to, jakie mieli za sceną, a jakiego nie mieli na scenie, chciał im na scenie dać... I bieg ten rozmów naturalny i giętki, i szybki, i dowolny, bo przez nikogo w rymy nic ujmowany niedołączne, ale z samowoli płynący – którego nie mieli na scenie, a który mieli za sceną – chciał im na scenie dać”.

Stawia sobie za przykład szekspirowską metodę twórczą, polegającą na współpracy z aktorami. „Jakże to Szekspir pisywał?” – zadaje pytanie Wyspiański. „Były nieomal wszystkie dramaty szekspirowskie tak zwane – przed Szekspirem grywane. I były kiepskie, liche sztuczdyła. I może też nie wszystko w nich było kiepskie i liche. Przede wszystkim treść ich była piękna i tragiczna, i Szekspir je wszystkie poprawiał kolejno – przetwarzał – kompletował – aż i pisał; im później, tym zupełnie zmieniając tekst dawny, nudny dla Szekspira, a dając coraz częściej dzieło jakoby zupełnie nowe”. „Poprawiał, umożliwiał ich grywanie. Lata nad tym trawiąc, poprawiał coraz wyraźniej i gruntowniej, coraz lepiej i coraz więcej samodzielnie, a przy ciągłej praktyce teatralnej, miał ciągle na scenie kontrolę i sposobność sprawdzania swej sztuki, i możność wstawiania nowych poprawek i ulepszeń z dnia na dzień.

Rękopis teatralny, z którego grywano, zrazu mały i niepozorny, i samą li tylko fabułę obejmujący, urastał, urastał przyrostem scen epizodycznych, zwiększał się o figury w miarę aktorów zdolnych, zwiększał się w objętości w miarę, gdy znalazł się talent wybitny aktorski, który mógł tę lub ową scenę zagrać dobrze. Szekspir był sam przez się zwięzły i musiał mieć istotny powód w aktorze o niezwykłej zdolności, jeżeli pozwolił której ze swoich postaci gadać dużo na scenie”.

W ten sposób „tworzył dzieło, o którym nic już więcej powiedzieć nie trzeba, które zaś zjawieniem się swoim rozwiązuje wszystkie języki. DZIEŁO bowiem zwalcza brak talentu u każdego, kto nie jest tegoż dzieła twórcą”. Szekspir żył w teatrze, pośród ludzi, których umysły przenikał swoją inteligencją.

„Mocno mylnym byłoby mniemanie, jakoby Szekspir przy pisaniu dramatu myślał był o scenie, o deskach, estradzie i tym podobnych. Nie i nigdy. Szekspir pisał i myślał, w pobliżu mając do rozporządzenia i na rozkazy posłuszny sobie teatr i posłuszną scenę, deski, estrady i tym podobne; pisał zaś i obmyślał dzieła, za treścią idąc i logiką, i terenem rzeczywistych zdarzeń dramatu. O tym bowiem Szekspir myślał, co miał do napisania, a miał do napisania to: o czym myślał...”. Równocześnie jednak, pisząc obmyślając losy jakiejś postaci ze swego dramatu, Szekspir wiedział, że rolę tę będzie grał ten a ten aktor! „I jeśli nawet zdarzyło się czasem, że z tym lub owym aktorem o jakiej roli mówili, to mówili zawsze o tej lub owej postaci, jakby ją jeszcze odgadnąć, ją niezależną – a nie, czy by tego lub owego, co gdzieś komuś na myśl przyszło, do tej lub owej roli i postaci przyszyć i przyfastrygować”. Bo pisząc dramat Szekspir „zawsze miał w myśli rzeczywistość, w wyobraźni rzeczywistość i ludzie jego dramatu obracali się w jego wyobraźni na terenie rzeczywistym...”. „I aktora, i autora obchodziła TRAGEDIA, dramat ich obchodził, los ludzi, LOS LUDZI, i to tych ludzi, o których mówiła tragedia. – Ludzie ci albo rodzili się z legendy i powieści, albo rodzili się z przypomnień tych artystów. Stawali się żywi i mieli swoją wolę. Ich woła była wszystkim. Scena służyła, aby ich pokazać. Do tego jest scena.”

A teraz przyjrzyjmy się, w jakiej mierze Wyspiański w swojej pracy teatralnej trzyma się opisanego powyżej systemu i jakie ma on dla niego wartości.

Wyspiański, wyznaczając teatrowi główną rolę w Historii Kultury Narodowej, wierzy, że jego odrodzenie dokona się przez zmianę wewnętrznych warunków panujących w tej instytucji, która jeszcze nie uświadomiła sobie swego społecznego zadania i jest dzisiaj albo zakładem rozrywkowym, albo zyskownym przedsiębiorstwem; wierzy, że głównym czynnikiem metamorfozy będzie harmonia między twórcą dzieła teatralnego a wykonawcami, między poetą a aktorem, i dobrze znając trudności, piętrzące się na drodze do osiągnięcia tej harmonii,

sądzi, że najprostszą drogą do celu jest współpraca autora z aktorem, podjęta we wspólnym interesie, w imię wspólnego ideału. Aktorzy, których spotyka na swej drodze, „są to aktorzy najlepsi w świecie, zdolni do wszelkiego rodzaju przedstawień, tragicznych, komicznych, historyczno-sielankowych czy to w scenach ciągłych, czy to luźnym poemacie. Seneka nie jest dla nich za ciężki, ani Plaut za lekki”. Spotyka takich jak ten aktor, który „w niby wzruszeniu, w parodii uczucia do tego stopnia mógł nagiąć swą duszę do swoich pojęć, że za jej zrządzeniem twarz mu pobladła...”. Łzy płyną z ich oczu. „I gwoli kogóż to? gwoli Hekuby! Cóż z nim Hekuba, cóż on z nią ma wspólnego? żeby aż płakał nad jej losem?”

Tym aktorom ma powierzyć owoce prometejskich swoich trudów, DZIEŁO SWOJEJ INTELIGENCJI, które „zwalcza brak talentu u każdego, kto nie jest tegoż dzieła twórcą”. I zadaje sobie pytanie, co zrobiłby jeden z tych ludzi, „gdyby miał podobny mojemu powód i bodziec do wrzenia”? Zapewne wówczas „zalałby łzami całą scenę, rozdarł uszy słuchaczy rażącymi słowy, w występnych rozpacz wzbudził, dreszcze w niewinnych”. Pragnie ich nauczyć, że „wśród największego bowiem potoku i że tak powiem «wiru namiętności» trzeba ci zachować umiarkowanie, zdolne nadać wewnętrznej twojej burzy pozór spokoju”; że nie trzeba „w gałgany obracać uczucie, prawdziwy z niego łach robić”, i to jedynie po to, „by zadowolić uszy narodka, który po największej części kocha się tylko w niezrozumiałych gestach i wrzawie”. Pragnie, obejmując nad nimi kierownictwo, jak Hamlet, jak Szekspir, podnieść zawód aktorski do godności sędziów Człowieczego Sumienia; bo

to nie są błazny – chociaż błaznów miano,
oklaskiem darząc, w oczy im rzucano –
lecz ludzie – których na to powołano,
by biorąc na się maskę i udanie,
mówili prawdy wiecznej przykazanie.⁴⁷

Takiego dzieła chciał dokonać Wyspiański w małym, ubogim teatrze krakowskim, w tym Betlcem-Efrata polskiej sztuki, żyjąc pośród „swoich” aktorów i tworząc pośród ich przyjaznego kręgu. Jedynie część tych zamierzeń zdołał urzeczywistnić.

Pracując z dala od teatru, często bywał za kulisami w garderobach artystów. Przechadzał się po zamku Makbeta w Inwerness, całował rękę Lady Makbet: „Nikt nie jest w stanie mi tego wyperswadować, że to nie była Lady Makbet, ale Modrzejewska”. Przesiadywał w jednym pokoiku z Dulkanem, Makdufem, Donalbeinem i rozmawiał z nim ich królewskie i wysokie

⁴⁷ Wyspiański, *Hamlet*.

moście bardzo przyjaźnie, czytali z jakichś kart i półszepem wymawiali rytmiczne słowa. „Powiecie może, że przepowiadali role?” Wyspiański jednak widzi w nich BOHATERÓW ŻYWYCH, którzy „o doli swej twardej mówili, o Doli ciężkiej i żmudnej; przez chwilę u wstępu tej chwili, gdy mieli rozegrać swą Dolę”. Odwiedzał Makbeta, widział, „jak z każdą chwilą rósł w króla i zdobywał krwią to, czego był raz zapragnął” i wraz z nim rozmyślał o jego losach. „A z lekarzem, z tym lekarzem obłąkanej Lady Makbet, znaleźliśmy się bardzo dobrze i mówiliśmy z nim o Lady Makbet, jej niezwykłym zachowaniu, każdy jej ruch i gest rozważając”. „Może kto będzie chciał we mnie wmówić, że mówiliśmy o niezwykłym talencie Modrzejewskiej – pisze Wyspiański w swoim Hamlecie, z którego cytuję te fakty. – Nie. Mówiliśmy o obłąkaniu dziwnym Lady Makbet” Kiedy indziej, gdy grano Hamleta, Wyspiański zza kulis patrzy na Ducha-Króla błakającego się w blasku reflektorów po tarasie zamku w Elsynorze, wstępuje do garderoby, gdzie zastaje „na wesołej pogawędce panów Rozenkranca i Gildensterna, na kanapie leżących, w oczekiwaniu, aż im wypadnie niebawem pokazać się na dworze królewskim w Elsynorze”. Lubił obserwować aktorów gdy się charakteryzowali, ponieważ: „Nie było nic i nie ma w tym nic śmiesznego. Widzieć to przeistoczenie się jak z wolna a starannie się odbywa i aż nareszcie inny siedzi przed tobą człowiek niż był to przed chwilą, człowiek, co myśli i czuje inaczej – z tą chwilą metamorfozy – to jest coś więcej niż wrażenie, jakie wynieść można indziej z teatru, lub co by można przyjmować żartobliwie i mówić, że aktorzy-artyści są śmieszni za kulisami. Śmieszni? Nieprawda. Oni tylko mają pokazać, pokazują w sztuce, którą grają, ludzkie przywary i ludzką niewolę, i niedołość myśli, i ułomność; przyjmują na się maski, strój i dolę żywą, a sądzi ich wasza przytomność.”

Pisząc swoje libretti poza teatrem, Wyspiański albo je tak konstruuje, żeby aktor mógł odczytywać je jak najdokładniejszy scenariusz, albo też zaopatruje we wskazówki, układane wierszem, sugerujące wyobraźni czytelnika (i aktora) wierny i szczegółowy obraz świata i ludzi, o których „mówi Tragedia”. Tekst swoich dramatów zmienia i poprawia na scenie; chętnie dyskutuje z zaufanymi aktorami o czynach tragicznych postaci, które grać mają; szkicuje scenerię, która w ramach teatru symbolicznie wyrazi teren rzeczywistych zdarzeń. Rysuje modele postaci, w które aktorzy mają się wcielić, projektuje kostiumy i rekwizyty. Aktorzy, odtwarzający losy jego bohaterów, interesują go do tego stopnia, że unieśmiertelnia ich teatralne kreacje w portretach. Wreszcie, o ile tylko ma po temu możliwość, sam kieruje próbami i uczy nowego stylu gry.

Mylne jednak byłoby mniemanie, że Wyspiański pisał swoje dramaty wyłącznie z myślą o małej scenie krakowskiego teatru. Wiedział aż nazbyt dobrze, że teatr, prowadzony na

zasadach dochodowości, wiele ze swej strony uczynił, udzielając gościny ledwie trzeciej części jego dramatów, ponieważ ich wystawienie zawsze wymagało nowych wydatków i olbrzymiego nakładu pracy. Widział o tym, lecz nigdy nie zniżał się do kompromisu z tym stanem rzeczy. Większość swoich dramatów tworzył z myślą o innym teatrze, dobrze znanym jego wyobraźni, z myślą o innych aktorach, z którymi w marzeniach się przyjaźnił. Pisząc te dramaty, stosował do nich szekspirowską metodę, podobnie jak do dramatów przeznaczonych na współczesną scenę. Należy jednak rozumieć, „że skoro czynność tę artystyczną zaczynał, był inny, niż gdy ją kończył. Że się wykształcił w ciągu każdej takiej sztuki...”⁴⁸.

Pisał te dramaty dla swojej wymarzonej idealnej sceny, sprawdzając wyniki na deskach tej sceny, licząc się z wymaganiami idealnej widowni. Stąd różnice między editio princeps jego nie granych nigdy sztuk, a ich następnymi wydaniem; stąd zmiany, poprawki i udoskonalenia.

Dotknięty straszliwą chorobą Wyspiański zamknął się w swoim domu, który zbudował z myślą o grobie, i odtąd pisał już niemal wyłącznie dla tego idealnego teatru.

Teatr mój widzę ogromny

– napisał w liście poetyckim do jednego z przyjaciół.

Wielkie powietrzne przestrzenie,
ludzie je pełnią i cienie,
ja jestem grze ich przytomny.

.....

W gromach i wicherze szaleją
i gasną w gromach i wicherze –
w mroku mdlejące i cichsze – już ledwo, ledwo widnieją
– znów wstają – wracają ogromne,
olbrzymie, żyjące – przytomne.
Grają – tragedię mąk duszy
w tragicznym teatru skłonie,
żar święty w trójnogach płonie
i flet zawodzi pastuszy.
Ja słucham, słucham i patrzę –
poznaję – znane mi twarze,

⁴⁸ Wyspiański, *Hamlet*.

ich nic ma – myślę i marzę,
widzę ich w duszy teatrze!

Jak wysoko Wyspiański cenił teatr, jak doniosłą wyznaczał mu misję w duchowym życiu narodu, dowodem fakt, że w swoim dramacie, o którym mógłby jak Słowacki o swojej *Genesis* z Ducha powiedzieć, że to było dzieło z wszystkich, jakie napisał, najważniejsze, w dramacie, w którym wieszcz Jowiszowymi piorunami rozdziera pierś narodu, by drzemiącą w jej głębi duszę unieść na orlich skrzydłach w tęczową sferę swych myśli, w tym dramacie pisanym krwią, łączy losy Polski z losami „Nowego Teatru”.

I w tym, jak zawsze, bierze sobie za wzór Szekspira, i to „tego Szekspira, który *Hamleta* pisał”. Tak samo jak Szekspirowi, przychodzi mu pomysł wprowadzenia teatru w teatrze, aktorów, „którzy by grali *Zabójstwo Gonzagi* wobec aktorów, którzy by byli podobnej zbrodni sprawcami”. Przychodzi mu pomysł pokazania „owego starego teatru ze wszystkimi jego właściwościami i nawyknięciami niby artystycznymi – a które już w szablon przeszły, z typami starego teatru, czarnymi charakterami, królami i królowymi, tragiczną patetycznością, historyczno-patetyczno-komicznym liryzmem, w który ci ludzie jeszcze wierzą i nad nim do łez współczują – a on jest tylko fałszywym alarmem – udaniem”.

Tym „najlepszym w świecie” histrionom starego teatru chce „przedstawić rzecz, z której się już podśmiewano wśród publiki – w sytuacji zgoła nowej. Chciał zapłatać tę rzecz tak w tragizm głównej sztuki, żeby przy zachowaniu wszystkich cech jej śmieszności, śmieszna nie była; żeby tak dziwne wrażenie robiła, jakby ten czyn wiodła jakaś ręka niewidzialnego FATUM – jakby to był KTOŚ niewidzialny, co jest sędzią i sędzi – co sumienia zbrodni na jaw dobywa”.⁴⁹ I temu dramatowi, tak podobnemu do sławnego *Zabójstwa Gonzagi*, Wyspiański, *Hamlet* i Szekspir w jednej osobie, daje tytuł *Wyzwolenie*, ponieważ „prawdziwa sztuka ma za istotny cel nie tylko przeniesienie człowieka w chwilowy sen o wolności, lecz także uczynienie go prawdziwie wolnym”⁵⁰.

Teatr Miejski w Krakowie zapowiedział na sobotę 28 lutego AD. MCMIII premierę nowego dramatu w trzech aktach Stanisława Wyspiańskiego pod tytułem *Wyzwolenie*. Afisz lakonicznie wyjaśniał: „Rzecz dzieje się na scenie teatru krakowskiego”. I zaprawdę oczom premierowej publiczności dziwny przedstawił się widok.

⁴⁹ Wyspiański, *Hamlet*.

⁵⁰ Friedrich Schiller, *Braut von Messina* (przedmowa).

(...) teatr Wyspiańskiego zawiera w swoich ramach historię, przeszłość, teraźniejszość i przyszłość Polski, dzieje ludzkiej siły jesiennej porze dojrzałości i zimowy sen o nowym rozkwicie wiosny, o Odrodzeniu.

(...) Teatr Wyspiańskiego służy Prawdzie. Tej Prawdzie, która objawia się w hieratycznym teatrze starożytnych, a którą dzisiaj tylko oczy jasnowidzącego geniusza umieją odczytać z gwiazd.

Ale teatr Wyspiańskiego nigdy nie przestaje być teatrem. Nade wszystko konstrukcja jego dramatów jest teatralna; nie dają pełnego wrażenia w czytaniu, dopiero w oprawie scenicznej nabierają prawdziwej ekspresji. Ulubioną formą Wyspiańskiego jest dramat podzielony nie na akty, lecz na sceny dramatyczne; są to serie obrazów, z których każdy tworzy pewną całość, a mimo to łączy się nierozzerwalnie z tokiem głównej akcji i harmonizuje z zasadniczą tonacją i kolorytem dzieła. Treść poszczególnych scen jest tak zamknięta w melodii mimicznej, że stają się one sekwencją widowisk wewnątrz głównego widowiska. Wyspiański stosuje tę samą technikę również w dramatach podzielonych na dłuższe akty, każdy z nich kończąc finałem wyrażonym bądź wokalnie, bądź muzycznie, stara się jednak przede wszystkim zamknąć go gestem protagonisty albo chóru.

Próbowano dramaty Wyspiańskiego nazywać malarskimi. Moim zdaniem, ze względu na ich niezwykłą teatralność, należy je raczej określać najskromniejszym przymiotnikiem: teatralne. Wyspiański, wtajemniczony w ducha sztuki teatru, świadomy jej celów i ograniczeń, całą uwagę poświęca Akcji, Ruchowi... jego narodzinom, rozwojowi i śmierci. Element mimiczny stanowi istotną część jego widowisk. Niewiele znamy dramatów, w których tyle miejsca, co w jego dziełach, zajmowałyby sztuka mimiczna, manewry chóru, procesje, pantomimy, niema gra solistów czy nawet całkowite pauzy w akcji.

Malarski talent Wyspiańskiego wypowiada się na swoim własnym polu. W teatrze artysta posługuje się innymi środkami. Unika w miarę możliwości malowanych dekoracji. Wypełnia scenę architekturą plastyczną, ożywia ją światłem, które, poddane logice jego artyzmu, odgrywa niezwykle ważną rolę.

Do zasług Wyspiańskiego należy też uszlachetnienie elementu wokalnego i usprawiedliwienie jego obecności w teatrze. Operuje w swoich dramatach głosem i słowem teatralnym. Głos i słowo harmonizują u niego z nastrojem uczuciowym, a więc i z duchem i z kolorytem całego dramatu. Głos i słowo są tutaj epigramami akcji scenicznej, nigdy nie zdarza się stosunek przeciwny. Nigdy nie spotykamy się u Wyspiańskiego z pseudoklasycznymi tyradami, nawet w scenach, gdzie aktorzy mają do odegrania wielkie meliczne lub recytacyjne partie. Wyspiański bowiem komponuje partyturę swojego dramatu nie ze słów pisanych, które

tylko w czytaniu mogą wywrzeć wrażenie, lecz z symboli „żywego słowa”, które jedynie wygłoszone nabierają ekspresji.

Wyspiański zawdzięcza męską siłę swego języka ludowej mowie i poezji, zachowującej onomatopeiczny charakter tego języka, jakim mógłby posługiwać się człowiek pierwotny: studiuje ten materiał, przetwarza go artystycznie, aż wreszcie osiąga w swoim teatrze słowo-dźwięk, słowo-kolor, i używa go oszczędnie, pamiętając zawsze o tym emocjonalnym i mimicznym podłożu, na którym słowa mają się logicznie rozwijać. Każdy, kto twórczo odczytuje dramaty Wyspiańskiego, może się przekonać o obrazowych walorach jego słowa, a także i jego praktycznym znaczeniu dla teatru; przedstawiając dramat w teatrze własnej duszy, znajdzie w mówionym tekście pełne wskazówki inscenizacyjne, zarys i koloryt scenerii.

Wiele się mówi o dominacji elementu muzycznego w jego dramatach, o jego tendencji do stwarzania na scenie wrażeń muzycznych. Rzeczywiście, element muzyczny gra pewną rolę w tych dziełach. Wyspiański jednak nie wyróżnia go specjalnie, posługuje się nim po to, by stworzyć wrażenie teatralne. Dowód znaleźć można w każdym jego dramacie, bo niemal w każdym z nich ten element pojawia się zrównoważony z innymi, podporządkowany przewodniej myśli dramatu i akcji. Szczególnie wyraźnie występuje element muzyczny w dwóch dramatach, zrodzonych „aus dem Geiste der Musikę: w *Weselu*, gdzie cała akcja osnuta jest na tle magicznej melodii chłopskiego tańca, i w *Warszawiance*, w której melodia pieśni Delavigne'a, granej na starym klawikordzie, snuje się z wolna niby czerwona nić poprzez cały dramat. Spotykamy element muzyczny także w *Legendzie*, bo pełno tu solowych arii i recytacji, chóralnych pieśni i melodeklamacji; nie brak również muzyki w *Bolesławie Śmiałym*, w *Nocy listopadowej*, w *Akropolis*, w antycznych greckich dramatach i w najbardziej greckich dramatach współczesnych.

Wyspiański nie ilustruje swoich dramatów muzyką, nie faszeruje mimicznego ani poetyckiego tekstu wstawkami czy to symfonicznymi, czy to śpiewanymi. Element muzyczny gra w jego scenicznych dziełach rolę nie mniejszą niż element poezji i nie stanowi sztucznie doczepionego ozdobnika; jest teatralnie i logicznie usprawiedliwiony, zawsze ważny i potrzebny. Wyspiański używa muzyki orkiestrowej lub śpiewu wtedy, i tylko wtedy, gdy wymaga tego akcja. W *Legendzie* stary harfiarz śpiewa umarłemu królowi balladę na nutę pieśni, które ślepi żebracy zawodzą na odpustach, a śpiewy i muzyka wiślanych bożków płyną z głębi wód rymami i rytмами ludowych śpiewek; w *Achilleis* Andromacha śpiewa nad kolebką dziecka kołysankę o sędzie Parysa, przypominającą w swej prostocie piosenki ludowe; podobnie też Wyspiański splata śpiew z akcją w *Bolesławie Śmiałym*, w *Skalce*, w *Nocy listopadowej*, w *Śmierci Ofelii* itd., nie po to, by dać pole do popisu aktorom, i nie dla

przyjemności lub zabawy publiczności, nie dla ocalenia spektaklu, lecz z tych samych powodów, które go skłaniają do posługiwania się słowem.

Postacie Wyspiańskiego i śpiewają, i mówią tylko wówczas, gdy wymaga tego logiczna potrzeba; wypowiadają i wyspiewują to, co osoby danego dramatu mogą odczuwać, co w głębi ich dusz układa się w melodię... stąd muzyczność tekstu. W dramatach Wyspiańskiego Natura śpiewa i mówi, gdy tego wymaga akcja, przemawia swoim szczerym głosem, dosłyszalnym jedynie dla tych, którzy się w nią wsłuchują, nie tylko ją obserwują i naśladują w sztuce. W dramatach Wyspiańskiego nie znajdziemy ani wymuszonych *divertissements* ani symfonicznych antraktów, ani rozedrganych preludii. Tu muzyka rozbrzmiewa jedynie wówczas, gdy natura występuje jako widzialna (uosobiona lub nie) *dramatis persona*, gdy działa i przemawia. Wyspiański posługuje się całą orkiestrą: lirami, harfami, piszczałką pasterza, rogiem rycerskim, szczękiem broni, szumem wiatru, pluskiem wody, hukem gromów, a nawet ciszą, podkreślającą jak fermata mówiony i mimiczny tekst.

W dramatach Wyspiańskiego albo panuje wielka cisza, albo ją przerywa łagodny akompaniament słów, albo dźwięki rozbrzmiewają w uszach widza pełnią tonów orkiestry, albo też nieopisanie tajemniczą, na wpół nieświadomą muzyką, dźwięczącą w duszy młodej dziewczyny zespolonej ze spokojem i ciszą przyrody. Na przykład w tragedii pod tytułem *Meleager* chór starców, po wygłoszeniu ekspozycji wokół ofiarnego ołtarza i po odśpiewaniu hymnu na cześć Diany-Księżycy (jednej z niewidzialnych osób dramatu) wjeżdżającej złotym wozem na czarne niebo – ucisza się, by słuchać muzyki wieczoru. Wskazówki sceniczne podane w tekście przez autora mówią: „Chór zasiada na stopniach pałacu; słyhać muzykę szmeru wieczornego, idącą z ogrodu od oliwek, cyprysów i laurów; na topolach, w chłodnym powiewie, drżą liście i szeleszczą; od pól brzęczy chmara koników polnych; chrząszcze żuczka fruujące... Przechodzi stado kóz beczących i gra pastuch na składanych piszczałkach; z daleka od jeziora żegoczą i kruczają żaby i gonią iskierki świecących robaczek. Słowik śpiewa przez chwilę sam... gdy milknie, rozpoznaje się plusk fontanny w ogrodzie... Z wolna czar rytmiczny się przygłusza, mąci, ustaje”.

Mamy tutaj nie intermezzo muzyczne, lecz scenę dramatyczną. Bogini, która przez cały czas trwania dramatu działa niewidzialna za sceną, trzymając w ręku nić losu ludzkiego, spływa na scenę w postaci księżycy. W noc księżycową cała przyroda rozbrzmiewa hymnem pochwalnym. W tę księżycową noc chór starców, który właśnie ukończył pieśń ku chwale ulubienicy Diany, pięknej i znakomitej łowczyni Atalanty, łączy swój śpiew z chórem wszelkiego stworzenia, z cichą pieśnią bez słów całej przyrody. Blask piękności bogini działa na lasy, jeziora, na wszystko, co w nich żyje. Bogini oddziałuje też na dusze starców z chóru;

tajemniczy nocny ruch w przyrodzie ukazuje im się wyczarowany melodią graną przez pasterza na flecie. Bogini oddziałuje na duszę słuchacza, który jest obecny podczas tego całego tajemniczego, zakrytego przed oczyma widzów spektaklu, gdy patrz;} tylko na białą grupę starców, jak gdyby wyrzeźbioną z marmuru, zanurzoną niejako w fali księżycowego światła, i słyszą tylko pieśń graną na piszczałce.

Wrażenie teatralne... nic muzyczne. Dramat Wyspiańskiego jest teatralny. Wyspiański nie usiłuje stworzyć złudzenia życia, chociaż jego teatr jest najwierniejszym zwierciadłem Życia. Każdy temat dramatyczny jest dla niego nowym problemem formy dramatycznej, dla każdego znajduje nowe rozwiązanie. Wyspiański kruszy i burzy teatralność starych teatrów, czy je nazwiemy romantycznymi czy naturalistycznymi. Burzy je w imię Prawdy, którą nosi wypisaną w duszy jak Hamlet, czy też jak wielki Szekspir, tak przez niego ubóstwiany. W imię Prawdy... nic w imię psychologicznego lub ideowego realizmu. Ho to są rzeczy różne...

1909

Leon Schiller

OSTATNIA PREMIERA W TEATRZE

«PEER GYNT»⁵¹

Puk: Cóż to za ciury tu się popisują?

I przy kolebce królowej tak blisko?

Co? grają sztukę?...

(Szekspir, *Sen nocy letniej*)

Wczorajsza premiera⁵² istotnie sprawiała wrażenie owego pociesznego widowiska, odegranego przez rubasznym rzemieślników ateńskich, pod wodzą przebiegłego majstra Spodka, na godach weselnych księcia Tezeusza z cną amazonek królową Hipolitą. Teatr krakowski dotychczas z względnym, bo zależnym od jego sił i środków, pietyzmem odnosił się do arcydzieł poezji dramatycznej, które do swego repertoarza wprowadzał. Nigdy jeszcze nie zdarzyło się nam tu, w tym Betleem-Efrata teatru Wyspiańskiego, spotkać się z tak wyraźnym lekceważeniem estetycznych uczuć publiczności (narodu!), być świadkami niepospolitego wprost świętokradztwa. Wystawienie *Peer Gynta* na scenie krakowskiej zanotować należy tłustym drukiem w kronice ujemnej działalności dyrekcji obecnej. Rozumiemy, że artystyczne i finansowe kierownictwo teatru wyęcza wszystkie siły, celem jak najstaranniejszego i najartystyczniejszego wykonania trylogii Lucjana Rydla, *Szlakiem legionów* Ludwika Hieronima Morstina i *Judasza* Karola Rostworowskiego, które to utwory stanowić mają – rzekomo – główną atrakcję i ozdobę bieżącego sezonu.

Nie wątpimy, że przy dobrej woli i pracy mozolnej w tych samych warunkach i z tym samym personelem aktorsko-technicznym piękniejszy rezultat osiągnięty być nie może. Teatr nasz niejednokrotnie wierutnych cudów pod tym względem dokonywał. Nic możemy pojąć atoli, dlaczego zastosowano inną miarę do majestatycznego dzieła Ibsena niż do „nowości” powyżej wymienionych; toć referent literacki, reżyser, a przede wszystkim dyrektor, którego ręka zdaje się ciążyć na wszystkich sprawach teatralnych, stali przed nader wdzięcznym zadaniem przyswojenia scenie polskiej jednego z najśmielszych wyrobów imaginacji scenicznej. Zresztą sama już osoba odtwórcy głównej roli, p. Adwentowicza, tak subtelny i inteligentny artysty, winna była nakazać większy szacunek ze strony czynników

⁵¹ L. Schiller, *ibidem*, s. 137-140.

⁵² Henryk Ibsen, *Peer Gynt*. Poemat dramatyczny w 5 aktach, 14 obrazach. Przekład: Jan Kasprowicz. Muzyka: Edward Grieg. Reż. Stanisław Stanisławski. Teatr Miejski im. Słowackiego. Kraków 12 X 1912. [Przyp. wyd.]

odpowiedzialnych. Nie będziemy niesprawiedliwymi, jeśli powiemy, że postąpiono z nim nietaktownie każąc mu przed nową dla niego publicznością stanąć z rolą popisową w otoczeniu niewyszkolonych, źle przygotowanych aktorów, na tle ohydy dekoracyjnej, przy wtórce cyrkowej orkiestry. Zarzutu naszego nie zdoła nikt odeprzeć twierdzeniem o skąpej ilości prób spowodowanej koniecznością zmieniania repertuaru co tydzień. Znając wewnętrzne stosunki teatru Antoine'a i Reinhardta, możemy zapewnić, że w obydwu tych wzorowych pod każdym względem instytucjach pracuje się więcej godzin na dobę, intensywniej i sumiennie, że nieraz z trzech sztuk naraz próby się odbywają, aczkolwiek siły aktorskie liczebnie i artystycznie o wiele wyżej od naszych nie stoją.

Czego brak zatem w pierwszym rzędzie na naszej scenie, to metodycznego, świadomego swej artystycznej misji kierownictwa. U nas przemęcza się aktorów nie twardą, celową pracą, lecz właśnie absolutnym brakiem takiej pracy; daje się im zatrudnienie tylko, nic kształci się ich ambicji, nic wyrabia się w nich tego przekonania, że trud ich na marne nie idzie.

Pogląd nasz na sceniczną wartość *Peer Gynta* wyraziliśmy już w osobnym szkicu krytycznym, którego druk «Goniec Poniedziałkowy» w niniejszym numerze rozpoczął. Ta okoliczność uwalnia nas od szczegółowego rozbioru krakowskiej inscenizacji Ibsenowskiego poematu, dlatego że między postawioną przez nas hipotezą a wczorajszym spektaklem zachodzi różnica zasadnicza i dlatego że niepodobna serio traktować bezmyślności, niedbalstwa i na grubą naiwność obliczonego skąpstwa. Piękności poetyckie i teatralne libretta zginęły bez śladu w trywialnej, niesmacznej oprawie scenicznej. Nie starano się zgoła wyjaśnić symbolicznej formy, ale przeciwnie, utrudniano tak aktorom, jak widzom orientację przez zredukowanie tekstu do jego trzeciej niemal części i przez nadanie mu kształtu sprzecznego z jego duchem. Przedstawienie miało charakter przypadkowości, która jest zawsze wynikiem pośpiesznej pracy niepowołanych i zakłopotanych ludzi. Niemałą trudność przedstawiał przekład Kasprowicza, niedokładny, niezręczny – jednym słowem nieudały.

O ile ze strony reżyserii i dyrekcji dzieło Ibsenowskie spotkało się z niewytłumaczoną obojętnością, o tyle artyści dołożyli wszelkich starań, by ocalić szczątki czarodziejskiej budowli. Uważamy przeto za słuszne im wszystkim wyrazić gorące podziękowanie za tę prawdziwą niespodziankę, ale zarazem serdeczne współczucie. Ich szlachetne, pełne zapału wysiłki wystawiono bowiem na pośmiewisko, utrudniwszy na każdym kroku poprzednią pracę. Słowa te w pierwszym rzędzie odnoszą się do p. Adwentowicza. W pierwszych scenach paraliżowany niezgranym zespołem i technicznymi błędami scenerii, dopiero począwszy od obrazu VII rozsypał hojnie kosztowne klejnoty swej inwencji. Zapomnieliśmy o wszystkich niedostatkach wystawy słuchając tragicznych spowiedzi i rozmyślań upadającego Gynta.

Głębokie wzruszenie wywołała scena powrotu do Solweigi. Czar gry p. Adwentowicza i jego entuzjazm zbawiennie wpłynął na wykonawców ról innych, a nawet na komparserię. P. Czaplińska (Aza) wystąpiła w niezupełnie dla niej stosownej roli – starała się wszakże ożywić ją jowialnością i prostotą. P. Sowińska nie uroniła ani drobiny z poezji, rozlanej dokoła postaci Solweigi; nikt inny z obecnego personelu nie byłby artystycznie, z równą miarą wyraził potęgę nieśmiertelnej miłości.

Na prawdziwe uznanie zasługuje pomysłowa gra i maska p. Szymborskiego (Stary z Dowru). Pierwszy raz danym nam było ujrzeć, ile ten skromny artysta groteskowego komizmu z siebie wykrzesać jest zdolny. Doskonale harmonizowała się z nim mimiką i charakterystyką p. Słubicka. Pp. Bończa i Kosiński (Huhn i Hussein) wysunęli się na pierwszy plan w obrazie XI, wybornie podkreślając satyryczną tendencję poety. P. Świącicka (Ingryda) w małej rólce złożyła dokument niezaprzeczonego talentu. P. Turowicz (Anitra) zręcznie wywiązała się z partii tanecznej; wiele wdzięku i dowcipu miały jej sceny z fałszywym prorokiem. Wymienić należy wreszcie tych artystów, którzy statystując czy wykonując podrzędne role, starali się dostroić wszelkimi siłami do ogólnej tonacji poddanej przez p. Adwentowicza. Dzięki pp. Braunównie, Miłaszewski Woyniewiczównie, Regcrównie i Werniczównie i dzięki pp. Biegańskiemu, Mariańskiemu, Bogusińskiemu ocalały niektóre epizody i nader ważne sceny zbiorowe.

Publiczność w czasie antraktów muzycznych zachowywała się niespokojnie i niesfornie. Bardzo słusznie!

1912

Leon Schiller

FORMA SCENICZNA «PEER GYNTA»⁵³

Peer Gynt należy do kategorii tzw. „dramatów niescenicznych”. Każda niemal dyrekcja teatru posiada indeks utworów tą etykietą oznaczonych. *Faust*, *Manfred*, *Nie-Boska komedia*, *Dziady*, *Samuel Zborowski* i *Zawisza Czarny* Słowackiego, poematy Villiers de l'Isle Adama, Claudela czy Maeterlincka – dzieła wielkiej myśli, posągi nieskazitelnego artyzmu walają się w kurzu wzgardy na równi z efemerycznymi wyrobami dyletantyzmu i partactwa. Mówi się: są niesceniczne; to wystarcza, by je pozbawić raz na zawsze prawa obywatelstwa na deskach sceny i skazać na wieczną banicję.

Atoli nikt nie usiłuje zbadać treści tego pojęcia. Poczet nazwisk i tytułów wzrasta z dniem każdym, pomimo tu i ówdzie czynionych wysiłków w kierunku wcielenia tych niepokojących wyjątków w ramy teatru prawidłowego. Znajdziemy w tej czarnej księdze streszczoną historię pracy ducha-wiecznego rewolucjonisty, miniaturę odwiecznej walki nieśmiertelnej młodości z nigdy nie ginącym, mnogością postaci maskującym się scholastycyzmem. Każdy dzień prawie przynosi nowych imion obfitość. Wskutek powierzchownej rewizji czasów minionych, nawet te utwory, które wytrzymały próbę wieków, które stanowiły fundament starego teatru, muszą dzielić los swój i miano z poprzednimi. Niedawne to wszak czasy, kiedy dramatykę Szekspira uważano za cenny zabytek o książkowej li tylko wartości, chcąc ją zaś na scenie ukazać, szlachetny surowiec poddawano takiej destylacji, by jego przeróbka współczesna wskutek tego proceduru adaptacyjnego utraciła istotę i znaczenie oryginału. Dopiero dzięki kilku skutecznym eksperymentom Reinhardta i Hofmannsthal'a antyczna tragedia i średniowieczne misterium poczynają kołatać do wrót zdegenerowanego teatru.

Byłyżby istotnie niescenicznymi zjawiska literatury dramatycznej – tego bądź co bądź najsilniejszego dotychczas sztuki teatralnej dopływu – posiadające swą ustaloną cenę, już to jako manifestacje nowej myśli o człowieku, już to jako nowego kształtu artystycznego problemu? Możnaż mówić o niesceniczności dzieł z myślą o scenie i dla sceny, częstokroć na scenie pisanych? Dlaczego, wczytując się w ich libretta, oczarowani jesteśmy bogactwem filozoficznej treści i poetyckim przepychem, patrząc zaś na nie przez lornetkę teatralną, nie znajdujemy w nich dawnych właściwości sugestywnych? Dlaczego na duszy naszej imaginacyjnym teatrze, podczas czytania lub rozmyślań nad nimi zjawiają się czarodziejsko w

⁵³ L. Schiller, *ibidem*, s. 141-145.

formie absolutnie nakrywającej się z ich wewnętrzną strukturą, natomiast skoro tylko usiłujemy, w myśli choćby, przenieść je na deski któregośkolwiek z istniejących teatrów, natychmiast ich „niesceniczność” jaskrawię rzuca się w oczy?

Zwolennicy doktryny teatru autonomicznego, teatru czystego, teatru dla teatru odpowiedzą: Utwory te nie są przeważnie produktem sztuki teatralnej, ich gigantyczność, zaiste z potwornością granicząca, jest rezultatem literackiej fantazji, literackich zamiarów, nie dziw zatem, że w oprawie scenicznej pomieścić się nie mogą, że im duszno w sferze nowych konwencji, prawideł i kompromisów, że nareszcie, gdy się je przemocą w niewłaściwą formę wtłoczył stara, niszczyje albo naczynie, albo dzieło, które odlać w nim pragnęliśmy. Teatr bowiem posiada swoją estetykę, rządzi się swoim kodeksem, stwarza specjalne, jemu tylko właściwe, sensacje, w niczym niepodobne do tych, których zwykliśmy doznawać przy kontemplacji sztuk innych. Co się zaś tyczy dramatów teatru starego, przede wszystkim tragików greckich, teatru średniowiecznego i Szekspira, są one klasycznym dowodem twierdzenia o symbiozie architektury i teatru.

Architektura – ta matka i wychowawczyni sztuk wszystkich we wszystkich epokach – jest również integralną częścią teatru. Ona stanowiła podstawę, na której rozwinąć się mógł najesencjonalniejszy składnik kunsztu teatralnego: sztuka ruchu. Bez niej ta sztuka istniałaby jako zjawisko odosobnione lub pokrewne rzemiosłu wojennemu, zapaśnictwu czy tańcowi. Ona, ująwszy w karby menadyczne płąsy i instynktowne gesty, poczęła stosować do nich prawa swej surowej teorii. Ona przemieniła świątynię teatralną na teatr hieratyczny, ona przeprowadziła sekularyzację tegoż teatru. Jej ewolucja zawarunkowała byt sztuki scenicznej. Jednolitość dramatu, charakter dekoracyjno-monumentalny widowisk greckich, stosunek wreszcie widza do sceny – wszystko było wynikiem takiej, a nie innej architektury. Podobnie rzecz się ma z teatrem japońskim i perskim, prymitywizmem średniowiecza i wieloodśłonowym dramatem elżbietańskim. Z upadkiem architektury rozpoczyna się dekadencja sztuki teatralnej. Ostatnim dokumentem tej dwoistej, a przecież jedynej sztuki jest kwiat renesansowego budownictwa: Teatr Olimpijski Palladia w Vicenzy. W czasach nowszych teatr wędrownych komediantów włoskich narzucił Europie banalną, operową, barokową formę teatru kameralnego. Teatr współczesny architektury już nie posiada; praca bowiem budowniczego i inżyniera nie zastąpi tego, co było poniekąd wyrazem całokształtu wierzeń i uczuć narodowych, co zawdzięczało swój żywot tradycji i na niej się opierało. Nie jest tedy w mocy teatru współczesnego utwory sceniczne, napiętnowane stygmatami architektury rówieśnej, bez szwanku środkami nowej techniki wyrazić. Dramat współczesny jak dramat starożytny jest wiernym odbiciem architektury swej sceny i swej widowni, jest

niearchitektoniczny. Plastyczne dekoracje, wybiegające proscenium, architektoniczna oprawa reliefu scenicznego jeszcze nie zmieniają stanu rzeczy. Dopiero system dekoracji przyzmicznej i ruchomej Edwarda Gordona Craiga, jego tendencja zmonumentalizowania widowiska scenicznego przez wprowadzenie masek, jak również jego teoria symbolicznego gestu i dążność oryginalna do usunięcia aktora, a zastąpienia go automatem – wszystkie te samotnicze prace Prospera teatru zdają się wróżyć już, już zbliżającą się epokę Odrodzenia. Również przełomową chwilą było wystawienie Edypa dokonane przez Reinhardta w teatrze dla pięciu tysięcy, na arenie cyrku Schumannna w Berlinie.

Na wyżej postawione pytania otrzymywać zwykliśmy wszakże inne często odpowiedzi. Oto dyrekcje teatrów pospolicie „nie- scenicznymi” nazywają te dramaty, których budowa wymaga dla siebie specjalnych ram, nowych linii i barw, nowego trudu inwencji reżyserskiej, które wnoszą styl nowy i pociągają nowe, niełatwo amortyzujące się koszty. Niescenicznym jest Szekspir, Calderon, Kleist, Gozzi, Grabbe, Merimee. Każdy teatr inne posiada kryteria niesceniczności. Ponieważ zaś normalny widz kształci swój gust na faktach artystycznych znanego mu teatru, przeto przejmuje automatycznie jego pojęcia estetyczne i nieświadomie, jako laik, z tym samym przesądem odnosić się będzie do tych arcydzieł scenicznych przeszłości lub terażniejszości, których konstruktywne wartości łamią wszelkie szablony i kanony, a proszą o kształt dla swej duszy przystojny. W ten sposób przeciętny teatr dzisiejszy szerzy w sposób barbarzyński epidemię swej pseudoestetyki; zaraża nią całe pokolenia, całe wieki.

Ileż to lat trzeba było, aby przekonać widza polskiego do sceniczności dramatyki romantyzmu naszego; sporo czasu upłynie, zanim ten widz od nowa uwierzy w iście rewelacyjną wartość teatralną Legionu i Wyzwolenia, którym wandalizm sceny krakowskiej cios śmiertelny zadał.

Z powyższych argumentów widzimy, że pojęcie „niesceniczności” jest relatywne, że zatem traktować je winniśmy z dozą godziwego sceptycyzmu i zawsze surowej analizie poddawać.

Peer Gynt jest niesceniczny; zdaniem ibsenologów nie był dla sceny pisany. A jednak wyłamał odporne wrota teatrów europejskich, wkroczył w repertuar scen skandynawskich, a swymi reprezentacjami chlubnie na kartach kroniki powodzenia teatralnego się zapisał. Ujrzał on światło kinkietów po raz pierwszy w Chrystianii za dyrekcji Ludwika Josephsona 24 lutego 1876 roku. Do końca roku doczekał się 37 przedstawień. *Vis maior*, pożar, który zniszczył wszystkie dekoracje i kostiumy, przerwał ciągłość sukcesu. Dopiero 9 marca 1892 ukazuje się z powrotem na scenie, skrócony do najpoetyczniejszych trzech pierwszych aktów; w przeciągu piętnastu miesięcy Björn Bjornson, syn poety, gra 50 razy tytułową rolę. W międzyczasie (15 stycznia 1886) poemat Ibsenowski święci tryumf w Kopenhadze; do roku

1892 obiega inne sceny szwedzkie i norweskie (Góteborg, Sztokholm, Bergen, Drontheim). Dnia 12 listopada 1896 r. dyrektor artystycznego, programowego teatru Oeuvre, Lugné-Poë, w świetnym, bo dokładnym przynajmniej przekładzie hr. Prosora, ukazuje jego wizerunek sceniczny snobizmowi publiczności paryskiej. W roku 1901 *Peer Gynt* dociera do Narodowy Chrystianii wznawia go ostatnimi czasy w świeżej inscenizacji i wykonuje przez 41 wieczorów z rzędu. Sceny niemieckie, z powodu rzekomej niesceniczności utworu zachowują wobec niego wrogą postawę. Pierwsze lody przełamało dopiero akademicko-literackie stowarzyszenie w Wiedniu, wystawiając dramat Ibsena na deskach Deutsches Volkstheater, według scenariusza Alberta Heinego (Burgtheater) przy pomocy słynnego znawcy Ibsena, prof. Emila Reicha.

Powyżej zacytowane daty wskazują dowodnie, jak pustym jest zarzut niesceniczności czyniony arcydziełu poezji dramatycznej. Prawda, że bezdenna przepaść leży między efektem *Peer Gynta* książkowego a teatralnego; prawda, że nigdy nie zdołano wykrzesać zeń ani tej siły, ani tego piękna, które są jego literacką ozdobą; prawdą jest atoli, że teatr dotychczasowy nie umiał czy nie chciał stworzyć dla *Peer Gynta* peer-gyntowskiej formy. Był przerabiaczem, przykrawaczem – nie odtwórcą.

1912

Leon Schiller

WYKSZTAŁCENIE REŻYSERA⁵⁴

Dążenie do reformy teatru nie jest wynalazkiem czasów ostatnich. Zauważyć je można już w najwcześniejszych okresach dziejów sztuki teatralnej. Linia jej ewolucji pozornie jeno czasem się urywa, w istocie biegnie przez cały ciąg historii teatru, tworząc tego zagadkowego labiryntu nić czerwoną. I póki świat światem, a teatr teatrem, póty spotykać się będziemy z mniej lub więcej rewolucyjnymi dążeniami do zreformowania sztuki teatralnej oraz z ich bankructwem, spowodowanym przez jednostronność znamionującą wszelkie tego rodzaju wysiłki.

Nie może być inaczej. Kto chce reformować teatr, niech odpowie wprzód, o jakim teatrze, o jakim typie teatru myśli? Jeśli tylko jednym, niech się nie dziwi, że inni opór mu stawiają i wzbraniają się przyjąć program, w samą istotę ich godzący. Kto zmierzając do reformy teatru udoskonala jedynie pewne działy jego produkcji, ten prędzej czy później ujrzy zniszczenie swego dzieła w rozkładzie całego organizmu.

Teatr nie istnieje pod jedną tylko postacią. Sztuka teatralna nie jest sztuką jednolitą. Z tą tragiczną właściwością trzeba się nareszcie pogodzić. Stanowi ona cechę istotną teatru i może na niej właśnie polega jego odrębność. Wielopostaciowość teatru jako sztuki jako jednej z funkcji życia społecznego stwierdza historia. Żadna epoka nie wydała jakiegoś zdecydowanego, jedynie obowiązującego rodzaju widowisk scenicznych. Obok najbardziej dla danego czasokresu charakterystycznych, współrzędnie istnieją zawsze różnorodne odmiany zabaw teatralnych, niczym do typu dominującego niepodobnych.

Jeśli po dziś dzień utrzymały się dwie teorie o przeznaczeniu teatru, jedna przypisująca mu rolę czysto pedagogiczną, czyniąca zeń niejako środek terapii moralnej, druga oceniająca jego wartość bądź miarą czysto estetyczną, bądź siłą zabawy i wytchnienia, jakie widowni dawać winien -to takie współistnienie wykluczających się wzajemnie poglądów na to samo zjawisko dowodzi, że cel teatru bywa osiąganym w sposób najrozmaitszy.

Czym jest teatr jako sztuka, na to pytanie ani historyk, ani esteta teatru jasnej i krótkobrzmiącej odpowiedzi dać nie mogą. Pomysł „czystej sztuki teatralnej” wyzwolonej spod jarzma sztuk innych zrodził się w laboratoriach pozateatralnych i posiada znaczenie tylko eksperymentu. W rzeczywistości dzieła czystej sztuki teatralnej nie istnieją, a przynajmniej

⁵⁴ L. Schiller, *ibidem*, s. 368-378.

istnieją bardzo krótko. Bowiem sztucznego życia tych preparatów żadna siła podtrzymać nie zdoła. Podobnie fałszywą jak koncepcja „czystej sztuki teatralnej” okazała się doktryna dowodząca, że teatr w najświetniejszych okresach swego rozwoju przedstawia się jako symfonia sztuk wszystkich i że doskonałość dzieła scenicznego zależy od stopnia równowagi, jaki te sztuki składowe we wzajemnym do siebie stosunku osiągają. Fałsz, któremu przeczy i historia, i obserwacja praktyczna. Tak znakomicie skryształizowane dzieło sztuki zbiorowej nie powstało ani w Helladzie, ani w średniowieczu, ani też nie objawiło się w Bayreucie. W najlepszym razie widowisko teatralne może wykazać równomierną dbałość o wszystkie jego elementy ze strony jego inscenizatora czy reżysera, w najlepszym razie słowo nie zabije gestu, gest słowa, a dekoracja jednego i drugiego, ale – zależnie od rozwoju każdej z sztuk integralną część teatru stanowiących, zależnie od prądów artystycznych dominujących w danym czasie i w danym społeczeństwie, wreszcie zależnie od charakteru teatru – pojedyncze sztuki zawsze tę idealną równowagę naruszać będą.

Badając przeszłość i terażniejszość sztuki teatralnej dochodzimy do przekonania, że istota jej jest niezmiernie złożona, cele jej różnorodne, formy niesłychanie bogate i nigdy nie skryształizowane w postaci idealnie harmonijnego dzieła wszechsztuki. Nie ma jednego teatru. Jest mnóstwo teatrów. A ile rodzajów teatru, tyle typów sztuki aktorskiej i reżyserskiej. Aktor i reżyser rozmiłowany w teatrze monumentalnym nie będzie miał nic do powiedzenia w teatrze kameralnym. Aktor i reżyser Aischylosa, Calderona, mesjanistów naszych lub Claudela, biorący poważnie swoją pracę, nie potrafi się dostroić do tonu realistycznych miniatur życia Becque'a, Porto-Riche'a, Hermanta, Wedekinda, Sternheima lub Shawa. Aktor i reżyser fantastycznej pantomimy czy symbolicznego dramatu źle się czuć będzie w czterech ścianach mieszczańskiego wnętrza, chodząc i mówiąc nierytmicznie.

I na odwrót, dajcie aktorowi lub reżyserowi wyszkolonemu na szablonach francuskiej dramatyki bulwarowej lub jej polskich falsyfikatach – dajcie hieroglificzny tekst Claudela do ręki, co z nim pocznie? W co obróćą się te ewangelie, hymny i sceny niemal liturgiczne?

Przede wszystkim nie jest tu – i nigdy nie jest – obojętną sprawą wiary, wiary w słowo głoszone przez poetę, które samemu potem trzeba z takim zapalem głosić, by mogło działać na widownię – rzeszę. Pomijając jednak ten postulat, nie ciesząc się zbyt wielką popularnością w teatrach dzisiejszych, zamienionych na zamtuzy, zapytajmy się, czy artyści dzisiejszego teatru burżuazyjnego będą zdolni nagiąć swoje bezduszne ciała do przepojonych mistyką gestów, czy intuicja ich, choćby najbogatsza, podyktuje im te rytmy, jakie wynikają z tkanki uczuć i myśli poety, czy głos ich bezbarwny i chropawy nabierze brzmienia gasnących modlitw i śpiewów po

katedrach gotyckich albo czy zdoła zamienić się w coś w rodzaju melodii lub zawodzenia rapsodów ludowych?

Nie, stanowczo nie! A to z tej przyczyny, ponieważ ci artyści należą do teatru mającego wręcz odmienne zadania, posługującego się odmienną techniką, wymagającego aktorów i reżyserów zupełnie odrębnego gatunku. I na nic się nie przyda zachęcać tych ludzi do innej pracy, silić się na udawanie jej wyższości i konieczności. Jeśli teren ich pracy ma jakąkolwiek rację społeczną, żadna siła zniszczyć go nie zdoła. Jeśli jednak teatr idealistyczny, czy to monumentalny dla najszerszych mas przeznaczony, czy też otwierający swe wrota tylko wtajemniczonym, jeśli ten teatr Ducha, teatr Poezji, teatr świąteczny zdobędzie tę samą siłę, jaką posiadał teatr Materii, teatr codzienny, natenczas będzie mógł swobodnie obok swej antytezy współistnieć, powtarzam współistnieć, gdyż nie wierzę, by mógł zaspokoić wszystkie potrzeby życia teatralnego, by czynił zadość wszystkim tęsknotom dzisiejszej widowni.

Historia powszechna teatru poucza nas o istnieniu nieskończonej liczby odmian widowisk teatralnych. Epoka współczesna nie wykazuje jednak tego bogactwa – przynajmniej w praktyce, w teorii bowiem spotykamy się z pomysłami nowych teatrów tak odbiegających od typu przyjętego, tak różniących się wzajemnie, że trudno przypuścić, by te tendencje mogły się zrealizować na ruinach istniejącego teatru lub żeby z tego olśniewającego chaosu miał się wyłonić jeden tylko kształt teatru dnia jutrzejszego czy też dalszej przyszłości. Raczej należy przewidywać, że w niedługim czasie będzie się musiała dokonać dysocjacja teatru współczesnego na szereg teatrów, stosownie do stopnia kultury oraz potrzeb duchowych widowni. Należy się spodziewać, że wreszcie przekonamy się o niemożliwości wcielania w repertuar teatrów codziennych dzieł wymagających specjalnego skupienia i przygotowania ze strony widza, np. *Samuela Zborowskiego*, *Wyzwolenia* lub *Akropolidy*. Wyłoni się wówczas polski teatr monumentalny, odrębną architekturę i własną rzeszę aktorów posiadający, a dający widowisko tylko w pewnych okresach roku. Obok niego istnieć będzie teatr codzienny, służący bądź wychnieniu i zabawie pod postacią teatru komediowego, bądź też jako szekspirowskie „zwierciadło natury pokazujący światu i duchowi wieku postać ich i piętno”, czuły sejsmograf najsubtelniejszych drgnień życia społecznego. Czysto estetyczne pobudki również mogą wpłynąć na różnicowanie się widowisk teatralnych. Jest rzeczą wątpliwą, by artyści hołdujący zasadzie najwyższej sztuczności, mnożenia konwencji, schematyzowania czy symbolizowania życia chcieli pracować wspólnie z wyznawcami absolutnego realizmu. A przecież to są tylko dwa równouprawnione poglądy na sztukę i naturę, dwa słuszne punkty widzenia tych samych rzeczy. Więc także na gruncie teatru, że tak powiem, powszedniego, dokona się, a przynajmniej dokonać się powinien dalszy proces dysocjacji. Nic będę tu już poruszał kwestii teatrów

ludowych i teatrów elity, gdyż ośmielam się twierdzić, że wszystkie teatry winny być uspołecznione i udostępnione dla całego społeczeństwa bez wyjątku, bowiem nie mamy prawa pozbawiać najlichszego choćby jego członka zbawiennej rozkoszy obcowania z pięknem, podobnie jak nie mamy prawa bronić mu wstępu do muzeów, sal koncertowych i bibliotek.

Proces rozpadania się teatru współczesnego na szereg teatrów posiadających odrębną fizjonomię już się rozpoczął w środowiskach najwyższej kultury teatralnej w Rosji i w Niemczech.

Wszystko jednak, co stwarza Europa, a co my, jeśli w jej skład wejść pragniemy, powinniśmy bodaj poznawać, jeśli nie przyjmować, wszystko przybywa o dziesięć co najmniej lat za późno, wszystko wypacza się na gruncie parafiańszczyzny i marnieje. Cała sztuka polska cierpi na ten niedopływ krwi europejskiej. Teatr może najdotkliwiej i najwyraźniej.

Rzućmy okiem na działalność naszych teatrów najruchliwszych, najbardziej na polu sztuki ambicjonujących. Począwszy od repertuaru, a skończywszy na systemie inscenizacji i pracy w ogólności, wszystko tu jest zaprzeczeniem nowoczesnych teorii, nowoczesnej praktyki, nowoczesnego życia. Od czasu do czasu czyni się pewne ustępstwa repertuariom na rzecz nowszej dramatyki, ale taki eksperyment odpokutować trzeba potem szeregiem sztuk rentowniejszych. Błyśnie także czasem talent reżyserski lub inscenizatorski śmielszym i nowszym pomysłem, ale wrychle następuje po nim szablonowy reżyser-rutynista, zabiera aktorów, którzy już wchłaniać poczęli pierwiastki świeższego życia, niszczy pracę swego poprzednika i na czas długi zniszczą jej ślady.

Mniejsza zresztą o nasz stosunek do teatru europejskiego. Teatr ludów wschodnich, nie ulegając jego wpływom wcale, czarował najwybredniejszych Europejczyków swym pięknem i mądrością. Kto zetknął się z teatrem obrzędowym ludu naszego, kto zna pomniki naszej dramatyki religijno-ludowej z XII i XIII stulecia, kto umie teatralnie, twórczo wczytywać się w sanskryt *Dziadów*, *Nie-Boskiej*, *Podziemi weneckich*, mesjanistycznych tragedii Słowackiego, *Legionu*, *Akropolis* i *Wyzwolenia*, wie, że choćby dziś możemy przystąpić do budowy teatru, jakiego nie ma na całym świecie, polskiego teatru monumentalnego, teatru Gontyny. Czy nasze sceny bodaj usiłują przygotować aktorów i publiczność do uczestniczenia kiedyś w tych wielkich Dionizjach dramatu polskiego? Nie. Wystawia się te dzieła rzadko i naprędce, takim samym systemem, jak każdą sztukę „wystawową”, tak samo, jak *Cyrana de Bergerac*, *Dzwon zatopiony* lub *Erosa i Psyche*.

Takie sporadyczne, dla honoru instytucji tylko przedsiębrane wysiłki, takie dyletanckie i cyniczne po prostu improwizacje, muszą przemijać bez echa wewnątrz i na zewnątrz teatru.

Nie lepiej przedstawia się rzecz z drugim skarbem naszej twórczości teatropisarskiej: z naszą komedią arcypolską, objawioną najgenialniej w utworach Fredry. Nie wiadomo z jakiej wyśmienitej przyczyny degradujemy je do rzędu staroświecczyny, nie wytrzymującej już próby naszych czasów, dopatrujemy się w nich schematyczności dawnego teatru francuskiego, twierdzimy, że woń życia dawno już z nich wywietrzała, że wreszcie, aby nimi dzisiejszą publiczność zaciekawić, należy je stylizować, scenicznie poprawiać, ornamentować na modłę groteskową.

Przecież nikomu dziś chyba na myśl nie przyjdzie poprawiać rysunek melodyjny Mazurka Dąbrowskiego lub z punktu widzenia nowoczesnej muzyki zmieniać harmonię w polonezach Ogińskiego. Scena polska, nie spełniając swych obowiązków wobec sztuk europejskich, nie spełnia ich także w stosunku do rodzimej. To mści się zarówno na artystach teatru, jak i na widowni. To jest powodem zastoju i martwoty.

W Polsce rozpanoszył się typ teatru eklektycznego – i to w najgorszym gatunku.

Uwzględniając położenie materialne i kulturalne teatrów polskich, trudno mi zasadniczo potępiać eklektyzm – przede wszystkim eklektyzm repertuarowy.

Zawsze zasługiwać będzie na pochwałę w trzech czwartych swej działalności teatr eklektyczny Reinhardta, który w poszukiwaniu wartości czysto teatralnych nieustannie eksperymentuje w najróżnorodniejszych dziedzinach twórczości dramatycznej całego świata, poczynawszy od pantomimy, a skończywszy na moralitetach i misteriach, przy czym utrzymuje o ile możliwości równowagę między sztuką przeszłości a współczesną, na wszystkich swych reprezentacjach odciskając piętno nowoczesnych dążeń, nawet najradykałniejszych. Życzyć by należało Polsce, by zdobyła się bodaj na taki typ teatru. Miałby on doniosłe znaczenie dla naszej kultury teatralnej i kultury artystycznej w ogólności.

Skoro nie możemy sobie jeszcze pozwolić na teatry specjalnym odłomom sztuki teatralnej poświęcone, musimy wprzód udoskonalić, zreformować nasz teatr eklektyczny. Winniśmy dążyć do tego, by on istotnie obejmował cały ogrom twórczości scenicznej i dramatycznej, zarówno dawnej, jak nowoczesnej.

Nie mam tu na myśli jakiegoś uniwersytetu czy muzeum teatralnego. Przeciwnie, teatr taki powinien działać tylko pod znakiem życia swej epoki i zamglonej przyszłości. Powinien się on znajdować w stanie ciągłej i niesłuchanie czujnej ewolucji, nigdy nie krzepnąć. Ale równocześnie budowniczości tego ciągle rosnącego labiryntu powinni od razu już przygotowywać się do jego zdemolowania, powinni metodycznie, coraz głębiej czynić rysy w jego ścianach, izby, gdy nadejdzie stosowna pora, ten twór skomplikowany pod umiejętnym

uderzeniem, jak kryształ przecięty w parametrze, rozpadł się na szereg innych kryształów nie mniej ciekawych i pięknych.

Kto ma być tym budowniczym, a zarazem niszczycielem teatru współczesnego?

Reżyser i tylko reżyser.

Tu pozwolę sobie zaznaczyć, że nie zgadzam się z tymi definicjami reżyserii, jakie niektórzy znawcy teatru usiłują skonstruować, nie zgadzam się także z tą ubogą rolą, jaką mu w życiu teatru raczyli powierzyć. Dla mnie reżyser w teatrze jest wszystkim, jest jego duszą, krwią i mózgiem. Nie uznaję kierownika teatru, choćby nim była najświetniejsza firma literacka czy dziennikarska. Tym samym nie uznaję zawisłości reżysera od fanaberii, dyletantyzmu lub merkantylnych kombinacji tego intruza. Nie uznaję dramaturga, czyli tak zwanego dowcipnie kierownika lub referenta literackiego.

Nie uznaję dalej inscenizatora. Inscenizacja poprzedza reżyserię, inscenizacja to jest właśnie ta koncepcja reżyserska, o której ciągle mówimy, to jest ta „reżyseria wewnętrzna”, która dopiero inkarnuje się w pracy reżysera na scenie. Rozpólowanie pracy reżyserskiej na pracę inscenizatora i reżysera sensu strictissimo, przeważnie reżysera-aktora, jest wpływem tylko opłakanego stanu wykształcenia większości naszych reżyserów. Przeciętny reżyser za mało posiada wiadomości z dziedziny filozofii, literatury, estetyki, historii i historii sztuki, by mógł wżyć się w świat danego dramatu i umiał w swej imaginacji kształty jego odtworzyć. Przeciętny reżyser nie umie analizować tekstu i na ogół bywa daltonistą w rzeczach malarstwa, głuchym w sferze muzyki. Nie umiając więc sprostać swemu zadaniu, wzywa w najlepszym razie na pomoc eksperta-inscenizatora, w najgorszym razie po dyletancku jakoś sobie radzi.

Praca teatralna, jej rozwój artystyczny i kierunek, może spoczywać wyłącznie w ręku reżysera względnie – dobranego, zharmonizowanego, złączonego wspólnym ideałem naczelnym grona reżyserów. Oto kierownictwo teatru. Oto jedynie rozsądna jego forma. I sprawa rozwiązana.

Rząd reżyserów! Jakich? Czy tych, którzy jedynie z racji lat służby obejmują komendę nad aktorami, podobnie jak na placu boju w razie śmierci dowódcy władza przechodzi na najstarszego rangą? Czy tych, co z tytułu swego mistrzostwa aktorskiego lub najwyższej gaży funkcje kierownicze obejmują? Czy tych, którzy wyróżniają się z grona kolegów sumiennością, lojalnością i pewnym zmysłem policyjnym? Czy tych, co ukończyli bodaj jeden rok studiów uniwersyteckich? Czy tych, którzy zdradzają niejaką znajomość gustów widowni? Czy też tych, którzy, zdobywszy pewne doświadczenie na polu sztuki aktorskiej w najordynarniejszym sensie, są absolutnymi ignorantami w rzeczach literatury, malarstwa, architektury i muzyki albo wykręcają się sianem z tych opresji czyhających na ich nieuctwo na

każdym kroku? Nie, rząd ten artystyczny mogą sprawować tylko reżyserowie twórczy, ściślej mówiąc Artyści Teatru.

Posługiwałem się tym terminem Gordona Craiga niejednokrotnie i rzadko bywałem zrozumiany.

Dlatego też i tym razem uważam za stosowne to pojęcie nieco objaśnić.

Artysta teatru to nie aktor, nie dekorator, nie muzyk, nie poeta i nie architekt – ale twórca dzieła teatralnego, obdarzony specyficzną zdolnością percepcji teatralnej, którego natchnienie wyraża się w wizji teatralnej, a ucieleśnienia w kształtach sztuki scenicznej, w kształtach takich, jakie mu jego twórcza wola dyktuje. Rzecz obojętna, jaką drogą do tego rezultatu dochodzi, czy zamieniając cały aparat teatralny na posłuszne mu ślepo tworzywo, czy też drogą współpracy, drogą uświadomienia poszczególnych pracowników teatru, drogą rozgrzewania ciepłoty ich twórczości do tego stopnia, w jakim jego twórczość działa. Rzecz obojętna także – i tu nie zgadzałem się nigdy z Craigiem – czy ten artysta łączy w sobie talent aktorski, kompozytorski, malarski, poetycki i architektoniczny, czy też posiada tylko niepospolitą inwencję i wiedzę w każdej z tych integralnych części sztuki teatralnej.

Nie wystarczy wszakże lubić muzykę Karasińskiego, Marczewskiego – choćby i Chopina, trzeba znać koniecznie metody nowoczesnej harmonii, kontrapunktu i kompozycji. Trzeba przede wszystkim zdobyć nowoczesny sąd i smak w rzeczach muzyki, a nie operować pustymi, wytartymi komunałami.

Nowoczesnemu artyście teatru nie wolno wzruszać ramionami na widok wróżb [rzeźb?] murzyńskich, malarstwa chińskiego, podhalańskiego malarstwa na szkle, kompozycji Rousseau, Matisse'a lub Picassa. Nowoczesnemu artyście teatru nie wolno podzielać smaku ciemnej burżuazji, plującej na wszystko, co się w jej mózgowicy nie mieści. Nowoczesny artysta teatru musi zdobyć także subtelną orientację w całokształcie powszechnej literatury dramatycznej, musi zwłaszcza żyć jej życiem współczesnym, poddawać się jemu, z nim razem do wspólnego celu dążyć.

Podobnie bogatą inwencję i wiedzę musi wykazać nowoczesny artysta teatru we wszystkich innych dziedzinach sztuki teatralnej, a to nie tylko dlatego, że w przeciwnym razie nie mógłby ani sam dzieła teatralnego zrealizować, ani też z poszczególnymi artystami zgodnie współtworzyć – ale także i z tego powodu, że teatr nie jest sztuką odosobnioną, że rozwój jego płynie z ogólnym rozwojem sztuki danej epoki i danego narodu. Życie teatru, jak życie sztuki w ogólności, zazębia się z ewolucją społeczną, klas, narodu, rasy. Znajomość mechanizmu tej ewolucji, pilna obserwacja jej zjawisk jest dla nowoczesnego artysty teatru niezbędna. Teatr

bowiem silniej niż sztuki inne uzależniony jest od swego podłoża społecznego, najpotężniej na nic zarazem oddziaływać może.

Powie ktoś: szczerzy talent reżyserski nie potrzebuje zaprzętać sobie głowy tą zbyteczną erudycją – sam intuicyjnie wszystko przeniknie, wszystko rozstrzygnie, wszelkie przeszkody przełamie.

Prawda! Talent decyduje o tym, czy ktoś jest artystą lub nie.

Samym jednak talentem nie można napisać fugi czterogłosowej, nie znając prawideł tej formy kontrapunktycznej. Samym talentem nie można namalować fresku, nie wiedząc, jakimi farbami to czynić trzeba. Talent nic poparty gruntowną wiedzą prędzej czy później zdradzi się swym nieuctwem, jeśli nie chamstwem.

Nie należy się przede wszystkim lękać zbytku wiedzy. A to są rzeczy dostępne i nie tak trudne, jak się leniuchom i nieukom zdaje. Na brak podręczników – co prawda w języku obcym – skarżyć się dziś niepodobna. Po wtóre, istnieją obecnie tak ulepszone metody nauczania, że w krótkim przeciągu czasu uczeń zdobywa ogólną znajomość przedmiotu.

Poznanie choćby z grubsza składowych sztuk teatru jest nawet dla przeciętnego reżysera starego typu – *conditio sine qua*. O tym, czy taki reżyser zdoła przedzierzgnąć się w nowoczesnego artystę teatru, rozstrzygnąć mogą tylko dalsze, poważne studia, a w pierwszym rzędzie talent – i że się tak wyrażę „rasowość” danej jednostki.

Gdzie i w jaki sposób nabywać ma reżyser polski wiedzę – nic wiem. Na razie nigdzie. Boć chyba ani w szkole dramatycznej, ani w teatrze. Szkoła dramatyczna stała się przytułkiem dla kalek i wykolejeńców. Patentuje dyletantów – to jej cała funkcja. Teatr jest na ogół fabryką tandety, produkującą swój lichy towar masowego zbytu z amerykańską iście szybkością. W takich warunkach o wychowaniu nowego pokolenia reżyserów mowy być nic może.

Sądzę, że pierwszy zjazd reżyserów polskich dostatecznie sobie uświadomił niemożność przedłużania tego stanu rzeczy. W tym przekonaniu zamykam mój referat następującymi wnioskami:

Wniosek I. Pierwszy zjazd reżyserów polskich w Warszawie postanawia domagać się zaprowadzenia studium reżyserskiego, w najobszerniejszym zakresie, do planu nauki w Miejskiej Szkole Dramatycznej w Warszawie, tej najważniejszej polskiej uczelni teatralnej. W tym celu Zjazd wybiera komisję, która zajmie się szczegółowym opracowaniem powyższego projektu i projekt ten w najkrótszym czasie przedłoży Ministerstwu Kultury i Sztuki oraz Dyrekcji Szkoły.

Wniosek II. Pierwszy zjazd reżyserów polskich w Warszawie, uznając potrzebę rozpoczęcia pracy nad podniesieniem poziomu wykształcenia reżyserskiego, postanawia,

zanim powstanie wyższa uczelnia reżyserska, urządzać doroczne kursy uzupełniające dla reżyserów w miesiącach letnich w Warszawie. Program tych kursów obejmowałby możliwie wszystkie działy teatrologii i sztuki teatralnej.

(Historia literatury dramatycznej), historia sztuki scenicznej, socjologia teatru, estetyka teatru, dramaturgia i inscenizacja nowoczesna, rozwój malarstwa i architektury teatralnej ze szczególnym uwzględnieniem czasów nowszych, kostiumologia, wstępne wiadomości z teorii muzyki, harmonii, kontrapunktu i nauki o formach muzycznych, wstęp do studiów rytmiczno-gestywnych, wymowa i deklamacja, analiza i inscenizacja tekstów dramatycznych, metodyka pracy aktorskiej i reżyserskiej itd.)

W tym celu Zjazd wybierze komisję (tę samą, która działać będzie w sprawie studium reżyserskiego przy Warszawskiej Szkole Dramatycznej) i powierzy jej opracowanie szczegółów projektu takich kursów oraz rozpoczęcie akcji w kierunku najrychlejszego ich zrealizowania.

1919

LEON SHILLER

*TEATR I KRYTYKA*⁵⁵

Piętą achillesową krytyki teatralnej jest jej niewrażliwość na kształty plastyczne, w jakie utwór literacki przyobleka się na scenie. Ruch i światło, architektura i malarstwo – te najistotniejsze i najdawniejsze pierwiastki sztuki scenicznej – w oczach recenzenta ustępują na plan drugi, na pierwszy zaś wysuwa się część literacka granego utworu: więc zarysowująca się w nim indywidualność autora, zagadnienie moralne czy społeczne stanowiące wątek dramatu i psychika bohaterów. Zwraca się jeszcze (w najlepszym razie) uwagę na technikę dramatopisarską, na jej odrębność lub zależność od kierunków bieżących oraz na to, w jakim stopniu zdołała nagiąć się do wad i ułomności teatru współczesnego, uzależniając od tego jej „teatralność”.

Do tych momentów przywiązuje się największą wagę, toteż wypełniają one dwie trzecie każdej recenzji. Jedna trzecia zaledwie poświęcaną bywa ocenie właściwego przedstawienia, ale i tu ma się na względzie raczej kryteria literackie niż teatralne. Nawet bardzo sumienny sprawozdawca, który nic ogranicza się do czczych pochwał lub zjadliwych przycinków, z lekka jeno potraça o rzemieślniczą, techniczną stronę teatru. Jeśli już o niej mówi, to więcej zajmuje go wyszukiwanie odchyleń powstających między tekstem dramatu a jego wykonaniem, więcej psychologiczne tło roli niż dzieło sztuki aktorskiej – czyste, od niczego niezależne i dające się badać osobno. Wychodzi na jaw owa pięta achillesowa. Można ją ukryć w haftach i koronkach erudycji, można na chwilę skierować zaciekawianie czytelnika na rzeczy zgoła dlań, jako dla wczorajszego widza, obojętne – kalectwa tego zataić niepodobna. Przeciętny widz w sprawozdaniu przeciętnego krytyka teatralnego ani nie znajdzie odpowiedzi na pytania, jakie nasunęły mu się w teatrze, ani nie utwierdzi się w swych sądach. Owszem, dostrzeże, że między wrażliwością jego i recenzenta zachodzi różnica zasadnicza, że inne są siedliska tych dwóch wrażliwości, inne źródła wrażeń estetycznych.

Przeciętny krytyk teatralny nie umie albo wstydy się zająć stanowisko przeciętnego widza. Nie potrzebuje on właściwie teatru; wystarczyłaby mu może lektura utworu dramatycznego. Zaciekawiałaby go jeszcze dykcja prelegenta, miałby wiele do powiedzenia na temat uczucia i prawdy, którymi deklamator umiał mowę swą przepoić – ale gestykulację, mimikę i wszystko, co dla oka przeznaczone, najchętniej uważałby za czynniki dodatkowe i, jak się zdaje,

⁵⁵ L. Schiller, *ibidem*, s. 305-310.

zbyteczne. Wszak (zdaniem jego) gest jest tylko okrasą słowa; dekoracja zaś, kostiumy i oświetlenie służą do powiększenia tej okrasy i nie miałyby racji bytu, gdyby od nich nie zależało „złudzenie teatralne”, gdyby akcji scenicznej nie nadawały „pozorów życia”.

Przyczyny nieporozumienia między krytykiem a widownią tkwią w tych prądach literackich, które przez teatr europejski w ostatnich trzech dziesiątkach lat przepłynęły, a które on skwapliwie wchłonął i po dziś dzień przetrawia. Panowanie literatury realistycznej na scenie spowodowało upadek najcenniejszych tradycji sztuki teatralnej. Gest patetyczny, strój malowniczy, dźwięczne słowo, romantyczne sytuacje, nieprawdopodobnie wypukłe charaktery – słowem wszystko, co stanowiło powab starego teatru, ustąpić musiało miejsca nowym wartościom. Poezja ukorzyła się przed prozą. W pogardę i w zapomnienie poszła trudna sztuka aktora. Miała już nic rozkazywać, ale stać na usługach sztuki innej, często jej istocie zagrażającej.

Wytoczono walkę kanonom dawnej estetyki teatralnej, poczęto burzyć najpiękniejsze konwencje, na jakich teatr się opierał. Naturalność zastąpić miała piękno. I stało się, że od aktora wymagano już tylko, by umiał być sobą, by nie wstydził się swych ruchów arytmicznych, niezręcznych, kanciastych i pozbawionych wszelkiego wdzięku, by nie ukrywał kalectwa wymowy, ale owszem pielęgnował je i nim się popisywał. Wygodna teoria, rzecz jasna, rychło znalazła wyznawców i dziś jeszcze – choć znajdujemy się na rubieży czasów nowych – błakają się po złych teatrach jej echa.

Teatr dzisiejszy wciąż pozostaje na żołądź literatury (najczęściej ateatralnej). Misja jego sprowadza się do kolportowania nowości literackich; bez nich nie mógłby już istnieć. Stracił bowiem zdolność twórczą; zapomniał snadź o tych błogich swego rozwoju epokach, kiedy własnymi dziełami czarował.

Ta bezpłodność teatru spowodowała, że krytyka współczesna bada jego zjawiska pod kątem literatury jedynie, nie dostrzegając wcale śladów potężnej ongi sztuki, zacierających się z dnia na dzień.

Inaczej widz. On nic zmienił się i jest tym samym, jakim był w teatrze obrzędowym ludów pierwotnych, w Grecji, Indiach, w średniowieczu, za czasów Szekspira lub włoskiej komedii improwizowanej. Dla niego teatr jest zawsze i przede wszystkim miejscem zabawy. Bawi go zaś tylko widowisko.

Przeciętny widz teatralny nie wysłuchałby do końca najciekawszego dramatu, gdyby równocześnie nie mógł nań patrzeć. To prawo odwieczne, nad którym dawniej nikomu nie przyszło na myśl zastanawiać się, odżyło w całej swej mocy w czasach walki sztuki teatralnej z realizmem literackim.

Pierwszy przypomniał je w teorii i pierwszy w praktyce począł się na nim opierać Edward Gordon Craig, najskrajniejszy spośród reformatorów sceny nowoczesnej. On pierwszy nazwał teatr sztuką samodzielną i pierwszy w swej samotni florenckiej poświęcił się doświadczeniom w dziedzinie tej sztuki. Hasła Craiga i pokrewnych mu artystów teatru zaważyły w ruchu teatralnym ostatnich lat kilkunastu i aczkolwiek doprowadziły do chwilowej przewagi sztuk plastycznych na scenie, wywołały zdrową i konieczną reakcję przeciw żywiołom obcym, niszczącym, jakie naturalizm ze sobą przywłókł. Stanęły w obronie widowni – w tym ich największa zasługa.

Podstawy estetyki teatralnej tkwią w widowni i o tym krytyk winien pamiętać. Ta istota zbiorowa, którą nazywamy „publicznością”, inaczej widzi i odczuwa prawdę i piękno niż jednostka stojąca na uboczu.

Co dla dramaturga lub krytyka jest pięknym i prawdziwym, może nim [nie] być dla widzów. Rozumiał to wybornie Sarcey, gdy powiedział, że wszystko na scenie powinno być przystosowane do tego usposobienia, w jakim znajdują się ludzie zebrani pod postacią tłumu-publiczności. Sarcey instynktownie odczuwał tęsknoty widowni, rozumiał jej zaciekawienia, upominał się o jej prawa. Umiał być widzem i nie wstydził się tego. Pod tym względem był ideałem krytyka teatralnego.

W zmaganiu się literatury ze sztuką teatralną sceny nasze słaby jeno wzięły udział. A jednak skutki tej walki odbiły się na nich fatalnie. Scena polska nie jest już dzisiaj ani przybytkiem kunsztu wirtuozów, nie stała się jeszcze świątynią czystej sztuki teatralnej i tylko jako trybuna przypadkowej literatury wiedzie żywot szary, jałowy – nietwórczy. Przepływają ponad nią wiosenne burze nowych prądów i gwiazdy nowych talentów – bez śladu. Tak minął symbolizm, tak minął powrót do klasycyzmu i dawnych form, tak minął wreszcie tej sceny geniusz najpotężniejszy: Wyspiański – bez śladu.

Dzień dzisiejszy czyż wycisnął jakie piętno na życiu teatrów polskich? Rewolucjonizm, cechujący nowoczesną muzykę i malarstwo, żądający absolutnej swobody, druzgoczący wszystkie kanony passeizmu, czyż ma na scenach naszych prawo głosu? Duch czasów nowych, pukający natrętnie do najospalszych mózgów i serc najbardziej zatwardziały, ze wstrętem teatry polskie ominął. Nigdy chyba wyraźniej nie można było zauważyć ścisłego związku sztuki z życiem, jak właśnie w dobie obecnej.

Przy ściślejszym badaniu okazałoby się, że sporo idei politycznych i społecznych przeobraziło teorię sztuki nowoczesnej. Niejedna rozprawa o sztuce dzisiejszej brzmi jak program komunistyczny czy nihilistyczny, transponowany na wartości estetyczne. Już wszystkie sztuki ku tym ideałom jutrzejszym wyruszyły, tylko teatr wrył się w gliniasty grunt

cmentarzyska przeszłości i cuchnąc na siedem mil zgnilizną, udaje młodzieńcze życie, wdzięczy się i kryguje – upiór śmieszny.

Trudno przypuścić, by widownia była obojętną na to, co się dokoła niej i w niej samej dzieje. Trudno pomyśleć, by niszczący pożar, w którym topnieje starość, zaś młodość siłą swą hartuje, nie rzucił także zarzewia w duszę widowni teatralnej, nie rozniecił jej nowymi żądzami.

Jakąż strawę duchową mogą dać nowoczesnemu widzowi sceny polskie? Jakie wytchnienie? Jakim problemem go zaciekawia? Śmiem twierdzić, że ich poziom artystyczny wcale nie odpowiada potrzebom przeciętnej publiczności, że jest ona zbyt arystokratyczną w stosunku do chamstwa, jakie się rozpanoszyło w teatrach naszych.

„Czym się stanie ta sztuka gontyna?” – pyta widz, którego tęsknoty nie znajdują w teatrze ukojenia, który wychodzi stąd znużony, rozczarowany i znów wraca, łudząc się, że tym razem nie spotka go zawód.

Coraz rzadziej można się spotkać z postulatami artystycznymi stawianymi przez krytykę, lecz widzowie nie przestali żądać; czynią to po cichu, bo nie mają odwagi czy zdolności formułowania swych żądań. W tym właśnie pomocną winna im być krytyka teatralna. Obrona interesów widza – to jej zadanie najpierwsze.

I na tym mogłaby się może ograniczyć jej rola w przyszłości. Dopóki jednak teatr nie ocknie się z tej drętwoty, w jakiej pogrążył się pod naciskiem wczorajszej literatury dramatycznej, dopóki sam z własnej skarbnicy czerpać nie zechce, dopóty krytyka teatralna będzie musiała zajmować się sprawami technicznymi, dopóty będzie wyręczała reżyserów, inscenizatorów i innych artystów teatru – milczących lub nieobecnych.

Można by ten rodzaj oceny teatralnej nazwać „klusownictwem” na cudzym terenie, można by ludziom spoza teatru odmówić prawa głosu w kwestiach umiejętności tak dla ogółu hermetycznej, jaką jest reżyseria wraz z wszystkimi sztukami składającymi się na nią... Ale czyż nie „klusuje” ten krytyk, który zamykając oczy na przebieg istotny widowiska, nie mając w tej materii nic do powiedzenia, wkracza w dziedzinę historyka literatury lub filozofa? Sądzę, że pierwsze klusownictwo, zwłaszcza w naszych warunkach, jest pożyteczniejsze.

Jeśli powstanie kiedy u nas teatr, nic idealny, ale zbliżony choćby do starożytnego, jeśli odrodzi się sztuka sceniczna i sama za siebie mówić zapragnie, wówczas krytyk teatralny będzie mógł z siebie zrzucić jarzmo zawodowego pedagoga. Na razie krytyka „impresjonistyczna”, ograniczająca się do zapisywania bardzo osobistych, a dla teatru i spektatorium bardzo nieciekawych wrażeń, jest zbytkiem nie do przebaczenia. Zwłaszcza w naszych warunkach.

1918

Leon Schiller

*MYŚLI O ODRODZENIU TEATRU*⁵⁶

„Teatr upada”... Od tych słów mniej więcej zaczyna się większość dzieł poświęconych zagadnieniom sztuki scenicznej. Z powyższym sądem spotkać się można przede wszystkim o zmierzchu wielkich szkół i tradycji przed świtem nowych kierunków, w czasach namiętnych walk z rutyną i szablonem toczonych bądź pod znakiem Prawdy, bądź Piękna. Romantyzm stwierdzał upadek teatru pozostającego wówczas pod silnym wpływem formuł klasycznych, sam wszakże później nie zdołał odeprzeć zarzutu naturalistów, oskarżających go o tę samą zbrodnię. Z identycznego założenia wychodzą współcześni maruderzy symbolizmu, dopatrujący się znamion zwyrodnienia i ateatralności w coraz już rzadszych próbach zastosowania doktryny realistycznej do teatralnych widowisk. Ale o upadku teatru, rzecz dziwna, mówi się nawet w epokach, w których on niemal dosięga apogeum swego. I tak na przykład dzisiaj wielkim powodzeniem cieszy się komunał o dekadencji sztuki teatralnej. Byłoby pożądanym, by teatrologia, inaczej mówiąc krytyka „czystego teatru”, wykazała nareszcie, ile prawdy jest w tym zapatrywaniu nowoczesnych reformistów, czy przypadkiem nie mamy tu do czynienia z fanatyzmem, tak charakterystycznym dla teoretyków, którzy marząc o przyszłości bardziej może dla ich ideałów łaskawszej, wiecznie odsuwają dzień czynu na czas nieokreślony, wiecznymi są malkontentami. Oczywiście nie należy potępiać fantastów tego rodzaju; są oni już przez to samo pożyteczni, że odświeżają nasz gust, wyobraźni dają nowy pokarm, a dążąc do nieziszczalnego, otwierają nam oczy na możliwości nigdy przedtem nie zauważone; więc jeśli ze stu hipotez jedną po surowej ocenie za możliwą uznamy, jeśli ze stu doświadczeń jedno się uda, winniśmy się cieszyć zaiste, że aż tyle w praktyce działo się. Teatrolog chcący należycie problem współczesnej sztuki teatralnej jeśli już nie rozwinąć, to przynajmniej oświetlić, nie może być wyznawcą jednodniowych programów literackich czy malarskich. Aby ogarnąć całość tej ze sztuk wszystkich najzmienniejszej i najbardziej złożonej, musi on dotrzeć do istoty teatru i u jego źródeł wielorakich poznać sekret powstania i przeznaczenia wszelkich widowisk; nie wolno mu zapomnieć ani o ewolucji, którą ta sztuka przeżyła, ani o jej ostatnich zdobyczach, ani o odmienionej psychice widowni dzisiejszej; będzie się on liczył z tym zróżnicowaniem, jakiemu w naszych czasach uległ dawny, jednolity teatr dworsko-mieszczański, jak również z nader bujną i wcale skomplikowaną „żądzą teatru”.

⁵⁶ L. Schiller, *ibidem*, s. 220-229.

Tak liczne dziś i tak wielostronne doświadczenia reformatorów teatru, ta różnorodność, jaką widzimy w inscenizacji, reżyserii, wyposażeniu dekoracyjnym, grze aktorskiej, to poszukiwanie nowych form architektonicznych, ten rozwój inżynierii i elektrotechniki teatralnej -wszystko dowodzi, że teatr europejski znajduje się na drodze do odrodzenia. Jeśli się nie odrodził jeszcze w takim kształcie, w jakim pragnęłyby go widzieć imaginacja budowniczych przyszłości, to w każdym razie nie chyli się ku upadkowi. Skądże więc ów pesymizm? Nie zbudowaliśmy ani teatru hinduskiego, ani japońskiego, ani greckiego, przedstawienia nasze mało mają na ogół cech wspólnych z widowiskami starożytności – prawda. Natomiast, niejednokrotnie zwracając się po wzory i natchnienie do najodleglejszych czasów, najegzotyczniejszych kultur, korzystając z mądrości tradycji, ale i uzupełniając je dorobkiem współczesności, pracujemy nad tworzeniem coraz nowszych, coraz specjalniejszych odmian teatru europejskiego, teatru elity i najszerzych mas.

W zamęcie najbardziej krańcowych haseł i najsprzeczniejszych systemów orientujemy się wedle odwiecznego przykazania, które głosi, że celem teatru w pierwszym rzędzie jest służyć pracującej ludzkości za przybytek wytchnienia; wyższy typ widowisk stanowią te, które posiadają moc wzbudzania entuzjazmu i ekstazy w zbiorowej duszy tłumu; na przełęcz wiodącej do świątyni, prawic za granicami sztuki, można przypuścić istnienie teatru kontemplacyjnego: teatru wtajemniczonych.

Wroga postawa, jaką zajmują reformiści nowocześni wobec zjawisk życia praktycznego, bynajmniej zdaniem naszym o upadku sztuki teatralnej nie świadczących, zdaje się z następujących przyczyn wynikać:

- a. W ideologii ich pokutuje jeszcze pomysł „dzieła wszechsztuki”, którym Wagner zamierzał na modłę grecką pogodzić teatr z muzyką i podnieść go do godności świątyni swojego narodu. Z tego punktu widzenia dzieło teatralne wtedy dopiero jest doskonałe, gdy wszystkie sztuki składowe (poezja, mimika i taniec, muzyka, architektura i malarstwo) znajdują się w równowadze, tworząc organiczną i harmonijną całość. Że taka harmonia li tylko w teorii jest możliwa, dowodzić zbyteczna. Przykładem choćby dramat muzyczny Wagnera: gdy nań z odległości dni naszych spoglądamy, zacierają się różnice między nim a najpocześniejszą operą włoską; tej ostatniej nawet, jeśli idzie o bogactwo elementów czysto teatralnych, gotowimy przyznać pierwszeństwo. Ostatnimi czasy wszystkie sztuki poczynają coraz gwałtowniej domagać się autonomii; nawet te, które mogą się z innymi kojarzyć, wzajemnie o przewagę walczą. Tomy pisać by można o wojnie teatru z literaturą, zawsze niemal zwycięskiej, nie zawsze chwalebnej. Teatr mocą swych rdzennych wartości przerabia utwór poetycki na wido-

wisko. Sztuki pomocnicze, pragnące z nim żyć w symbiozie, nieraz usiłujące brać nad nim górę, niewolnicami swymi czyni. Wczoraj pokonał literaturę, jutro malarstwu swą dyscyplinę narzuci. Sztuka teatralna bronić się zawsze będzie przed najazdem wrogich jej istotnie żywiołów; nigdy przeto nie może być mowy o całkowitym połączeniu się jej z resztą sztuk pod postacią jednolitego dzieła.

- b. Rażąca sprzeczność zachodzi także między tendencjami „purystów” a tym, co rzeczywiście na scenie uskutecznić się daje. Kierunek ten radby doprowadzić teatr do tego stopnia czystości, do jakiego dojsz zdołała muzyka Palestriny i Bacha, sztuka pisarska Mallarmego, do jakiego zmierza prymitywizm dekoracyjny w malarstwie współczesnej Francji. Czemuż by teatr – mówią puryści – nie miał się na podobieństwo architektury i muzyki od naśladowania natury wyzwolić? Czy nie mógłby jak one żyć własnym żywotem, wedle własnej estetyki, mieć własnych artystów i własne płodzące dzieła? Poczynione w tym kierunku poszukiwania etnologiczno-historyczne wykazały istotnie ślady zjawisk czysto teatralnych u ludów pierwotnych; najprawdopodobniej teatr zrodził się nie jako dramat poetycki, lecz jedna z mnogich sztuk ruchu, pokrewna tańcowi i agonistyce; pantomimy, balety i maskarady należą bez kwestii do najszlachetniejszych rodzajów sztuki teatralnej; nie słowo, lecz gest jest podstawą sztuki scenicznej; nie dramat (w literackim pojęciu), lecz widowisko o jej wartości rozstrzyga; teatr bez słowa, bez muzyki, malarstwa i architektury jest jeszcze teatrem; teatr bez ruchu, bez aktora, bez figury ruchomej, teatr statyczny jest absurdem. Ale puryści walcząc z realizmem i literaturą z ostateczności wpadli w ostateczność. Eliminują albo stawiają na dalszym planie dźwięk i słowo, sami wszakże nie wnoszą do teatru nic nowego krom wizji plastycznej, której się wyzbyć nie mogą. Mamy tedy zamiast ruchomej poezji – ruchome malarstwo lub rzeźbę. Najskrajniejsi z nich twierdzą, że teatr winien ukazywać jeno widziadła życia, wspomnienia natury zakrzeplę w jak najmniej konkretnych formach, symbole ruchu... Wszyscy oni zapominają o ewolucji, jaką sztuka teatralna od swych narodzin aż po dzień dzisiejszy przeszła. Teatr, aczkolwiek zawsze z literaturą współzawodniczyć będzie, zrosł się z nią, zawdzięcza jej nieraz wiele sił żywotnych, a pozbawiony jej dopływu uległby niezawodnej degeneracji. Niebezpieczeństwo naturalizmu minęło; teatr oczyścił go z doktrynerstwa, uteatralizował i tym samym uśmiercił. Zresztą nie widzimy powodu, dla którego symbolom ducha człowieka czy też antropomorficznym uzmysłowieniom tajemnic wszechświata wolno by było jeno gestem do nas przemawiać. Sztuka żywego słowa na równi z mimiką należy do kategorii sztuk dy-

namicznych (czasowo-przestrzennych), zatem o indygenat w teatrze zebrać nie potrzebuje. Słowo teatralne Ajschylosa, Szekspira, Fredry, Wyspiańskiego – ekonomiczne, mocne, w dźwięk i kolor bogate – jest przecież czymś więcej jak ozdobą ruchu. W każdym razie ma ono tyle prawa do teatru, ile go mają sztuki plastyczne. Co ważniejsza, gdybyśmy problem ten na ostrzu miecza postawili, okazałoby się, że np. malarstwo (nie mówimy w tej chwili o technice świetlnej) jako sztuka wybitnie plastyczna znajdzie tu znacznie mniej pola do popisu od słowa i dźwięku. Puryści sztuki teatralnej winni się mieć na baczności, by dzieła ich dążące do absolutnej czystości nie przekroczyły granic teatru i nie stały się niepotrzebnymi.

- c. Do nieporozumienia, w mowie będącego, przyczyniają się w dużej mierze analogie ze starożytnością, na których to reformiści most wiodący do przyszłości wznoszą. Niepodobna odmówić znaczenia takim wyprawom po ideały. Nic dowodzą one zastoju, tym mniej wstecznictwa, co pewien okres czasu okazują się koniecznymi i wydają po większej części niespodziewane rezultaty, przynosząc nowe wizje, rozszerzając zakres form artystycznych i podsuwając krytyce nowe punkty widzenia. Szkodliwym ruch ten bywa wówczas, kiedy pierwsi podróżnicy zaczynają swych naśladowców zyskiwać, kiedy rewelacje nowego piękna manierą się stają. Następcy nie rozumieją pobudek zmuszających do tego rodzaju odwrotów. Gorliwi krzewiciele ponętnych, bo nieznanych, prawd w czambuł potępiają, co z życia współczesnego wyrasta. Ołśniemi nienagannością, sztucznie bądź co bądź konstruowanych, domysłów historycznych usiłują na grunt naszej epoki przeszczepić starożytnej cywilizacji wzory. Atoli czasy te nie pozwalają na porównywanie ich z innymi; tajemne a powolne wybuchy społeczne utworzyły przepaść nie do przebycia. Piękne i śmiałe koncepcje renesansowe, nie mogąc pogodzić się z rozdzwieniem powstającym przy zetknięciu się teorii z praktyką, kończą w mrokach muzealnych.
- d. Wszystkie teorie sceny przyszłości grzeszą jednostronnością. Pisarze i artyści, występując przeciw eklektyzmowi dzisiejszego repertuaru, nie uznając różnorodności widowisk znamionującej czasy nowsze, widzą odrodzenie teatru (jako sztuki i instytucji społecznej) pod jedną tylko postacią. Jak w czasach teatrlibryzmu usiłowano wszelkie odmiany dramatu do typu przedstawień kameralnych sprowadzić, tak obecne kierunki idealistyczne na gruzach przeszłości zamierzają jeden tylko teatr zbudować: monumentalny. Byłby to teatr świąteczny, religijny niemal, świątynia godów życia i sztuki; bądź arenowy, dla wielu tysięcy widzów, bądź taki, jaki istniał np. w epoce elżbietańskiej; teatr Palladia i Serliona, Schinckla i Wagnera, Schuręgo, Craiga,

Mickiewicza i Wyspiańskiego; posiadałby on oryginalną i podniosłą architekturę zdolną dramatowi poetyckiemu swe prawa dyktować, powołano by w nim do życia najszlachetniejsze sztuki teatralnej tradycje, więc orchestykę, maski, gest symboliczny, patos słowa; publiczność uczestniczyłaby w charakterze nie tylko widzów, lecz współtwórców: Teatr Żywy – taki, jakim go widzimy w obrzędach i zwyczajach ludowych, którego szczątki odnaleźć można jeszcze w liturgii Kościoła rzymskiego... Nikt nie zaprzeczy, że zrealizowanie tej idei jest nawet w dniu dzisiejszym rzeczą możliwą. Polska szczególnie nadawałaby się do rozpoczęcia akcji w tym kierunku⁵⁷. Wiele zjawisk wskazuje na rosnące z dniem każdym zainteresowanie dla widowisk monumentalnych. Ruiny starożytnych amfiteatrów greckich i rzymskich są terenem nieustannych doświadczeń aktorskich i reżyserskich. Na wzór przedstawień świątecznych dawanych w Bayreuth i Oberammergau inne miasta niemieckie porą letnią urządzają cykle uroczystości teatralnych. Paryż w czasie swej Grandę Saison popisuje się zbiorowymi dziełami najślawniejszych poetów, muzyków i dekoratorów (Verhaerena, D'Annunzia, Debussy'ego, Baksta). Max Reinhardt stwarza widowiska arenowe „dla pięciu tysięcy” i wskrzesza średniowieczne moralitety. Te jednak przedsięwzięcia nie są wolne od merkantylizmu, który zaraził wszystkie teatry europejskie. Na przeciwległym biegunie znajdują się usiłowania zorganizowania monumentalnych scen ludowych i świąt proletariatu, zapoczątkowane przez Romain Rollanda i Eugene Morela. Ideał teatru monumentalnego zdaje się mieć wielką przyszłość przed sobą; my na razie zawdzięczamy mu zwrócenie uwagi na prostactwo i szpetotę wczorajszego realizmu; dzięki tym poetyckim wezwaniom do lotu zdołaliśmy się otrząsnąć z nudy i obojętności i poczęliśmy w zakresie możliwości przeprowadzać reformę. Nic możemy się wszakże zgodzić na to, by teatr monumentalny, teatr świąteczny mógł zastąpić powszednią potrzebę widowisk kameralnych. Mnożą się z dniem każdym coraz to nowsze formy teatralne; coraz to nowsza publiczność przybywa. Nad dzisiejszym rozwojem przedstawień music-hallowych, nad zamiłowaniem do revue, operetki, farsy, dramatu psychologicznego – przejść do porządku dziennego nie wolno. Obecny stan teatrów angielskich i francuskich dużo daje do myślenia i niekoniecznie pesymistycznie usposabia. Wszystkie te objawy

⁵⁷ Por. *Teatralia*, «Krytyka» 1913, z.5,6,7-8,9.

współczesnego życia teatralnego Europy nie wystarczają, niestety, by reformistów o ich racjonalności przekonać.

Odrzućmy na chwilę wszystkie porównania z ideałami przeszłości i przyszłości, a przyjrzyjmy się teatrowi europejskiemu w obecnym stadium jego rozwoju. Po upadku realizmu historycznego meiningeńczyków, po likwidacji tzw. scen wolnych zaczyna teatr okres stopniowego uniezależniania się od dramatyki i poszukiwania dróg własnych. Nie chce on dłużej być trybuną szkół literackich; nie chce popularyzować bieżących zagadnień społecznych, moralnych... a nawet politycznych. Stwarzać naj- różnorodniejsze formy zabawy, od dionizyjskich oszołomień aż do apollińskiej ekstazy, jest jego celem. Środkiem zaś najprościej do tego celu wiodącym: widowisko; więc nie ów dramat książkowy, co się sceną jak lektorką wyręczał, lecz dzieło sztuki teatralnej zdolne budzić w duszy widza sensacje teatrowi jeno właściwe. Obojętnym jest, czy dzieło takie zrodzi się z imaginacji artysty teatru (dwa tylko znamy przykłady: Wyspiański i Craig), czy też jeszcze pochodzić będzie od poety nie komunikującego się ze sceną, nie obdarzonego talentem plastycznym, ale umięjącego w swym słowie zagaścić tyle pierwiastków szczeroteatralnych, żeby z niego reżyser (w nowoczesnym sensie) mógł całą symfonię linii, barw i dźwięków wyprowadzić. Teatr posiada istotnie moc współtworzenia, nie jest tylko interpretacją poezji, jak mylnie dotychczas sądzono. W ostatnim wypadku spór o to, kto jest autorem widowiska, czy dramatyk czy inscenizator, byłby jeno szermierką dialektyczną. Mamy oto do czynienia z dwoma artystami, artystami teatru – odważmy się powiedzieć – tworzącymi jedno dzieło. W architekturze wyżej cenimy te twory, które są płodem jednego geniuszu; dopuszczamy jednak współpracownictwo malarza dla wykonania polichromii, a rzeźbiarza dla figur i zdobień plastycznych, o ile ich sztuki, podporządkowawszy swe tęsknoty przewodniej intencji budowniczego, z utworem jego stapiają się w jedno. Dlaczegoż by i w teatrze tak być nic miało? Co prawda historia dramaturgii nic obfituje w przykłady takiej intuicji teatralnej u poetów; najwspanialej ujawnia się ona w poematach scenicznych Szekspira, Słowackiego i Maeterlincka. Częściej tekst literacki jest tym dla teatru, czym dla aktorów włoskiej komedii improwizowanej „kanwy” – tematem lub kompleksem tematów do polifonii ruchu, światła i dźwięku; najczęściej – podniętą do stworzenia wcale odmiennego dzieła. Wrodzona tej sztuce jest bowiem również czarodziejska moc niszczenia: przeistaczania wartości literackich na sceniczne.

Hasło „reteatralizacji” w czasach obecnych trafiło na grunt niezmiernie urodzajny, bo przemęczony wieloletnim uciskiem żywiołów ateatralnych; zdobywa ono coraz większą ilość

świadomych i nieświadomych zwolenników wewnątrz i zewnątrz teatru. Odzywają zapomniane formy widowisk; pisarze, których dziś potępialiśmy z punktu widzenia literackiego, budzą od nowa zainteresowanie; powracamy na całej linii do najistotniejszych tradycji teatru. Daje się nawet zauważyć jakby pseudoklasycyzm pod tym względem lub prymitywizm; nie przerażają nas wszakże wysiłki stylizacyjne oparte na kalkowaniu starożytności czy staroświecczyzny; czujemy w nich utajone energie odrodzenia, wiemy, że są przejściowe – torują drogę nowym konwencjom.

Wskutek przeniesienia punktu ciężkości z dramatu na widowisko musiał się także zmienić ustrój rządów teatralnych. Na czoło artystycznych i technicznych pracowników teatru wysunięto reżysera oddając mu władzę dyktatorską. Godność ta była przedtem prawie nieznaną. Dziś jeszcze w przeciętnym teatrze francuskim funkcje reżysera mało się różnią od inspicjenta. Panuje tam na ogół ciągle wirtuozeria aktorska i dawny podział pracy; obowiązkiem metteurs-scene jest ułożenie planu sytuacyjnego dramatu, piecza nad urządzeniem sceny, rekwizytami, komparserią itp. Reżyserię nowoczesną zawdzięczamy meiningen'cykom i Antoine'owi; ale nie była ona podówczas sztuką twórczą; polegała na archeologicznym lub fotograficznym kopiowaniu „rzeczywistości”; jedyną jej zasługą, że wprowadziła staranność wystawy i że starała się dochodzącą już do anarchii wolność aktorską ukrócić. Reżyser nowego pokroju z czynności pośrednika między poetą a teatrem przeszedł do roli twórcy widowiska. Zwykło się porównywać go z kapelmistrzem orkiestry symfonicznej ze względu na jego stosunek do wykonawców poszczególnych partii i autora partycji teatralnej.

Porównanie nie będzie ścisłe, jeżeli nie dodamy, że on to właściwie jest tym autorem; libretto poetyckie posiada dla reżysera-artysty wartość kompozycji fortepianowej, którą on dopiero musi, zgodnie z duchem utworu, z jego kolorytem i wewnętrzną architekturą, zinstrumentować i wykonać. Jałową byłaby dyskusja nad tym, jak daleko sięga władza reżysera. Każdy przyzna, że scentralizowanie całej pracy inscenizatorskiej w jednym ręku – do czego zmierza Edward Gordon Craig wraz ze swą florencką „szkołą sztuki teatralnej” – najkorzystniej wpłynęłoby na harmonijność dzieła scenicznego. Wedle tej teorii, wprzód nim się zaczną próby, winien reżyser „wyrzeźbić”, że tak powiemy, cały dramat kierując się wizją, jaką natchnął go utwór poety podczas sumiennego wnikania w jego treść; w przeciwstawieniu do dawnych kierowników, a właściwie doradców gry aktorskiej, zawisłych przez swą niekompetencję od kaprysów dekoratora, kostiumera i elektrotechnika, reżyser-twórca sam, a priori, skomponuje ruchy pojedynczych figur i grup, obmyśli dla nich tło malarskie lub architektoniczne harmonizujące z nimi za pośrednictwem barwy kostiumu i światła, sam także przeprowadzi łączność symboliczną między dźwiękiem (względnie słowem) a gestem

i uruchomionym kolorytem. W poszukiwaniu tego absolutu Craig zapędza się tak daleko, że każe aktorowi być maszyną posłuszną woli reżysera – mówiąc jego słowami: „artysty teatru” – w czym zbliża się do paradoksu Diderota. Uważając ciało człowieka za materiał dla sztuki teatralnej nieprzydatny, bo nadto emocjonalny, nadto od przypadkowości zależny, stara się je opanować rytmicznym gestem, stylizowaną szatą, zaś, żeby zamknąć mimikę twarzy w kilku tylko potrzebnych liniach, zwraca się do masek. W laboratorium swym na Arenie Goldoni czyni obecnie doświadczenia z „nadmarionetami”, automatami, które by w przyszłości, jak tego chciał Maeterlinck, mogły zastąpić aktora. Nie odmawiając racji tym usiłowaniom, choćby one nigdy do praktyki przejść nie miały, konstatujemy współcześnie wcale zadowolające wyniki zbiorowej pracy reżysera, malarza i aktorów; oczywiście tylko wtedy, gdy porozumienie jest możliwe, gdy wytworzył się zespół i gdy nad tą pracą unosi się jeden ideał kierowniczy. Przykładem Stanisławski i Meyerhold, Komissarżewska, Reinhardt, balet rosyjski, teatr monachijskich artystów, paryski Theatre des Arts pod dyrekcją Rouchego. Zwłaszcza malarstwo sceniczne, któremu winniśmy nowoczesny pogląd na istotę sztuki teatralnej i większość reform, tak się zdołało tu przystosować, tak umie już do wspólnego dążyć celu, że dziś za istotny element tej odradzającej się sztuki uważać je należy. Oto dlaczego, pisząc przedmowę do katalogu Pierwszej Wystawy Nowoczesnego Malarstwa Scenicznego, mówiliśmy mniej o nim, więcej o teatrze.

* * *

Powyżej rzucone myśli o odrodzeniu teatru nie odnoszą się do Polski. Teatr nasz na ogół pogrążony w realizmie, z wolna zwraca się ku nowym formom. A jednak miał ongi wspaniałą przeszłość jako teatr religijno-ludowy XVI i XVII stulecia, żeby nie mówić o szczątkowych formach widowisk parateatralnych, przechowanych dotąd w tradycji gminu; jednak miał swych marzycieli-jasnowidzów, pragnących widzieć go Świątynią (Mickiewicz); jednak w dramatyce trójcyromantycznej, Norwida i Wyspiańskiego ukryte są kształty Polskiej Sceny Monumentalnej; Zabłocki, Fredro i Bliziński – wszak to dosyć, by móc komedii ojczystej gmach osobny stawić! Styl teatru polskiego nie jest już ani polski, ani współczesny. Zachodzi potrzeba rewizji i reformy. Malarstwo sceniczne, które, jak powiedzieliśmy, w przebudowie współczesnego teatru europejskiego tak wybitną odgrywało rolę, pragnie i naszemu przyjść z pomocą. Skromną na ilość jest jego historia dotychczasowa; ze względu na jakość spotykamy się tu atoli z pierwszorzędnymi talentami. Śladem Wyspiańskiego poświęcają swe siły scenie narodowej: Karol Frycz, twórca Księcia Niezłomnego, dzisiejszy kierownik malarski Teatru Polskiego, i Franciszek Siedlecki, pierwszy tłumacz snów Słowackiego i Norwida na mowę teatru, który nowe światło rzucił na Lilię, Balladybę, Krakusa i Samuela.

Celem wystawy nowoczesnego malarstwa scenicznego jest przez ukazanie tego, co dokonano za granicą i tego, co u nas kiełkować zaczyna – pokonać obojętność, zachęcić do dalszej twórczości, w rytmie Ducha Narodu i Współczesności.

1913

LEON SHILLER

***NOWY KIERUNEK BADAŃ
TEATROLOGICZNYCH⁵⁸***

Teatr współczesny przeżywa epokę, którą sprawiedliwie nazwać można przygotowaniem do Odrodzenia. Odrodzić się znaczyło zawsze: oczyścić się, odnaleźć samego siebie, dotrzeć do źródeł swego istnienia – stać się wolnym. Każdy atoli akt wyzwolenia jest równocześnie aktem dobrowolnej kapitulacji. Natychmiast po wyswobodzeniu się spod jarzma zagrażających naszemu bytowi żywiołów uczuwamy potrzebę podlegania nowym prawom, godzimy się na nową przemoc. Wolność jest tylko odmianą niewoli; jest korzystną i pożądaną niewolą we własnym państwie, na własnej ziemi, pod własnym rządem. Reteatralizować teatr! Oto hasło reformatorów sceny nowoczesnej. Zrodziło się ono w dobie przekwitającego realizmu jako reakcja przeciw literaturze dramatycznej, bezkarnie na terenie sztuki teatralnej kłusującej. Oczywiście protestującymi nie byli aktorzy, lecz reżyserowie i teoretycy sceny. Naturalizm bowiem, o ile pierwszym znaczne prerogatywy przyznał, o tyle drugich w skrupulatnych reproduktorów życia codziennego zamienił, zaś naukowe badania trzecich zastąpił impresjonizmem krytyki literackiej. Reteatralizacja teatru ma się dokonać przez zerwanie z anarchistycznym programem tzw. scen wolnych, przez odrzucenie tych swobód, jakie literatura ze sobą na deski teatralne wnosi, przez powrót do dawnych konwencji i oparcie się na fundamencie własnych tradycji, własnej estetyki.

Teatr od nowa musi być teatrem: sztucznym – w sensie maksymalnej dekoracyjności; monumentalnym – jak architektura, czysta muzyka lub malarstwo i rzeźbiarstwo świątynne; hieratycznym – jako sanktuarium życia publicznego i manifestacja najszlachetniejszych namiętności narodu, rasy, człowieka. Teatr odrodzony pragnie rozwijać się o własnych siłach. W symbiozie z literaturą dramatyczną (a raczej z dramatem literackim) widzi objawy zwyrodnienia. Dramat bowiem współczesny przekształcił całkowicie architekturę teatralną i tak ją nagiął do swych celów, że dziś on jej, a nie ona – jak było pierwotnie – dyktuje prawa; upada teatralność, zwycięża literatura. Teatr odrodzony dąży do owej teatralności z powrotem. Nie chce już służyć za trybunę przemijającym sektom literackim, nie chce również być areną dla popisów aktora-wirtuoza; nawet w koncepcji zbiorowego dzieła sztuk wszystkich nie znajduje punktu wyjścia dla swych tendencji. Teatr żąda autonomii. Dzieło teatralne (twór

⁵⁸ L. Schiller, *ibidem*, s. 157-163.

artysty teatru), zdolne wywołać w duszy widza specyficznie teatralne sensacje – oto niedościgły ideał reformatorów teatru dzisiejszego; to pojęcie pomocnicze, które musimy przyjąć za aksjomat w wędrówce do źródeł czystego teatru; to zjawisko ledwie dające się pomyśleć, które jednak za rzeczywiste i historyczne uważać będziemy, ilekroć stracimy orientację w czystego teatru przebogatyh dziejach. Teatr więc, jak widzimy, wyzwala się z jednej niewoli, a równocześnie narzuca sobie a priori cały system ograniczeń bezwzględnie jego wolność krępujących; poddaje się dobrowolnie i świadomie nowemu jeństwu we własnym państwie, na własnej ziemi, pod własnym rządem. Odtąd życie czystego teatru płynąć będzie musiało osobnym, własnym korytem. Zbyteczne dodawać, że może tu być mowa jeno o częściowej izolacji. Nieprędko zniknie utrakwistyczna forma teatru współczesnego. Przewidywać należy, że zawsze zasilać go będą dopływy sztuk innych; boć wszystkie sztuki u jednego źródła początek biorą i w jednym oceanie ujście znajdują. Tym źródłem i tym oceanem: religia oraz potrzeba uniesmiertelnienia wspaniałych wydarzeń. Z takiego uważania rzeczy wypada, że ten ruch przedodrodzeniowy spełniać będzie przede wszystkim funkcję busoli w zawiłym sporze o istotę teatru; że mniej zburzy, niż teoretycznie obiecuje, że rola jego skończy się, gdy sztuka teatralna, w sferze swego działania, zdoła osiągnąć supremację nad innymi, z nią się powinowacącymi sztukami. Powstał on jako protest; wywołała go konieczność; jest wyrazem samoobrony. Zresztą oceniać go należy pod tym samym kątem widzenia, pod jakim rozważamy analogiczne zjawiska w innych dziedzinach sztuki: wszak architektura, malarstwo, plastyka, muzyka i poezja współcześnie również do najdoskonalszej dążą czystości; każda z tych sztuk pragnie posiadać własną historię i własną estetykę.

Trzeba się jednak z tym pogodzić, że to, co teoria w formie apodyktycznej do przyjęcia podaje, w praktyce odmiennie zazwyczaj wygląda; że zatem wszelka teoria jest jeno idealnym drogowskazem, narzędziem kontroli i odległą meta, w której kierunku zmierzamy nieustannie, aczkolwiek świadomi jesteśmy nieosiągalności celu.

Ocuł się starożytnej sztuki geniusz i nowymi czynami świetne swe dzieje uzupełnia.

Gdybyśmy nie brali pod uwagę odkryć i wynalazków, mnożących się z dniem każdym w laboratoriach eksperymentatorów, a szacowali wyłącznie takie zjawiska, które już się przyoblec w kształt rzeczywistości zdołały, powstałaby obszerna i zajmująca kronika odradzającej się sztuki. Ostatnie dziesięciolecie zdaje się osobliwiej ideom reformatorskim sprzyjać. Zaskrzypiały długo nie używane zapadnie scen europejskich: z teatrowych podziemi antycznego piękna duch wypłynął zawsze czerstwy, jak ongi czarowny – niebezpieczny rywal dzisiejszej szarzyzny. Zblazowany amfiteatr wita go oklaskiem; doznaje ulgi. Coraz częściej słyszeć się dają westchnienia do owych dobrych czasów dawnych: rzadziej Scribe, Sardou,

melodramat, dawna komedia charakterów-masek lub groteskowa tabarynada do naszych serc przemawiają niżli najmodniejszych teatropisów ukształcone twory; mniej nas wzruszają czy cieszą współczesnych Iksów, Ypsilonów i Zetów losy od zabawnych a pouczających przygód Harlequina, Pulcinelli, Pantalona, Scaramucci itp., od smętnej doli Don Juanów, Androników lub Żydów maltańskich; z powrotem nabieramy gustu do maskarad, baletów, pantomim, do kwiecistych tyrad, patetycznych gestów, nieprawdopodobnych sytuacji; okazuje się, że nie razi nas „trzy jedności” dramatyki klasycznej i nic śmiesznego nie znajdujemy w stylu włoskiej opery. Żądamy więc większej prostoty i większej dekoracyjności zarazem, szczerości i sztuczności – swobody, ale i konstrukcji niemal schematycznej. Zmartwychwstająca sztuka rozpoczęła nowy okres swego żywota szeregiem faktów doniosłego znaczenia: Isadora Duncan, Loie Fuller, Jacques Dalcroze i balet rosyjski wprowadzają nowe wartości rytmiczne i mimiczne; Max Reinhardt propaguje ideą „teatru dla teatru”, odgrzebuje pantomimę i misterium, pierwszy ośmiela się narzucić nowe konwencje teatru arenowego – „teatru dla pięciu tysięcy”; Stern, Bakst, Orlik, Erler, Appia, Iribe dążą do najkompletniejszej harmonii scenicznego wyrazu z treścią libretta; odżywa orkiestra i architektura pod postacią dekoracji plastycznej; widowiska teatralne zaczynają przybierać z wolna charakter uroczysty („Festspiele” monachijskie, „Great season” paryski); daje się zauważyć powszechna tęsknota za teatrem sub divo, w plenerze; z powodzeniem wystawia się dzieła teatru religijnego lub na nich wzorowane utwory współczesne (*Miracle Vollmoellera*, *Jedermann Hofmannsthal*, *St. Sebastien D'Annunzia* i *Książę Niezłomny* w rekonstrukcji Georga Fuchsa); równocześnie w aktorstwie spostrzegamy zwrot do stylizacji, próby zastąpienia skomplikowanej mimiki realistycznej gestem uproszczonym, syntetycznym – symbolem. Rodzicielem, patronem oraz najskrajniejszym bojownikiem tej nowej sprawy jest pierwszy „artysta teatru”, aktor, malarz, rzeźbiarz, udarowany talentem inscenizatorskim, twórca oryginalny, poeta teatru: Anglik, starej rodziny aktorskiej członek, wychowanek Sir Irvinga, Edward Gordon Craig. Z jego ducha, niewidzialnie częstokroć w atmosferze teatrów europejskich się unoszącego powyżej cytowane zjawiska początek biorą; nie wszystkie oczywiście są bezpośrednim wpływem jego teoretycznej i praktycznej działalności; wszystkie natomiast, świadomie lub bezświadomie, do jednego zmierzają celu. Tym jest: Wskrzeszenie i Wyzwolenie Sztuki teatralnej. Mamy oto przykład, jak jednostka, niewiele czasom swym zawdzięczająca, geniusz w przyszłości raczej żyjący, mocą jasnowidzącego talentu epokę sobie współczesną na swą modłę przerabia, swej duszy treścią napełnia, obdarza ją swym kształtem i swoją barwą; zamilczy o niej historia oficjalna, zbiorowe li wysiłki oceniająca; uzna ją każdy, kto w dziejach pracy człowieczej obrazu twórczej duszy poszukuje.

Historia oficjalna zwykła zjawiska, których jeszcze sklasyfikować nie umie, zaliczać do kategorii chaotycznych, rewolucyjnych itd.; epokę, obfitującą w nie, „przejściową” mieni. Dzisiejsza wiedza atoli sprzeciwia się w ogóle takiemu schematycznemu podziałowi na epoki: nigdy nie jest on ścisły. Jedna epoka wkracza w drugą tak, że granic wytyczyć niepodobna; nie znamy epoki wyłącznie klasycznej, romantycznej lub realistycznej; historyk każdego z tych kierunków umysłowości zawsze zaczynać będzie *ab urbe condita*, zawsze w epoce, na pozór inaczej się charakteryzującej, swój materiał znajdzie; nie ilość przecie, lecz jakość faktów absolutną wartość dla badacza przedstawia; gdy bowiem w pewnej epoce ruch obchodzący nas licznych przedstawicieli posiadał, mnogie dokumenty swego istnienia złożył, w następnej czy poprzedniej mógł się wyrazić czynem nie mniej ważnym, np. w niepopularnym dziele jednostki lub w nieoficjalnej akcji jakiejś szkoły. Wolno mi nazwać czasy zagęszczających się i coraz intensywniejszych usiłowań w kierunku wskrzeszenia najczystszych tradycji teatralnych epoką przedrenesansową, ile że taka jest myśl naczelną wszystkich tych teorii, taki jest półświadomy cel wszystkich tych eksperymentów. Muszę jednak zaznaczyć, że stoję na gruncie separatyzmu teatralnego, że pomijam całe grupy faktów, w tej samej strefie zachodzących, które kogo innego do wręcz przeciwnych wniosków upoważnić by mogły; stanowiąc przedmiot badań historycznoliterackich, nie należą one – jak sądzę – do tej samej rodziny. „Przejściową” wydać się może ta epoka tylko temu, kto nie potrafi zjawisk teatralnych od literackich oddzielić, dla kogo dramat „pisany” jest jedynie pomysłem dającym się sztuce teatralnej dziełem, a teatr w stosunku do dramatyka czymś w rodzaju zakładu reprodukcyjnego: kunsztem podrzędnym i pomocniczym. To, cośmy dotychczas spotykali w bibliografii teatralnej pod nazwą historii powszechnej teatru, historii teatru pewnego narodu lub okresu, niczym innym nie było, jak historią literatury dramatycznej. Wyjątkową wartość dla badaczy teatru autonomicznego posiadają prace Maurice Sanda, Charlesa Magnina, Ernesta Maindrona, P. Brozziego, Germain Bapsta, Gustave'a Cohena, Ludovica Cellera. Tym się tłumaczy fakt, że na ewolucję teatru przywykliśmy spoglądać przez pryzmat literatury i żeśmy nigdy jego dziejów dokładnie nie znali. Nowa sztuka rodzi nową umiejętność; jest nią (a raczej ma nią być) teatrologia, nauka zajmująca się badaniem zjawisk czystego teatru.

Dwa są główne jej zadania: 1. zdefiniowanie istoty sztuki teatralnej, jej powinowactwa z innymi sztukami, jej granic, materiałów i sposobów działania; 2. zbadanie jej pochodzenia, wyznaczenie jej linii rozwojowej oraz sporządzenie wiernego jej opisu, biegu od źródła, jej rozgałęzień, dopływów i ujęć różnorodnych. Można przypuścić, że teatrologia z czasem zróżnicuje się na krytykę i historię czystego teatru; dzisiejszy teatrolog obydwu prac się imać musi; obydwaj działają bowiem tęsknią za swymi Kolumbami. Pragnący poświęcić się studiom

nad duszą teatru, krom starego, dziś już małe znaczenie posiadającego materiału historycznego, niewiele w dzisiejszym piśmiennictwie znajdzie; będzie przeto musiał uzbroić się w cierpliwość i wytrwałość eksploatatora, który wbrew przesądom, pomimo zapewnień krajowców, wiedziony dziwną intuicją, tam swych skarbów szuka, gdzie najmniej tradycja każe; będzie musiał na własną rękę, nie licząc na pomoc niczyją, zanurzać się w czasy zamierzchłe, odbywać żmudne, często zawodne podróże do najodleglejszych krain, najpierwotniejszych kultur. Także ów, który zajmie się przebudową dziejów teatru, na samych li dociekaniach historycznych nie poprzestanie; chybiłby celu, zeszedłby niezawodnie na manowce, gdyby nasamprzód nie sporządził własnoręcznie narzędzi orientacyjnych – gdyby nie stworzył sobie ogólnego poglądu na świat zjawisk czysto teatralnych. Teatrológ dzisiejszy musi więc zdobyć rozległą erudycję w dziedzinie powszechnej historii sztuk pięknych i wytwórczości kulturalnej narodów; powinien posiadać wykształcenie etnologiczne – znać psychologię ludów, duszę człowieka; lecz przede wszystkim winien odznaczać się talentem – ten najlepszym dlań przewodnikiem będzie. Z dotychczasowych badań i poszukiwań wywnioskować możemy, że: Sztuka teatralna, jak inne, z religii początek bierze, a może ściślej od innych z liturgią się łączy; należy do kategorii sztuk dynamicznych (ruch przez ruch wyrażających – w czasie i przestrzeni) i jest jedną ze sztuk ruchu, siostrzycą sztuki tanecznej, agonistyki i innych sztuk gimnicznych; istotą jej ruch dramatycznie wypowiedany; przeto nie słowo, lecz gest jest podstawą widowiska scenicznego; towarzyszą jej częstokroć inne Muzy, lecz rola ich nie powinna być większa od tej, jaką gra polichromia lub rzeźba w architekturze, muzyka w poezji czy poezja w muzyce; aktor (osoba żywa) nie jest jedynym przedstawicielem ruchu na scenie (w Indiach spotykamy hieratyczne marionety, aktor grecki w koturnie, w masce, poruszający się według prawideł był również niejako marionetą, zaś po bitwie pod Cheroneą, ze względów oszczędnościowych, pozwolono choregom skompletować chór manekinami).

Retrogradacja teatru dzisiejszego, tęsknota za formą najczystsza widowisk, pewna skłonność do prymitywizmu i archaizacji zachęcają teatrologów do zapuszczania się w strefy mało znane. Interesuje ich teatr perski i jawański, historia masek i marionet, zwyczaje ludowe i obrzędy kościelne, balety dworskie, pantomimy i gry jarmarczne, angielskie pageants i lazzi włoskich bufonów. Z jednej więc strony przez wyeliminowanie dramatu literackiego uszczuplono zakres badań teatrolologicznych, z drugiej strony rozszerzono go w kierunku życia czystego teatru. Jedynym obecnie organem nowej teatrolologii jest kwartalnik sztuki teatralnej «The Mask» redagowany przez E. G. Craiga, wychodzący we Florencji (Arena Goldoni) od roku 1908.

* * *

W pewien wieczór paryski marzył Craig wśród grona swych przyjaciół: „Wybudujemy okręt i śladem Argonautów od wyspy do wyspy płynąć będziemy, tajemnicy teatru szukający...”
Okręt wypłynął.

1913

Jerzy Grotowski⁵⁹

*Ku teatrowi ubogiemu*⁶⁰

Ten artykuł Jerzego Grotowskiego ukazał się w miesięczniku „Odra” (Wrocław, 1965 nr 9), w „Kungs Dramatiska Teaterns Program” (Sztokholm, 1965), w dwumiesięczniku „Scena” (Nowy Sad, 1965 nr 5), w „Cahiers Renaud-Barrault” (Paryż, 1966 nr 55) i w „Tułano Drania Review” (Nowy Orlean, T 35, 1967).

„Jakie są źródła pańskich prac eksperymentalnych w teatrze?”. Często otrzymuję takie pytania i muszę wyznać, że wywołują we mnie odruch zniecierpliwienia. Przez spektakle eksperymentalne rozumie się zazwyczaj przedsięwzięcia marginesowe, za każdym razem próbujące jakby od początku – „czegoś nowego”. Najczęściej sprowadza się to do modnego dramatu, scenografii, która użytkuje aktualne prądy w zakresie plastyki (taszyzm, fakturowość itp.), muzyki uważanej za nowoczesną (np. elektronowa czy konkretna), podczas gdy aktorzy poruszają się w tym wszystkim w sposób niejako niezależny, w oparciu o swoje sztampy, poszerzone ewentualnie o stereotypy klaunady lub kabaretu. Wiem, na czym to polega, robiłem to. Prace nasze zmierzają w innym kierunku. Po pierwsze, dążymy do wyzwolenia się z eklektyzmu, z traktowania teatru jako zlepku różnych dyscyplin, to znaczy cło sprecyzowania, co stanowi o odrębności teatru i nie może być dublowane ani naśladowane przez inne gatunki widowiskowe. Po wtóre, prace nasze – zogniskowane wokół tego, co uważamy za sedno teatru jako sztuki, tzn. wokół relacji widz-aktor i technik i duchowej i kompozycyjnej aktora – mają charakter badań długofalowych.

Łatwiej byłoby mówić o tradycjach tego typu działalności, aniżeli o konkretnych źródłach. Wychowałem się na Stanisławskim i jemu zawdzięczam zainteresowania metodyczne w zakresie aktorstwa. Jest on zapewne w jakimś stopniu moim wzorcem jako osobowość, a to przez uporczywość badań, systematyczne odnawianie sposobu widzenia i nieustanną jakby polemikę z samym sobą na poprzednim etapie. To Stanisławski postawił kluczowe pytania w zakresie metodyki. Ale nasze odpowiedzi na te pytania są odległe od Stanisławskiego, a w wielu wypadkach stoją na przeciwnym biegunie.

⁵⁹ Jerzy Grotowski – 1933-1999, artysta teatru XX wieku, aktor, reżyser, postać wybitna. Kierował Teatrem Laboratorium. Artysta poszukujący.

⁶⁰ Przytoczony tekst: J. Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, Wrocław 2007, s. 13-254 [fragmenty].

Na miarę możliwości, jakimi dysponuję, starałem się zapoznawać z kierunkami kształcenia aktora w Europie i poza nią. W szczególności godne uwagi wydały się ćwiczenia Dullina na rytm postaci, badanie przez Delsarte'a reakcji odśrodkowych i dośrodkowych w zachowaniu się człowieka, Stanisławski w zakresie „działań fitycznych”, trening biomechaniczny Meyerholda i próby łączenia tego typu ekspresji zewnętrznej ze szkołą Stanisławskiego czynione przez Wachtangowa. Interesowały mnie metody szkolenia, a zwłaszcza treningu aktorskiego w teatrze orientalnym, np. w operze pekińskiej, w indyjskim teatrze *kathakali* i japońskim teatrze *nó*. Można by mnożyć nazwiska i systemy teatralne. Ale metoda, którą wypracowujemy, nie jest zlepkiem sposobów zapożyczonych z różnych stron, mimo że posługujemy się niekiedy elementami obcych systemów, zresztą adaptując je i przepracowując. Istota tej metody leży w fakcie, że nie próbuje ona uczyć aktora określonych sprawności, czy też umożliwiać mu zbudowanie tak zwanego „arsenału środków”. Nie jest to droga dedukcyjna, sumująca umiejętności. Wszystko koncentruje się tutaj na procesie duchowym aktora, charakteryzującym się skrajnością, zupełnym ogołoceniem, odsłonięciem swojej intymności – nie egotycznie, na zasadzie rozkoszowania się własnymi przeżyciami (emocjami), ale przeciwnie – jakby w akcie oddania się. Jest to technika „transu” i integracji wszystkich władz duchowych i fizycznych aktora, wzbierających jakby od sfery intymno-instynktowej do „prześwietlenia”.

Metoda kształcenia aktora w tym teatrze zmierza nie do uczenia go czegoś, ale do eliminowania przeszkód, jakie w procesie duchowym może stawiać mu jego organizm. Organizm aktora winien wyzbyć się względem procesu wewnętrznego jakiegokolwiek oporu, i to tak, aby nie było właściwie żadnej czasowej różnicy między impulsem wewnętrznym a zewnętrznym odreagowaniem, aby impuls sam w sobie był jednoczesnym odreagowaniem; słowem – aby ciało jak gdyby ulegało unicestwieniu, spaleniu i aby widz miał do czynienia jedynie z widzialnym przebiegiem impulsów duchowych.

W tym sensie jest to *via negativa*: nie sumowanie sprawności, ale eliminowanie przeszkód. Można wprawdzie twierdzić, że sam proces duchowy aktora jest w tej metodzie sprawnością, ale nie byłoby to ścisłe. Proces ten niemożliwy jest bowiem do nauczenia. Lata pracy i specjalnie komponowanych ćwiczeń naprowadzających (które tylko połowicznie wiążą się z treningiem fizyczno-plastycznym czy głosowym, a w istocie próbują naprowadzić na właściwy typ koncentracji) pozwalają niekiedy aktorowi odkryć w sobie sam początek procesu i wtedy przez właściwą opiekę możliwe jest kultywowanie tego, co obudzone. Proces, o którym mowa, chociaż wiąże się z koncentracją, ufnością, otwarciem i niemal zatraceniem w fachu, nie jest woluntarny. Wiąże się ze stanem bierności (bierna gotowość do realizowania aktywnej

partytury), z postawą psychiczną, w której nie „chce się to zrobić”, ale raczej jak gdyby „rezygnuje się z nieuczynienia”.

Większość aktorów w tym teatrze jest w okresie sprawdzania i naprowadzania na możliwość takiego procesu. Ich codzienna praca skupia się nie na technice duchowej, ale na kompozycji roli, na konstruowaniu formy, partyturze znaków, słowem – na tym, co nazywamy chętnie „sztucznością”. Technika wewnętrzna aktora i „sztuczność” (artykulacja roli w znaki) nie są bowiem wzajemnie przeciwstawne. Wbrew panującemu pogładowi sądzimy, że proces duchowy, któremu nie towarzyszy formalna artykulacja, dyscyplina, strukturalizacja roli, rozbija się o bezkształtność.

I na odwrót, że kompozycja roli jako pewnego systemu znaków, które przekraczają potoczną naturalność (służącą ukrywaniu prawdy) i demonstrują to, co się za tymi reakcjami ukrywa (tzn. demaskują potoczne widzenie i ujawniają antynomie tkwiące w ludzkich reakcjach), naprowadza na proces duchowy, a nie ogranicza go. Człowiek w momencie psychicznego szoku wywołanego strachem, zagrożeniem życia albo skrajną radością nie zachowuje się „naturalnie”, ale „inaczej”, jakby „sztucznie” – w oczach obiektywnego obserwatora. Człowiek w stanie uniesienia, duchowego maksimum, zaczyna tworzyć znaki, tańczyć, rytmicznie artykułować, śpiewać: to znak, a nie potoczna naturalność jest właściwą nam elementarną ekspresją. I wreszcie: między procesem wewnętrznym a formą zachodzi relacja wzajemnego napięcia, które potęguje obydwie wymienione faktory; forma jest jak wędzidło, a proces duchowy jak zwierzę, które szarpie się na wędzidle i tym mocniej próbuje rzucić się w reakcje spontaniczne.

Również w zakresie techniki formalnej nie dążymy do gromadzenia znaków (jak to dzieje się w teatrze orientalnym, gdzie te same znaki powtarzają się), ale do wydestylowania znaków z naturalnych impulsów ludzkich przez odejmowanie, tzn. oczyszczanie od wszystkiego, co jest narzutem potocznego zachowania na impulsie czystym. Nawet w zakresie sprzeczności (między gestem a głosem, głosem a słowem, słowem a myślą, wolą a odruchem itp.) destyluje się – niemal sztucznie – ich ukryty stelaż; a więc i tu jest *via negativa*, chociaż na niższym piętrze.

Trudno nam samym odróżnić to, co jest niejako strukturą naszej wyobraźni, od świadomie postulowanego programu. Dość często zadawano mi np. pytanie, czy pewne elementy w naszych spektaklach kojarzące się z teatrem średniowiecznym wynikają ze świadomego nawrotu ku „korzeniom”, w stronę teatru rytualnego itp. Nie ma na to odpowiedzi jednoznacznej. Istotnie, w tym stanie świadomości rzemieślniczej, w jakim znajduję się w tej chwili, problem mitu, „korzeni”, elementarnych sytuacji ludzkich ma uchwytne znaczenie.

Tylko że nie jest to wynikiem jakiejś założonej filozofii sztuki, ale praktyki, tzn. dopuszczenia do głosu obiektywnych niejako praw rzemiosła. I w tym sensie zgodziłbym się z Sartre'em, kiedy mówi, że „każda technika prowadzi do metafizyki”.

Nie było łatwo mi to zrozumieć i sporo lat upłynęło na szarpaninie między pokusami praktyki a apriorycznie przyjmowanymi założeniami. Jako jeden z pierwszych, jeżeli nie pierwszy, zwrócił mi na to uwagę krytyk, przyjaciel i jakby osobisty recenzent Ludwik Flaszen, formułując – w dość drastycznej formie – że to, co w spektaklu rodzi się u mnie spontanicznie, z wewnętrznej struktury rzemiosła, odsłania nowe pola widzenia, natomiast to, co pojmuję jako tezę, zdradza raczej, że nie intelekt, ale inne strony osobowości są tu faktorem bardziej rozwiniętym. Następnie obserwacja własnych przedstawień i dostrzeżenie, że dopiero z nich rodzi się świadomość, nie zaś, że są wynikiem jakiejś świadomości apriorycznej, a przede wszystkim ześrodkowanie się gdzieś od roku 1960/1961 na metodyce spowodowało, że – jak sądzę – formuła Sartre'a ma tu pewne zastosowanie. I tak próba znalezienia odpowiedzi poprzez praktykę na pytanie, które stawiałem sobie niemal od początku – czym jest teatr? w czym leży jego odrębność? w czym nie może być dublowany przez film i telewizję? doprowadziła mnie do wykrystalizowania dwu konkretów: po pierwsze – teatru ubożego, po drugie – przedstawienia jako aktu transgresji.

Nie chciałbym referować szczegółowo tych dwóch aspektów naszego widzenia teatru. W każdym razie poprzez stopniową eliminację z widowiska wszystkiego, co dawało się wyeliminować, jak gdyby doświadczalnie zbadaliśmy, że teatr może istnieć bez charakteryzacji, bez autonomicznego kostiumu i scenografii, bez wyodrębnionej sceny, bez gry świateł, tła muzycznego itp. Ale nie może istnieć, jeżeli nie ma relacji aktor-widz, ich uchwytne, bezpośrednie, „żywego” obcowania. Teoretycznie jest to stara prawda. Ale przebadana w praktyce, ujawnia ważne konsekwencje. Ulega tu zakwestionowaniu widzenie teatru jako syntezy różnych dyscyplin twórczych, tzn. literatury, plastyki, malarstwa, architektury, gdy świateł, aktorstwa (pod batutą inscenizatora); teoria „teatru jako syntezy” prowadzi wprawdzie do utwierdzenia teatru panującego – który chętnie nazwalibyśmy teatrem bogatym – ale właśnie w jego słabościach.

Czym jest teatr bogaty? Jest artystyczną postacią kleptomanii, żeruje bowiem na postępie i elementach twórczych w zakresie obcych sobie dyscyplin, buduje widowiska-hybrydy, zlepki form pozbawione jednolitego rdzenia, zatem nieintegralne, gubi teatr jako odrębną „osobowość”. Teatr bogaty poprzez mnożenie przywłaszczonych elementów próbuje wyjść z impasu, w jaki wtrąca go konkurencja ze strony filmu i telewizji. Ponieważ film i telewizja zadominowały nad teatrem w zakresie mechanicznej operatywności (montaż, zmiany miejsca

akcji, kompozycja kadru itp.), wewnątrz teatru bogatego na zasadzie niemal freudowskiej kompensacji pojawiła się potrzeba „teatru totalnego”, który niejako do absolutu doprowadziłby łączenie w realizacji scenicznej możliwości różnych dyscyplin twórczych, nie cofając się nawet przed wmontowaniem ekranów filmowych w widowisko, a w szczególności który przez szeroko rozbudowaną mechanikę sceny i widowni nadałby im ruchomość, możliwość przesuwania i dynamizacji płaszczyzn gry, a nawet poprzez uruchomienie podłogi widowni i sceny umożliwiłby zmienną perspektywę oglądu akcji. Wszystko to jest fałszywe.

Teatr, jakkolwiek by rozbudował swoje zaplecze techniczne, i tak – w tym zakresie – pozostanie uboższy od filmu i telewizji. A zatem postulujemy przyjęcie przez teatr statusu ubóstwa. W naszej praktyce zrezygnowaliśmy nawet ze sceny i widowni; niezbędna okazała się po prostu pusta sala, w której od nowa dla każdej premiery lokuje się miejsca dla aktorów i widzów. Wówczas możliwe są relacje rozmaitego typu. Aktorzy mogą działać w miejscach i przejściach rozrzuconych między widzami niby ich emanacja, jakby koryfeusze zbiorowości, bezpośrednio kontaktujący się z nią i poprzez swoje działania narzucający jej sytuację w dramacie (bierną rolę w akcji, jak np. w naszych przedstawieniach *Kaina* Byrona czy *Siakuntali* Kalidasy). Ale widzów można również oddalić od aktorów, umieścić przykładowo jak gdyby za wysokim ogrodzeniem, spoza którego widać jedynie ich głowy (*Księżę Niezłomny* wg Calderona); stamtąd, z góry, jakby w szczególnie skrzywionej perspektywie śledzą aktorów niby zwierzęta na wybiegu w zoo; są jak obserwatorzy corridy, jak studenci medycyny, którzy przypatrują się operacji, jak wreszcie po prostu ci, którzy podglądają, a zatem a priori narzucają akcji sens moralnego wykroczenia. Aktorzy mogą również działać między widzami, nie dostrzegając ich, patrząc przez nich, jakby byli ze szkła; mogą między widzami wznosić konstrukcje i wbudowywać ich już nie w akcję, ale jakby w architekturę akcji, nadawać im sens wizualny, albo poddawać ich ciśnieniu przestrzeni, jej zagęszczaniu się, ograniczaniu (*Akropolis* Wyspiańskiego). Można wreszcie całej sali nadać znaczenie jakiegoś bardzo konkretnego miejsca: „ostatnia wieczerza” Fausta w refektarzu klasztornym, gdzie Faust przyjmuje przy wielkich stolach gości; niby na ucztę barokowej, częstuje ich epizodami własnego życia, rozgrywanymi na powierzchni blatów, między widzami. Liczba możliwości jest nieograniczona; w teatrze o niewielkich rozmiarach zabudowanie całej sali do każdego widowiska osobno wydaje się najprostsze i – mówiąc nawiasem – nie jest droższe od tzw. normalnej scenografii. Ale założmy, że istota rzeczy nie leży w likwidacji odrębnej sceny i widowni; stworzyliśmy u siebie – pod tym względem – jakby laboratoryjnie czystą sytuację, dogodny teren badań, natomiast chodzi przede wszystkim o to, aby dla każdego typu

widowiska szukać właściwej mu relacji widz-aktor i wyciągać z niej wnioski w zakresie przestrzennej organizacji przedstawienia.

Zrezygnowaliśmy z gry światła – i to objawiło nam cały obszar możliwości w zakresie użytkowania przez aktora światła płynącego z miejsc nieruchomych, świadomego wysyskiwania przez aktora cienia, punktów jasných itp., a w szczególności naprowadziło nas na trop, że widz oświetlony, a więc widoczny, siłą rzeczy funkcjonuje jako część widowiska. Ale okazało się też, że jak postacie na obrazach El Greca aktor, przez duchową technikę, może jakby rozświetlać się, „iluminować”, stawać się źródłem „światła psychicznego”.

Zrezygnowaliśmy z charakteryzacji, z przyprawianych nosów, wypychanych brzuchów, słowem – wszystkiego, co aktor przygotowuje w garderobie przed wyjściem w pole widzenia publiczności. I wówczas okazało się, że tym, co teatralne, co w swojej teatralności jakby „magiczne”, fascynacyjne, jest zdolność aktora do przeistaczania się na oczach widza z typu w typ, z charakteru w charakter, z sylwetki w sylwetkę, u b o g o, tzn. z pomocą tylko własnego ciała i rzemiosła. I tak – przykładowo – budowanie przez aktora masek twarzy, za pomocą własnych mięśni i impulsów wewnętrznych daje widzowi poczucie szczególnej teatralnej transsubstancjacji, podczas gdy maska przygotowana przez plastyka i charakteryzatora jest jedynie rodzajem triku.

Okazało się, że kostium, któremu odbiera się walor autonomiczny, który „nie istnieje” poza aktorem i jego działaniami, w efekcie może być transformowany na oczach widza, kontrastowany z działaniami aktora itp. Wyrzucenie z teatru elementów plastycznych, które mówią, zamiast aby mówiła akcja (tzn. aktor jako jej żywotny węzeł), odsłoniło możliwość kreowania przez aktora z najbardziej elementarnych i oczywistych przedmiotów, jakie leżą w zasięgu jego działań, nowych przedmiotów, ponieważ działanie aktora pozwala przeistoczyć podłogę w morze, stół w konfesjonał, kawałek żelastwa w niemalże żywego partnera itp. Okazało się, że dopiero usunięcie z teatru muzyki mechanicznej czy produkowanej przez autonomiczną względem aktorów orkiestrę pozwala widowisku stać się muzycznym, ponieważ umożliwia budowanie muzyki w obrębie samego teatru, tzn. kompozycji głosów ludzkich, efektów uderzania przedmiotu o przedmiot, buta o podłogę itp. Zrozumieliśmy, że tekst sam w sobie nie należy do domeny teatru i że wchodzi w jej obręb dopiero poprzez to, co z nim uczyni aktor, tzn. jako intonacja, jako skojarzenia dźwiękowe, jako język umuzyczniony.

Przyjęcie ubóstwa teatru, оголоzenie teatru ze wszystkiego, co teatrem nie jest, skupienie się na tym, co jest jego załączkiem, rdzeniem, objawiło inne bogactwo, jakby leżące już w jego istocie, tzn. w obrębie fachu.

A teraz o spektaklu jako akcie transgresji. Dlaczego zajmujemy się sztuką? Aby przekroczyć swoje bariery, wyjść z własnych ograniczeń, zapelnąć to, co jest naszą pustką i kalectwem, zrealizować się, czy też – jak wolałbym to nazwać – dojść cło spełnienia. Jest to nie stan, nie kondycja po prostu, ale proces, jakby mozolne dźwiganie się, w którym to, co w nas ciemne, ulega prześwieteniu. W tym zmaganiu się z prawdą o sobie, z przekraczaniem naszej życiowej maski, teatr przez namacalność, cielesność, fizjologiczność niemal, od dawna kojarzył mi się z miejscem prowokacji, z wyzwaniem rzucanym sobie, a przez to i widzowi (czy też widzowi, a przez to i sobie), z naruszaniem przyjętych stereotypów widzenia, odczuwania, osądzania, i to naruszaniem tym drastyczniejszym, że właśnie modelowanym w organizmie ludzkim, w oddechu, ciele, impulsach wewnętrznych; jest to problem naruszenia tabu, transgresji, która umożliwia nam poprzez szok, zdarcie maski i w zupełnym ogołoceniu, odsłonięciu, w nagości oddanie się czemuś, co niezmiernie trudne do określenia, ale w czym zawiera się i Eros, i Caritas.

Odczuwam pokusę operowania tutaj w obrębie sytuacji uświęconych tradycją, elementarnych, archaicznych, w obrębie sytuacji tabu (w zakresie religii, tradycji narodowej itp.). Odczuwałem potrzebę jakby zderzenia się z tymi wartościami, pełen fascynacji i nawet wewnętrznego drżenia, ale podległy pokusie bluźnierstwa, tzn. naruszenia ich, przekroczenia, czy może raczej konfrontacji, z pozycji doświadczeń jednostkowych, zahaczających o doświadczenia i przesady epoki. Niektórzy krytycy nazywali ten czynnik w naszych przedstawieniach „zderzeniem się z korzeniami”, inni – „dialektyką szyderstwa i apoteozy”, albo definiowano to „jako religię, która wyraża się przez bluźnierstwo, i miłość przez nienawiść”.

Moment, w którym praktyka i obserwacja tego, co zrobiłem, przeszła jakby z nieświadomego w świadome, tzn. z praktyki w metodę, nakazywał od nowa przyjrzeć się historii teatru, a także innym dziedzinom wiedzy ludzkiej, jak antropologia kultury czy psychologia, i dokonać pewnego typu racjonalizacji, umysłowego oglądu tej problematyki. I wówczas w całej już jasności zderzyłem się z zagadnieniem mitu jako, z jednej strony, elementarnej sytuacji ludzkiej, z drugiej zaś zbiorowego kompleksu, modelu, który żyje w psychice zbiorowości już niezależnie i w sposób dla nas nieświadomy inspiruje zbiorowe zachowania i reakcje.

Teatr w okresie, kiedy nie przestał być jeszcze częścią życia religijnego, ale był już teatrem, wyzwalał energię duchową widza przez wcielenie mitu i jego odświeżone profanowanie, przekraczanie; w wyniku takiej operacji widz dostrzegał od nowa swoją prawdę osobistą

w prawdzie mitu, przez element grozy dochodził do *kàtharsis*. Nieprzypadkowo średniowiecze zrodziło pojęcie *parodia sacra*.

Ale dzisiejsza sytuacja jest odmienna. Zbiorowość nie jest zdefiniowana przez religię, tradycyjne formy mitu są w stanie wielkiego „przemiału”, zanikania i nowych inkarnacji, przy czym widowia w swoim – świadomym i nieświadomym – stosunku do mitu, jako kompleksu zbiorowego, jest niezmiernie zróżnicowana. Jednocześnie o wiele silniej zdeterminowani jesteśmy przez przeświadczenia umysłowe. Wszystko to powoduje, że szok, który by pozwolił na zaatakowanie tych warstw w naszej psychice, które są jakby Poza życiową maską (są autentyczne), jest o wiele trudniejszy do osiągnięcia, a także że niemożliwe jest już dzisiaj zbiorowe identyfikowanie siebie z mitem, tzn. utożsamianie prawdy jednostkowej z uniwersalną.

Cóż zatem dzisiaj jest możliwe? Po pierwsze, konfrontacja z mitem zamiast identyfikacji, tzn. przy zachowaniu naszych doświadczeń jednostkowych i tego, co jest w nas z ducha i doświadczeń czasu, próba wcielenia się w mit, wciągania na siebie jego skóry, która niedokładnie do nas przylega, poznawanie względności naszych problemów oglądanych w perspektywie „korzeni” i względności „korzeni” oglądanych w perspektywie dzisiejszej. Jeżeli ten zabieg jest brutalny, jeżeli czynimy go jakby z wyższym posłuszeństwem, ogoławając się w naszej warstwie intymnej, jakby oddając, czy też „ofiarowując” strefę na co dzień dla nas nienaruszalną, wówczas maska życiowa podlega zdruzgotaniu.

Po wtóre, kiedy nic nie jest ostatecznie pewne i nic już nie jest dla nikogo oczywiste, tym niezbędnym polem pewności, w którego obrębie możliwe jest przekroczenie barier, pozostaje namacalność organizmu. Tylko mit wcielony w dosłowność aktora, w jego żywy organizm, może funkcjonować jako tabu. Naruszenie intymności żywego organizmu, odsłonięcie go w jego fizjologicznym konkretności i wewnętrznych impulsach, tak daleko posunięte, że przekraczające już barierę ekscesu, przywraca sytuacji mitycznej jej powszechną ludzką konkretność, staje się doznaniem prawdy.

Pytanie się o źródła racjonalne (przyjęte poprzez umysł) wtedy, kiedy mówimy o metodzie, jest zawsze ryzykowne. Kiedy używam sformułowań, w których pada słowo „okrucieństwo”, chętnie pytany jestem o Artauda, ponieważ i on używał takich sformułowań, mimo że w oparciu o odmienne doświadczenia i nadając temu nieco inny sens. Artaud był niepowszednim wizjonerem teatru; nie miał możliwości długofalowych badań na gruncie praktyki i może stąd jego teksty pozbawione są znaczenia metodycznego, nie są żadną klarowną propozycją. Są przepowiednią – zadziwiającą, której czas przyznaje rację – ale nie

wytyczną działania. Kiedy używam słów: „korzenie”, „gleba mityczna” itp., pytają mnie o Nietzschego, ale kiedy nazwę to samo „wyobrażeniami zbiorowymi”, pada nazwisko Durkheima, a gdy „archetypami”, mówi się o Jungu. A przecież to, co formułuję, rodzi się w obrębie rzemiosła i nie jest kalkulacją na gruncie innych dyscyplin humanistycznych (choć zapewne może być analizowane pod tym kątem). Kiedy mówię o partyturze znaków u aktora, jestem pytany o pojęcie znaku w teatrze orientalnym, a zwłaszcza w klasycznym teatrze chińskim, szczególnie jeśli wiadomo, że studiowałem go na miejscu. A przecież znak w teatrze orientalnym jest niezmienny, jak litera w znanym widzowi alfabetcie, podczas gdy tu mówimy raczej o krystalizowaniu roli w znaki, o artykułowaniu psychofizjologii aktora w partyturę znaczeń, tzn. o огоłacaniu reakcji ludzkich jak gdyby do samego kośćca, do stelaża.

Nie chcę powiedzieć, że w tym, co robimy, nie podlegamy wpływom, albo że jest to czymś absolutnie nowym. W sposób dla nas często nieświadomy, jakby przez oddychanie powietrzem kontynentu, który dał nam życie, i cywilizacji, która nas kształtowała, przejmujemy sumę tradycji, wiedzy o człowieku i o sztuce, przesądów, przepowiedni i oczekiwań, i mają one wpływ na nasze uczynki, jakkolwiek byśmy się od tego odżegnawali. Nawet post factum, kiedy już doszliśmy przez praktykę do świadomości i zaczynamy porównywać (także i z tymi nazwiskami, które wymieniłem, i zjawiskami z zewnątrz, o których była mowa), dokonujemy jakiejś korekty „wstecz”, względem tego, co już było uświadomione, albo jaśniej zaczynamy rozumieć możliwe perspektywy.

Konfrontując się z całokształtem tradycji Wielkiej Reformy teatru od Stanisławskiego do Dullina i od Meyerholda do Artauda, uświadamiamy sobie, że nie budujemy od początku, że przecież oddychaliśmy jakimś powietrzem, a rozpoznając w naszej praktyce urzeczywistnienie cudzych błysków intuicji (nawet jeśli nie było tutaj bezpośredniego wpływu), uczymy się pokory przez spostrzeżenie, że fach ma przecież swoje prawa obiektywne i że nie jest nam dana możliwość innego urzeczywistniania siebie, jak tylko przez jakiś rodzaj wyższego posłuszeństwa „powagi” („baczenia” – jak to formułował Thomas Mann).

W teatrze, który prowadzę, dana mi jest dość szczególna pozycja osobista; nie po prostu dyrektora czy reżysera, o wiele bardziej majstra, przewodnika w działaniu, czy nawet, jak to niekiedy było określane, „duchowego instruktora”. Byłoby jednak nieporozumieniem, gdyby tę relację traktować jako jednokierunkową. Jeśli w propozycjach przestrzennych współpracującego z nami architekta Jerzego Gurawskiego odbijają się moje sugestie, to przecież samo moje widzenie tych spraw jest współzależne i w ciągu lat kształtowało się w obcowaniu z jego osobą.

Ale czymś nieporównanie intymnym i zapładniającym jest praca z aktorem, który mi zawierzył; jeśli jego gotowość i to, co niedokładnie można by nazwać zaufaniem, są konkretne, baczne i właściwie nieograniczone, nieograniczone staje się u mnie pragnienie, aby ujawnić ostateczność jego, nie moich możliwości. Pragnieniu jego wzrostu towarzyszy obserwacja, zdumienie i chęć pomocy; to, co jest moim wzrastaniem, rzutowane na niego, czy też raczej odnajdywane w nim samym, umożliwia nasz wspólny wzrost i staje się rodzajem objawienia. To już nie jest uczenie kogoś; raczej ostateczne wychodzenie komuś naprzeciw. W pracy z aktorem jest możliwy szczególnie, dwuosobowy fenomen „na-rodzenia”. Wtedy aktor rodzi się – raz jeszcze – nie tylko w zakresie rzemiosła, ale o wiele bardziej jako osobowość. Jego „narodzeniu” towarzyszy, zawsze na nowo, „narodzenie” przewodnika w działaniu, patrzącego i – niech mi będzie wybaczone sformułowanie – bliskiego ostatecznej akceptacji istoty ludzkiej.

Wyłożenie zasad

Jerzy Grotowski napisał ten tekst do użytku wewnętrznego Teatru Laboratorium, a w szczególności dla zapoznania aktorów, odbywających okres próbny przed przyjęciem do zespołu, z podstawowymi zasadami przyświecającymi pracy Teatru.

I

Rytm życia we współczesnej cywilizacji charakteryzują tempo, napięcie, katastrofizm, pragnienie ukrycia motywów osobistych i przybieranie różnorodnych ról i masek (innych dla rodziny, innych w pracy, jeszcze innych wśród przyjaciół czy w życiu społecznym). Lubimy być „naukowi”, przez co rozumiemy: refleksyjni i racjonalni, ponieważ taką postawę dyktuje bieg cywilizacji. Ale równocześnie chcemy spłacić daninę naturze, temu, co można by nazwać przyjemnością fizjologiczną. W tej sferze nie chcemy ograniczeń. Uprawiamy więc podwójną grę intelektu i instynktu, myśli i uczucia; próbujemy dokonać sztucznego podziału na ciało i duszę. Kiedy usiłujemy się z tego wszystkiego wyzwolić, zaczynamy krzyczeć i tupać, wijemy się w rytm muzyki. Poszukując wyzwolenia, osiągamy biologiczny chaos. Cierpimy przede wszystkim z powodu wewnętrznego rozdarcia, marnujemy się, rozmierniamy na drobne.

Teatr – poprzez technikę aktora, jego sztukę, w której żywy organizm poszukuje wyższej motywacji – stwarza okazję do tego, co można by nazwać scaleniem, odrzuceniem masek,

objawieniem rzeczywistej treści: aktem zespolenia fizycznych i umysłowych reakcji. Tę okazję potraktować trzeba w sposób zdyscyplinowany, z pełnym poczuciem odpowiedzialności, jakie pociąga za sobą jej wykorzystanie. Widać tu leczniczą funkcję, jaką spełnia teatr wobec ludzi dzisiejszej cywilizacji. Prawdą jest, że to aktor dokonuje tego aktu, ale dokonać go może jedynie w spotkaniu z widzem – intymnie, jawnie, bez chowania się za operatora filmowego, kostiumologa, scenografa czy charakteryzatora – w bezpośredniej z widzem konfrontacji i w pewnym sensie „zamiast niego”. Akt aktora – odrzucenie półśrodków, objawienie, otwarcie, wyjście z siebie jako przeciwieństwo zamknięcia się w sobie – jest zaproszeniem widza. Ten akt przyrównać można do aktu najgłębszej, autentycznej miłości między dwojgiem ludzi – posługujemy się tym porównaniem, gdyż o owym wyjściu z siebie możemy mówić tylko poprzez analogię. Ten akt, paradoksalny i graniczny, nazywamy aktem całkowitym. Naszym zdaniem streszcza się w nim najgłębsze powołanie aktora.

II

Dlaczego poświęcamy tak wiele energii naszej sztuce? Nie dlatego, żeby uczyć innych, ale żeby z nimi razem odkrywać, co nasze istnienie, nasz organizm, nasze osobiste i niepowtarzalne doświadczenie mają nam do zaoferowania; aby uczyć się przełamywać bariery, które nas otaczają, i wyzwalać się z fałszów, które nas krępują, z kłamstw o sobie, które fabrykujemy codziennie na użytek własny i cudzy; aby znieść ograniczenia spowodowane naszą niewiedzą i brakiem odwagi; krótko mówiąc, aby wypełnić pustkę w sobie – zrealizować siebie. Sztuka nie jest ani stanem duszy (w znaczeniu jakiejś wyjątkowej, nieprzewidzianej chwili natchnienia), ani statusem człowieka (w znaczeniu zawodu czy funkcji społecznej). Sztuka jest dojrzewaniem, ewolucją, uniesieniem umożliwiającym wyjście z ciemności w blask światła.

Walczymy więc o odkrycie, o doświadczenie prawdy o nas samych, o zrzucenie masek, za którymi kryjemy się na co dzień. Teatr – szczególnie w jego namacalnym, cielesnym aspekcie – widzimy jako miejsce prowokacji, wyzwania, które aktor rzuca samemu sobie, ale i pośrednio innym. Teatr ma znaczenie tylko wtedy, gdy pozwala nam przekroczyć stereotypy naszego widzenia, wyjść poza nasze konwencjonalne odczuwanie i obyczaje, poza nasze kryteria osądu – wyjść nie dla samego wyjścia, ale po to, abyśmy mogli doświadczyć rzeczywistości i, rezygnując już z wszelkich powszednich wybiegów i wykrętów, w stanie kompletnej bezbronności odsłonić, oddać, odnaleźć siebie. W ten sposób poprzez wstrząs, poprzez dreszcz, który nas zmusza do odrzucenia naszych codziennych masek i manieryzmów,

jesteśmy zdolni bez ukrywania czegokolwiek powierzyć siebie czemuś, czego nie potrafimy nazwać, ale w czym żyją Eros i Caritas.

III

Sztuka nie może podlegać prawom powszedniej moralności czy katechizmu. Aktor, przynajmniej częściowo, jest zarazem twórcą, modelem i dziełem. Nie może być wyzuty ze wstydu, bo to prowadzi do ekshibicjonizmu. Musi mieć odwagę, ale nie tylko odwagę wystawienia siebie na pokaz – odwagę, którą moglibyśmy nazwać bierną: odwagę bezbronnych, odwagę odsłonięcia się. Ani w dotknięciu sfery wewnętrznej, ani w dogłębnym obnażeniu własnego „ja” nie należy upatrywać zła, jeśli w procesie przygotowawczym czy w gotowej pracy służą one aktowi tworzenia. Jeśli przychodzą niełatwo i oznaczają nie wybuch, lecz mistrzowskie opanowanie, są twórcze, odsłaniają nas i oczyszczają w naszym wyjściu poza samych siebie. Zaiste, wtedy doskonałą nas.

Z tych powodów pracę aktora – jako dotykającą spraw najintymniejszych – należy w każdym jej aspekcie i każdej fazie chronić od przypadkowych uwag, niedyskrecji, nonszalancji, bezmyślnych komentarzy i żartów. Sfera osobista – zarówno duchowa, jak i fizyczna – nie może zostać „splamiona” trywialnością, brudami życia i brakiem taktu w stosunku do siebie i innych; przynajmniej nie w miejscu pracy ani jakimkolwiek innym z nią związanym. Ten postulat brzmi jak abstrakcyjny nakaz etyczny. Nie jest nim. Dotyczy samej istoty powołania aktora. Zawód aktora realizuje się przez ciało. Aktor nie może ilustrować „aktu duszy”, ale musi go spełnić za pomocą własnego organizmu. W ten sposób staje przed krańcową alternatywą: albo sprzedawać, hańbić swoje rzeczywiste, „cielesne «ja»”, robiąc z siebie przedmiot artystycznej prostytucji, albo siebie złożyć w ofierze, uświęcić swoją „cielesność”.

IV

Prowadzić i inspirować aktora może tylko ktoś, kto całe serce wkłada w swoją twórczą działalność. Reżyser, prowadząc i inspirując aktora, musi jednocześnie pozwolić, aby aktor prowadził i inspirował jego. To sprawa wolności i partnerstwa i nie oznacza to braku dyscypliny, lecz poszanowanie autonomii drugiego człowieka. Poszanowanie autonomii aktora nie ma nic wspólnego z bezprawiem, brakiem wymagań, niekończącymi się dyskusjami i nieprzerwanymi potokami słów mającymi zastąpić działanie. Przeciwnie – poszanowanie autonomii oznacza niezwykle wymagania, oczekiwanie maksimum wysiłku twórczego i naj-

bardziej osobistego objawienia. W ten sposób rozumiana troska o wolność aktora może się tylko zrodzić z bogactwa przewodnika, a nie z jego niedostatków. Z niedostatków wynika narzucanie własnej woli, dyktatorstwo, musztrowanie.

V

Akt twórczy nie ma nic wspólnego ani z zewnętrznym komfortem, ani z konwencjonalną ludzką grzecznością, to znaczy z takimi warunkami pracy, w których każdy czuje się szczęśliwy. Akt twórczy wymaga maksimum milczenia i minimum słów. Tutaj argumentami w dyskusji są propozycje, działania i żywe organizmy, a nie wyjaśnienia. Kiedy ostatecznie znajdziemy się na tropie czegoś trudnego i czegoś nieuchwytnego, nie mamy prawa zatracić tego z błahych powodów czy przez nieuwagę. Nawet więc podczas przerw, po których kontynuować będziemy proces twórczy, mamy obowiązek zachować pewną naturalną powściągliwość w naszym sposobie bycia, również w życiu prywatnym. Dotyczy to zarówno naszej własnej pracy, jak i pracy naszych partnerów. Nie wolno nam przerywać i dezorganizować zajęć, dlatego że śpieszy się nam do naszych własnych spraw, nie wolno podpatrywać, komentować czy stroić sobie żartów na temat pracy. W żadnym wypadku nie ma miejsca w powołaniu aktora na prywatną uciechę. Do zadań twórczych, nawet jeśli tematem jest zabawa, należy podchodzić w stanie pełnej gotowości, żeby nie powiedzieć: „uroczyście”. Nasza fachowa terminologia, która spełnia rolę dopingującą, nie może być odrywana od kontekstu pracy i wykorzystywana na prywatny użytek. Fachowa terminologia ma odnosić się tylko do tego, czemu służy.

Tego rodzaju akt twórczy dokonuje się w grupie, a więc w pewnych granicach musimy powściągać nasz twórczy egoizm. Aktor nie ma prawa tak urabiać partnera, aby zyskać dla siebie szersze pole do popisu. Nie ma także prawa korygować partnera, chyba że upoważnił go do tego kierownik pracy. Intymne czy drażliwe elementy w pracy innych stanowią tabu i nie wolno ich komentować nawet pod nieobecność zainteresowanych. Prywatnych konfliktów, kłótni, sympatii i animozji nie da się uniknąć w żadnym zbiorowisku ludzkim. Naszym obowiązkiem wobec sztuki jest nie dopuścić, aby wywierały one wpływ na przebieg pracy. Jesteśmy obowiązani otworzyć się nawet przed wrogiem.

VI

Kilkakrotnie była już o tym mowa, ale nigdy nie dosyć podkreślania i przypominania, że pod żadnym pozorem nie wolno nam wykorzystywać prywatnie tego, co związane z aktem twórczym: tzn. miejsca, kostiumu, rekwizytów, elementów roli, melodii czy linii tekstu. Zasada ta dotyczy najdrobniejszego szczegółu i nie uznaje żadnych wyjątków. Nie ustanowiliśmy jej, żeby oddać hołd specjalnemu artystycznemu poświęceniu. Nie interesują nas pompatyczne i górnolotne słowa, ale z doświadczenia wiemy, że bez ścisłego podporządkowania się takim zasadom nie ma mowy o motywacji psychicznej i „promieniowaniu” roli.

VII

Porządek i harmonia w pracy każdego aktora są warunkiem, bez którego akt twórczy nie może mieć miejsca. Żądamy tu konsekwencji. Aktorzy przychodzą do teatru po to, aby świadomie wypróbować siebie w czymś niezwykłym i krańcowym, aby podjąć rodzaj wyzwania zmuszającego do całkowitej odpowiedzi każdego z nas. Przychodzą sprawdzić siebie w czymś bardzo określonym, co wychodzi poza znaczenie teatru, i przypomina bardziej akt życia, sposób istnienia. Ten ogólny zarys brzmi prawdopodobnie bardzo mgliście. Gdybyśmy spróbowali wyjaśnić to teoretycznie, moglibyśmy powiedzieć, że teatr i gra stanowią dla nas swego rodzaju wehikuł, który pozwala nam przekroczyć siebie, zrealizować siebie. Długo można by o tym mówić. Jednakże każdy, kto zostaje tu poza okres próbny, doskonale zdaje sobie sprawę, że to, o czym mówimy, prędzej da się uchwycić w poszczególnych elementach, wymogach i rygorach pracy niż w wielkich słowach. I właśnie dlatego jednostka, która narusza podstawowe elementy – która np. nie szanuje swojej własnej roli oraz roli innych, niszcząc jej strukturę przez markowanie albo mechaniczną reprodukcję – podważa ów niedający się zdefiniować wyższy motyw naszej wspólnej działalności. Tło, na którym rozstrzygają się zasadnicze problemy, tworzą szczegóły pozornie drobne, jak np. obowiązek notowania elementów odkrywanych w toku pracy. Nie wolno nam polegać na pamięci, chyba że czujemy, iż spontaniczność naszej pracy jest zagrożona, a nawet i wtedy musimy prowadzić częściowy zapis. Jest to zasada równie podstawowa, jak ścisłe przestrzeganie punktualności, jak pełne opanowanie pamięciowe tekstu itd. Jakakolwiek forma markowania jest w naszej pracy absolutnie niedopuszczalna. Zdarza się jednak czasem, że aktor musi przeciwżyć scenę, przejść przez nią, żeby sprawdzić jej organizację i elementy działania partnerów. Ale nawet wtedy musi śledzić owe działania uważnie, niejako

przymierzać się do nich, aby zrozumieć ich motywy. Taka jest różnica między nakreśleniem sceny a jej zamarkowaniem.

Aktor musi być zawsze gotowy do udziału w akcie twórczym w momencie dokładnie wyznaczonym przez grupę. Pod tym względem jego zdrowie, forma fizyczna, życie osobiste przestają być jego prywatną sprawą. Ten gatunek aktu twórczego może istnieć tylko wtedy, jeśli karmi go żywy organizm. Jesteśmy przeto obowiązani do codziennej dbałości o własne ciało, tak abyśmy byli zawsze gotowi do naszych zadań. Nie wolno zarywać nocy dla własnej przyjemności, a następnie przychodzić do pracy zmęczonym czy na kacu. Nie wolno przyjść w stanie uniemożliwiającym koncentrację. Tutaj zasadą nie jest przymusowa obecność w miejscu pracy, ale fizyczna gotowość do tworzenia.

VIII

Twórczość, zwłaszcza kiedy rzecz dotyczy gry aktorskiej, oznacza nieograniczoną szczerą, ale szczerą poddaną dyscyplinie, tj. wyrażaną poprzez znaki. Tworzywo nie powinno więc być pod tym względem przeszkodą dla twórcy. A ponieważ tworzywem aktora jest jego własne ciało, powinno ono być tak wytrenowane, giętkie i podatne, aby ze ślepyim posłuszeństwem podporządkowało się impulsom psychicznym, tak jakby samo nie istniało w momencie tworzenia – tzn. nie stawiając oporu. Spontaniczność i dyscyplina to podstawowe aspekty pracy aktora i wymagają one metodycznego klucza.

Zanim człowiek zacznie coś robić, musi najpierw znaleźć swój punkt orientacyjny, i dopiero wtedy działać zgodnie z nim w sposób konsekwentny. Ten punkt orientacyjny musi być dla niego oczywisty – jako rezultat naturalnych przekonań, uprzednich obserwacji i życiowych doświadczeń. Podstawy naszej metody są dla naszej grupy takim punktem orientacyjnym. Nasz instytut nastawiony jest na badanie jego konsekwencji. W ten sposób nikt, kto tu przychodzi i zostaje, nie może narzekać na nieznaną metodę programu zespołu. Ktokolwiek przychodzi tutaj pracować, a następnie chce utrzymać dystans (co do twórczej świadomości), okazuje źle pojętą troskę o swoją własną indywidualność. Etymologiczne znaczenie słowa „indywidualność” to 'niepodzielność', która oznacza całkowite istnienie w czymś; indywidualność to absolutne przeciwieństwo połowiczności. Uważamy przeto, że ci, którzy przychodzą i zostają u nas, odkrywają w naszej metodzie coś głęboko im pokrewnego, do czego przygotowało ich własne życie i doświadczenie. Ponieważ akceptują to świadomie, zakładamy, że każdy z uczestników czuje się zobowiązany do tego, aby szkolić się twórczo, aby próbować odkryć różne oblicza swojej osobowości, aby stworzyć swój własny

punkt orientacyjny, otwarty na ryzyko i poszukiwania. Albowiem to, co tu nazywamy metodą, jest przeciwieństwem jakichkolwiek przepisów.

IX

Idzie więc głównie o to, żeby aktor nie próbował osiągnąć żadnej recepty, żadnego „repertuaru gotowych chwytów”. Tu nie miejsce do kolekcjonowania różnych środków ekspresji. Siła ciężenia w naszej pracy popycha aktora ku wewnętrznej dojrzałości, która objawia się gotowością przełamania barier, poszukiwania pełni, całkowitości.

Pierwszym obowiązkiem aktora jest więc zrozumieć, że nikt nie chce mu nic dać, lecz przeciwnie – zamierza mu się wiele odebrać, usunąć to, do czego zwykle jest on bardzo przywiązany: jego opór, powściągliwość, jego inklinację do chowania się za maski, jego niezdecydowanie, przeszkody, jakie jego ciało stawia spełnieniu aktu twórczego, jego nawyki i nawet jego „dobre maniery”.

X

Zanim aktor stanie się zdolny do osiągnięcia aktu całkowitego, musi spełnić wiele wymagań, z których część jest tak subtelna, tak nieuchwytna, że istotnie trudno je ująć w słowa. Dopiero zastosowane praktycznie stają się jasne. Łatwiej jest określić warunki, w których nie może dojść do aktu całkowitego, oraz działania aktora, które czynią go niemożliwym.

Akt całkowity jest niemożliwy, jeśli aktor troszczy się bardziej o swój czar, sukces osobisty, aplauz i gażę niż o twórczość rozumianą w jej najwyższej formie. Jest niemożliwy, jeżeli aktor uzależnia go od rozmiaru sali, swego miejsca w przedstawieniu, dnia oraz rodzaju publiczności. Akt całkowity jest niemożliwy, jeżeli aktor nawet z dala od teatru rozprasza impuls twórczy, kala go, hamuje, szczególnie przez incydentalne zajęcia wątpliwej natury, jeśli aktu twórczego używa z premedytacją jako środka do zrobienia własnej kariery.

Jerzy Grotowski założył Teatr Laboratorium w 1959 roku w Opolu, sześćdziesięcioletnim mieście w południowo-zachodniej Polsce. Współzałożycielem był jego bliski współpracownik, znany krytyk literacki i teatralny Ludwik Flaszen. W styczniu 1965 roku Teatr Laboratorium przeniósł się do uniwersyteckiego, półmilionowego Wrocławia, stolicy kulturalnej polskich Ziem Zachodnich. Przyjął tam obecny status Instytutu Badań

Metody Aktorskiej. Działalność Laboratorium stale wspierana była przez państwo za pośrednictwem władz miejskich Opola i Wrocławia.

Nazwa wskazuje na istotę tego przedsięwzięcia. Nie jest to teatr w zwykłym znaczeniu tego słowa, ale raczej instytut badań w dziedzinie sztuki teatralnej, szczególnie sztuki aktora. Przedstawienia Teatru Laboratorium stanowią rodzaj modeli roboczych, na których wypróbowuje się poszukiwania w zakresie sztuki aktorskiej. W środowisku teatralnym nosi to miano metody Grotowskiego. Oprócz metodycznej pracy badawczej i przedstawień dla publiczności Laboratorium zajmuje się także szkoleniem aktorów, reżyserów i przedstawicieli innych, pokrewnych teatrowi dziedzin.

Teatr Laboratorium działa w oparciu o stały zespół, którego członkowie pełnią ponadto rolę instruktorów. Na krótkie okresy przyjmowani są także stażyści, wśród nich wielu cudzoziemców. Utrzymuje się bliskie kontakty ze specjalistami z innych dyscyplin, takich jak psychologia, foniatria, antropologia kultury itp.

Repertuar Teatru Laboratorium kształtowany jest konsekwentnie. Spektakle opierają się na wielkich dziełach klasycznych, polskich i obcych, funkcjonujących w świadomości zbiorowej na podobieństwo mitu. Świadectwem kolejnych etapów poszukiwań Grotowskiego na polu metody i sztuki są następujące przedstawienia: *Kain* Byrona, *Siakuntala* Kalidasy, *Dziady* Mickiewicza, *Kordian* Słowackiego, *Akropolis* Wyspiańskiego, *Tragiczne dzieje doktora Fausta* Marlowe'a, *Hamlet* Shakespeare'a, *Księżę Niezłomny* Calderona w polskim przekładzie Słowackiego. Obecnie przygotowywane jest przedstawienie oparte na wątkach Ewangelii. Teatr Laboratorium prezentuje także spektakle podczas międzynarodowych objazdów. Jerzy Grotowski często odwiedza różne ośrodki teatralne w wielu krajach, prowadząc kursy teoretyczne i praktyczne w zakresie swojej metody.

Najbliższym współpracownikiem Grotowskiego w tych poszukiwaniach jest Ryszard Cieślak, który – zdaniem krytyka francuskiego tygodnika „L'Express” w roli Księcia Niezłomnego stał się żywym wcieleniem jego metody[...].

TEATR ŚMIERCI⁶²

1. Postulat Craiga: przywrócić marionetę. Usunąć żywego aktora.

Człowiek – kreacja natury – jest obcym wtrętem w abstrakcyjnej strukturze dzieła sztuki.

Wedle Gordona Craiga. gdzieś na brzegach Gangesu do przybytku Boskiej Marionety kryjącej zazdrośnie tajemnice prawdziwego TEATRU wdarły się dwie kobiety. Pozazdrościły tej Doskonałej Istocie jej ROLI rozjaśniania umysłów ludzkich świętym uczuciem egzystencji Boga, jej SŁAWY: podpatrzyły jej Ruchy i Gesty, jej wspaniałe szaty, i licha parodia zaczęły zaspokajać wulgarny smak pospólstwa. W chwili, gdy w końcu kazały wystawić sobie przybytek podobny do tamtego – narodził się znany nam aż za dobrze, do dziś trwający, nowoczesny teatr. Hałaśliwa Instytucja Użyteczności Publicznej. Razem z nią pojawił się również i aktor. Na obronę swojej sprawy Craig powołuje się na opinię Eleonory Duse: „aby ocalić teatr, trzeba go zniszczyć, trzeba, by wszyscy aktorzy i aktorki wymarli na dżumę... to oni uniemożliwiają sztukę...”.

2. Wersja Craiga: Człowiek-aktor ruguje marionetę, zajmuje jej miejsce, co staje się powodem upadku teatru.

Jest coś imponującego w postawie tego wielkiego Utopisty, gdy mówi: „domagam się z całą powagą powrotu wyobrażenia nadmarionety do teatru... a gdy ludzie znowu jak dawniej będą mogli czcić szczęście Bytu. a śmierci boski radosny hołd...” Craig, w myśl estetyki SYMBOLIZMU uważał człowieka poddanego nieobliczalnym emocjom, namiętnościom, a w konsekwencji przypadkowi – za element kompletnie obcy jednorodnej naturze i strukturze dzieła sztuki – burzący jego zasadniczą cechę: spoistość.

⁶¹ T. Kantor – 1915-1990, reżyser, scenograf, plastyk, postać wybitna XX-wiecznej sztuki europejskiej. Eksperymentował w autorskim Teatrze Marionetek. Wierny awangardzie teatralnej. Zmienił oblicze teatru polskiego.

⁶² Przytoczony tekst: T. Kantor, *Pisma. Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, T. III, Wrocław 2004, s. 13-23 [fragmenty].

Zarówno idea Craiga, jak i imponująco w swoim czasie rozbudowany program symbolizmu, miały za sobą w dziewiętnastym wieku odosobnione i niezwykle zjawiska zapowiadające nową epokę i nową sztukę: Heinrich von Kleist. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Edgar Allan Poe... O sto lat wcześniej Kleist, z tych samych powodów co Craig, żąda zastąpienia aktora przez marionetę, uważając organizm ludzki poddany prawom NATURY za obcy wtęt w Fikcji Artystycznej powstającej na zasadzie Konstrukcji i Intelaktu. Dochodzą do tego zarzuty pod adresem ograniczonych możliwości fizycznych człowieka oraz oskarżenie świadomości nieustannie kontrolującej, wykluczającej pojęcia wdzięku i piękna.

3. Od romantycznej mistyki manekinów i sztucznych kreacji człowieka XIX wieku – do racjonalizmu abstrakcji XX śmiecia.

Na, wydawałoby się, bezpieczną drogę, którą kroczył człowiek Oświecenia i Racjonalizmu, wychodzą z ciemności nagle i coraz liczniej SOBOWTÓRY, MANEKINA, AUTOMATY, HOMUNKULUSY. Twory sztucznie stworzone, urągające tworom NATURY, niosące w sobie całe poniżenie, WSZYSTKIE marzenia ludzkie, ŚMIERĆ, Horror i Grozę. Rodzi się wiara w nieznanne siły MECHANICZNEGO RUCHU, maniakalna pasja wynalezienia MECHANIZMU przewyższającego perfekcją i bezwzględnością ulegający słabościom organizm ludzki.

Wszystko to jeszcze w oparach demonizmu, na pograniczu szarlatanerii, nielegalnych praktyk, magii, przestępstwa i koszmaru.

Była to ówczesna SCIENCE FICTION, w której demoniczny mózg stwarza SZTUCZNEGO CZŁOWIEKA.

Wszystko to oznaczało zarazem gwałtowną utratę zaufania do NATURY i do tego rejonu aktywności człowieka, który z naturą był ściśle związany. W sposób paradoksalny z tych skrajnie romantycznych i diabolicznych prób odebrania – naturze prawa kreacji – wywodził się coraz bardziej uniezależniający się i coraz niebezpieczniej oddalający się od NATURY RUCH RACJONALISTY, a nawet MATERIALISTYCZNY „ŚWIATA BEZPRZEDMIOTOWEGO”, KONSTRUKTYWIZMU, FUNKCJONALIZMU, MASZYNYZMU, ABSTRAKCJI, w końcu – PURYSTYCZNEGO WIZUALIZMU uznającego tylko „fizyczną obecność” dzieła sztuki.

Tę ryzykowną hipotezę o rodowodzie niezbyt chwalebny dla wieku techniki i scjentyzmu biorę na własne sumienie i ku mojej osobistej satysfakcji.

4. *Dadaizm, wprowadzając „realność gotową”, elementy życia, burzy pojęcia jednorodności i spistości dzieła sztuki, postulowane przez symbolizm, l'Art Nouveau i Craiga.*

Ale wróćmy do marionety Craiga. Craigowska idea zastąpienia żywego aktora manekinem, tworem sztucznym i mechanicznym – w imię zachowania doskonałej spistości dzieła sztuki – stała się dzisiaj nieaktualną.

Późniejsze doświadczenia, burzące jednolitość struktury dzieła sztuki, wprowadzające elementy ”OBCE” w kolażach i asamblażach, zaakceptowanie realności „gotowej”, pełne uznanie roli PRZYPADKU, umiejscowienie dzieła sztuki na ostrej granicy RZECZYWISTOŚCI ŻYCIA I FIKCJI ARTYSTYCZNEJ – owe skrupuły z początku naszego wieku, z okresu Symbolizmu i l'Art Nouveau, uczyniły nieistotnymi. Dwa możliwe wyjścia: albo sztuka autonomiczna i struktura intelektualna, albo naturalizm, przestały być JEDYNYMI.

Jeśli teatr w momentach swych słabości poddawał się żywemu organizm człowieka i jego prawom – automatycznie i konsekwentnie godził się na imitowania życia, przedstawienia i odtwarzania. W układzie przeciwnym, gdy teatr był na tyle silny i niezależny, że mógł sobie pozwolić na wyzwolenie się spod nacisku życia i człowieka, wytwarzał sztuczne odpowiedniki życia, które okazały się bardziej żywe, bo łatwo poddawały się abstrakcji przestrzeni i czasu, były do osiągnięcia absolutnej jedności.

Dzisiaj obie te ewentualności straciły i swoją rację, i swoją alternatywność. Zaistniała bowiem nowa sytuacja i nowe układy w sztuce. Pojawienie się pojęcia REALNOŚCI ”GOTOWEJ”, wyrwanej z życia – i możliwości ANEKTOWANIA jej, WINTEGROWANIA w dzieło sztuki przez DECYZJĘ, GEST lub RYTUAŁ – stało się fascynacją silniejszą od realności SKONSTRUOWANEJ (sztucznie), od tworu ABSTRAKCJI lub świata surrealistycznej, Bretonowskiej „CUDOWNOŚCI”. Happeningi, Eventy Environnement⁶³ z kolosalnym impetem dokonały rehabilitacji całych rejonów wzgardzonej dotychczas REALNOŚCI, oczyszczając ją z balastu życiowych przeznaczeń.

Ten „DÉCALAGE”⁶⁴ rzeczywistości życiowej, to wytrącanie jej z toru życiowej praktyki poruszyło wyobraźnię ludzką silniej niż surrealistyczna realność marzenia sennego.

63 event (ang.) – zdarzenie; environnement (fr) – sztuka otoczenia, aranżowanie przestrzeni, która – ma „wchłonać” widza.

64 décalage (fr.) - przesunięcie, zmiana.

W rezultacie obawy przed bezpośrednią interwencją życia i człowieka w planie sztuki – stały się nieistotne.

5. *Od „Realności Gotowej” happeningu – do dematerializacji elementów dzieła sztuki.*

Jednak, jak każda fascynacja, tak i ta po jakimś czasie przerodziła się w konwencję, uprawianą powszechnie, bezmyślnie i wulgarnie. Te niemal rytuałowe manipulacje Rzeczywistością, powiązane z kontestacją STANU ARTYSTYCZNEGO i MIEJSCA zarezerwowanego dla sztuki, zaczęły stopniowo przybierać inny sens i znaczenie. Materialna, fizyczna OBECNOŚĆ przedmiotu i CZAS TERAŹNIEJSZY, w którym jedynie może być osadzona czynność i akcja – okazały się zbyt ciężące, dotarły do swoich granic. PRZEKROCZENIE oznaczało: pozbawienie tych układów ich WAŻNOŚCI materialnej i funkcjonalnej, czyli ich KOMUNIKATYWNOŚCI. Ponieważ jest to okres ostatni, niezamknięty i płynny – rozważania, które następują, odnoszą się i są związane z moją własną twórczością. Przedmiot (*Krzeseł* w Oslo. 1970) stawał się pusty, pozbawiony ekspresji, powiązań, odniesień, znamion programowego komunikowania się, swego „message”⁶⁵. zwrócony do „nikąd”, zamieniał się w atrapę.

Sytuacje i czynności zamykały się we własnym OBWODZIE, ENIGMATYCZNE (teatr niemożliwy 1973). w mojej manifestacji pt. *Cambriolage*⁶⁶ nastąpiło bezprawne WDARCIE się na teren, gdzie realność dotykalna przechodziła w swoje NIEWIDZIALNE PRZEDŁUŻENIA. Coraz wyraźniej zaznacza się rola MYŚLI, pamięci i CZASU.

6. *Odrzucenie ortodoksji konceptualizmu i „Masowej Oficjalnej Awangardy”.*

Ta pewność, która coraz silniej mi się narzucała, że pojęcie ŻYCIA w sztuce rewindykowane jedynie przez BRAK ŻYCIA w znaczeniu konwencjonalnym (znowu Craig i Symboliści!), ten proces DEMATERIAZIZACJI USTALAŁ SIĘ w mojej twórczości na dorsze, która ominęła całą ortodoksję lingwistyki i konceptualizmu. Na pewno częściowo przyczynił się do tego kolosalny ścisk, który powstał na tym oficjalnym już dziś trakcie i stanowi niestety ostatni odcinek prądu DADAISTYCZNEGO z jego hasłami SZTUKI TOTALNEJ, WSZYSTKO JEST SZTUKĄ, WSZYSCY SĄ ARTYSTAMI, SZTUKA JEST W GŁOWIE itp.

65 Message (fr.) – wiadomość, informacja.

66 cambriolage – włamanie.

Nie znoszę ścisku. W 1973 napisałem szkic owego manifestu, który bierze pod uwagę tę fałszywą sytuację. Oto początek:

Od czasów Verdun. Kabaretu Voltaire i Water Closetu Marcela Duchampa, gdy „stan artystyczny” został zagłuszony hukami Grubej Berty – DECYZJA stała się jedną jeszcze szansą ludzką, wazaniem się na coś, co było czy jest nie do pomyślenia, funkcjonowała długo jako pierwszy stymulant twórczości, warunkowała i definiowała sztukę. Ostatnio decyzję podejmują tysiące miernych indywiduów, bez skrupułów i jakichkolwiek zahamowań. Jesteśmy świadkami zbanalizowania i skonwencjonalizowania decyzji. Ów niebezpieczny tor stał się wygodną autostradą z udoskonaloną asekuracją i informacją. Przewodniki, poradniki, tablice orientacyjne, tablice kierunkowe, sygnały, Centra, Kombinaty Sztuki gwarantują doskonałość funkcjonowania twórczości. Jesteśmy świadkami POSPOLITEGO RUSZENIA artystów-komandosów, kombatanatów ulicznych, artystów-interwentów, artystów-listonoszy, epistologów, domokrażców, kuglarzy ulicznych, właścicieli Biur i Agencji. Ruch na tej oficjalnej już autostradzie zagrażający zalewem grafomanii, aktów o minimalnej sygnifikacji, wzmacnia się każdym dniem. Należy ją jak najszybciej opuścić. Nie jest to takie łatwe. Zwłaszcza w momencie apogeum ślepej i protegowanej najwyższym prestiżem INTELEKTU osłaniającej i mądrych, i głupich – POWSZECHNEJ AWANGARDY.

7. Na bocznych ścieżkach oficjalnej awangardy. Pojawiają się MANEKINY.

Zdecydowane niezaakceptowanie rozwiązań konceptualizmu, pomimo że wydawały się być jedynym wyjściem na drodze, na którą wszedłem, sprawiło, że przytoczone przeze mnie wcześniej fakty ostatniego etapu mojej twórczości i próby określenia ich sytuowałem na bocznych ścieżkach, które dawały mi więcej szans NIEZNANEGO!!!

Do takiej sytuacji mam więcej zaufania. Jakiś nowy okres zaczyna się zawsze z mało znaczących i z mało zauważalnych poczynań, ubocznych, niemających wiele wspólnego z uznanym już kierunkiem, poczynań prywatnych, intymnych, nawet powiedziałbym: wstydliwych.

Niejasnych. I trudnych! Są to najbardziej fascynujące i istotne chwile twórczości.

Ni stąd, ni zowąd zacznę interesować się naturą **MANEKINÓW**.

Manekin w mojej inscenizacji „KURKI WODNEJ” 1967, manekiny w „SZEWCACH” 1970⁶⁷ miały bardzo specyficzną rolę: były jakby przedłużeniem niematerialnym, jakimś DODATKOWYM ORGANEM aktora, który był jego „właścicielem”. Manekiny masowo już użyte w mojej inscenizacji sztuki Słowackiego *Balladyna*⁶⁸ były ZDUBLOWANIEM żywych postaci, jakby obdarzone wyższą ŚWIADOMOŚCIĄ, osiągniętą „po spełnieniu swojego życia”.

Manekiny te były już wyraźnie napiętnowane znakiem ŚMIERCI.

8. *Manekin jako objaw ..REALNOŚCI NAJNIŻSZEJ RANGI”.*

MANEKIN jako proceder WYKROCZENIA. MANEKIN jako przedmiot PUSTY. ATRAPA. Przekaz ŚMIERCI. Model Aktora.

MANEKIN użyty przeze mnie w 1967 w teatrze Cricot 2 (*Kurka Wodna*) był, po *Wiecznym wędrowcu* i *Ambalażach ludzkich*, kolejną postacią, która się zjawiała w sposób naturalny w moich *Zbiorach*, jako jeszcze jedno zjawisko zgodne z moim od dawna trwającym przekonaniem, że jedynie realność najniższej rangi, przedmioty najbiedniejsze i pozbawione prestiżu są zdolne ujawnić w dziele sztuki pełną swoją przedmiotowość. Manekiny i Figury Woskowe egzystowały zawsze na peryferiach usankcjonowanej Kultury. Dalej nie miały już wstępu, zajmowały miejsce w BUDACH JARMARCZNYCH, podejrzanych GABINETACH KUGLARSKICH, z dala od świetnych przybytków sztuki, traktowane z góry jako KURIOZA przeznaczone gustom pospółstwa. Z tego właśnie powodu, to one, a nie akademickie, muzealne kreacje sprawiały, że na mgnienie oka uchylała się zasłona.

Mają również MANEKINY swoją stronę PRZEKROCZENIA. Egzystencja tych tworów, wykonanych na kształt człowieka, niemal „bezbożnie”, w sposób niezalegalizowany, jest wynikiem procederu heretyckiego, objawem owej Ciemnej, Nocnej, Buntowniczej strony działalności ludzkiej. Przepętywa i Śladu Śmierci, jako źródła poznania. To niejasne i niewytłumaczalne uczucie, że przez tę istotę ludzką podobną do żywej, pozbawioną świadomości i przeznaczenia przepływa ku nam groźny przekaz Śmierci i Nicości – to właśnie ono staje się przyczyną – równocześnie – przekroczenia, odtrącenia i przyciągania. Oskarżenia i fascynacji. W oskarżeniach wyczerpano wszystkie argumenty. Ściągał je na siebie przede wszystkim sam mechanizm działania, który bezmyślnie brany za cel mógł łatwo być zaliczony

⁶⁷ Powinno być: 1972.

⁶⁸ W 1974 roku w teatrze Bagatela w Krakowie.

do niższych form twórczości! **Imitacja, ludzące podobieństwo**, które służą jarmarczemu zastawianiu **PULAPKI** i zmyleniu widza, używanie sposobów „niewyszukanych”, wymykających się pojęciom estetyki, nadużywanie i oszustwo **POZORÓW**, praktyki ze sfery szarlatanów!

Całości przewodu dopełniały oskarżenia światopoglądu filozoficznego, który od czasu Platona często po dziś dzień za cel sztuki uważa ujawnienie Bytu i Sensu Spirytualnego Istnienia, a nie uwikłanie się w Materialnej Powłóce świata, w tym oszustwie pozorów, które są najniższym stopniem bytu

Nie sądzę, aby MANEKIN (lub FIGURA WOSKOWA) mógł zastąpić ŻYWEGO AKTORA, jak to chciał Kleist i Craig. Byłoby to zbyt łatwe i naiwne. Staram się określić motyw i przeznaczenie tego niezwykłego tworu, który nagle pojawił się w moich myślach i ideach. Jego pojawienie się zgadza się z moim przekonaniem coraz mocniejszym, że życie można wyrazić w sztuce jedynie przez brak życia, przez odwołanie się do ŚMIERCI, przez POZORY, przez pustkę i brak PRZEKAZU. MANEKIN w moim teatrze ma stać się MODELEM, przez który przechodzi silne odczucie ŚMIERCI i kondycji Umarłych. Modelem dla ŻYWEGO AKTORA.

9. *Moje naświetlenie sytuacji opisanej przez Craiga. Pojawienie się ŻYWEGO AKTORA momentem rewolucyjnym. Odkrycie OBRAZU CZŁOWIEKA.*

Moje rozważania wyprowadzam z terenu teatru, ale odnoszą się one do całości sztuki aktualnej. Można założyć, że sugestywnie opisany przez Craiga obraz oskarżający druzgocąco okoliczności zjawienia się Aktora – skomponował on na własny użytek, jako punkt wyjścia dla swoich idei „NAD-MARIONETY”. Pomimo że pozostaję admiratorem wspaniałej pogardy i namiętnych oskarżeń Craiga (zwłaszcza mając przed oczami totalną degrengoladę dzisiejszego teatru), to jednak po pełnej akceptacji pierwszej części jego Credo, gdzie odmawia teatrowi instytucjonalnemu wszelkiej racji bytu artystycznego – rozstaję się z jego znanymi rozstrzygnięciami losu AKTORA.

Bowiem chwila pojawienia się AKTORA po raz pierwszy przed WIDOWNIĄ (używając dzisiejszych terminów) wydaje mi się, przeciwnie: rewolucyjna i awangardowa. Spróbuję nawet skomponować i „przypisać Historii” zupełnie inny obraz, w którym przebieg wypadków będzie miał sens wręcz przeciwny! ...Ze wspólnego kręgu obyczajowych i religijnych rytuałów, wspólnych ceremonii i wspólnych ludycznych działań wysunął się KTOŚ, kto powzięł ryzykowną decyzję ODERWANIA się od kultowej Wspólnoty. Nie powodowała nim

pycha (jak u Craiga), aby stać się przedmiotem powszechnej uwagi. Byłoby to zbyt uproszczone. Musiał to być raczej umysł buntowniczy, kontestatorski, kacerski, wolny i tragiczny, ośmielający się pozostać sam na sam ze swoim Losem i Przeznaczeniem. Jeśli dodamy jeszcze: „ze swoją ROLA”, będziemy już mieli przed sobą aktora. Bunt ten odbywał się na terenie sztuki. Opisany wypadek, a raczej manifestacja spowodowała prawdopodobnie duże zamieszanie w umysłach i sprzeczne opinie. Na pewno uznano ten AKT za sprzeniewierzenie się starym, kultowym tradycjom i praktykom, za świecką pychę, za ateizm, za niebezpieczne wywrotowe tendencje, za skandal, za amoralność, za nieprzyzwoitość; musiano ujrzeć w nim cechy błażeńskie, kabotyńskie, ekshibicjonizm i zboczenie. Sam aktor, postawiony poza społeczeństwem, zyskał sobie nie tylko zaciętych wrogów, ale i fanatycznych admiratorów. Potępienie i sławę równocześnie.

Byłoby śmiesznym i płytkim formalizmem – ten akt ZERWANIA (RUPTURE) tłumaczyć egotyzmem, żądzą sławy lub ukrytymi skłonnościami aktorskimi. Musiało tu chodzić o coś grubo więcej, o PRZEKAZ niezwyklej wagi.

Spróbujemy uzmysłwić sobie tę fascynującą sytuację: NAPRZECIW tych, co zostali po tej stronie, stanął CZŁOWIEK ŁUDZĄCO PODOBNY do nich, a mimo to (przez jakąś tajemniczą i genialną „operację”) nieskończenie ODLEGŁY, wstrząsająco obcy, jak umarły, odcięty przegrodą niewidzialną – a niemniej straszliwą i niewyobrażalną, której sens prawdziwy i GROZA jawi się nam jedynie we ŚNIE. Jak w oślepiającym świetle błyskawicy ujrzeli nagle jaskrawy, tragicznie cyrkowy OBRAZ CZŁOWIEKA, jakby zobaczyli go PO RAZ PIERWSZY, jakby ujrzeli siebie SAMYCH. Był to na pewno WSTRZĄS, można by powiedzieć, metafizyczny. Ten żywy wizerunek CZŁOWIEKA wynurzającego się z mroków, jakby nieustannie idącego przed siebie – był przejmującym PRZEKAZEM jego nowej KONDYCJI LUDZKIEJ, tylko LUDZKIEJ, z jej ODPOWIEDZIALNOŚCIĄ i z jej tragiczną ŚWIADOMOŚCIĄ, mierzącą jego LOS skalą nieubłaganą i ostateczną, **skalą ŚMIERCI**. Z obszaru ŚMIERCI adresowany był ten rewelacyjny PRZEKAZ, który wywołał u widzów (nazwijmy ich już naszym terminem) wstrząs metafizyczny. I odniesieniem do ŚMIERCI, do jej tragicznego i pełnego GROZY piękna – były środki i sztuka owego AKTORA (również już wedle naszej terminologii).

NALEŻY rewindykować istotny sens stosunku: WIDZ I AKTOR.

NALEŻY PRZYWRÓCIĆ PIERWOTNĄ SIŁĘ WSTRZĄSU TEGO MOMENTU, GDY NAPRZECIW CZŁOWIEK I (WIDZA) STANAŁ PO RAZ PIERWSZY CZŁOWIEK (AKTOR). ŁUDZĄCO PODOBNY DO NAS. A RÓWNOCZEŚNIE NIESKOŃCZENIE OBCY. POZA BARIERĄ NIE DO PRZEBYCIA.

10. REKAPITULACJA

Pomimo że możemy być posądzeni, a nawet oskarżeni
niewłaściwą w tych okolicznościach skrupulatność,
pokonując wrodzone uprzedzenia i lęki,
dla ściślejszego obrazu
ewentualnych konkluzji,
ustalmy punkt owej granicy, która ma nazwę:
KONDYCJA ŚMIERCI.
bo stanowi ona najskrajniejsze odniesienie
niezagrożone już żadnym konformizmem
KONDYCJI ARTYSTY i SZTUKI

...ten szczególny stosunek
budzący grozę,
a równocześnie przyciągający,
stosunek żywych do umarłych,
którzy niedawno jeszcze jako żywi nie dawali najmniejszego
powodu do nieprzewidzianego widowiska,
do czynienia niepotrzebnego podziału i zamieszania;
nie odróżniali się
i nie wynosili nad innych,
i na skutek tej, zdawałoby się banalnej,
a jak się później okaże, dość istotnej
i cennej właściwości,
byli po prostu, normalnie,
w sposób niewykraczający poza powszechne przepisy
niezauważali ni,
a teraz nagle
po drugiej stronie,
naprzeciw,
przejmują zdziwieniem,
jakbyśmy

pierwszy raz ich zauważyli,
wystawieni na pokaz
w ceremonii dwuznacznej:
czczeni
i odtrąceni równocześnie,
nieodwracalnie inni
i nieskończenie obcy,
i jeszcze: jacyś pozbawieni wszelkiego znaczenia,
niewchodzący w rachubę,
bez najlichszej nadziei zajęcia jakiegoś miejsca
w naszych „pełnych” stosunkach życiowych,
które są nam jedynie dostępne, rodzinne
i możliwe do pojęcia,
a dla nich bez znaczenia.

Jeśli zgodzimy się, że cechą
żywych ludzi
jest ich łatwość i zdolność
wchodzenia we wzajemne i wielorakie
stosunki życiowe.
to dopiero
wobec umarłych
rodzi się w nas nagle i zaskakujące
uzmysłowienie sobie faktu, że
ta podstawowa cecha żyjących
wywołana jest i umożliwiana przez
ich kompletny
brak różnicy,
przez
nieodróżnianie się.
przez powszechną, obalającą bezlitośnie
wszelkie inne i przeciwne złudzenia
jednakowość
wspólną.

zgodną.
wszech-obowiązującą.
To dopiero umarli
stają się (dla żywych)
zauważalni,
za te najwyższą cenę
uzyskując
swoją odrębność,
odróżnienie, swoją POSTAĆ
jaskrawą
i niemal
cyrkową.

1975

MAŁY MANIFEST

Pragnę przedstawić Wam, Panie i Panowie, mój mały manifest (ciagle jeszcze piszę manifesty), który na Waszą cześć przygotowałem.

Zanim go jednak odczytam, dla jaśniejszego wytłumaczenia pozwolę sobie przypomnieć, że fundamentalną (jeśli mi wolno wyrazić się tak patetycznie) ideą mojej pracy była i jest idea realności, którą nazwałem Realnością Najniższej Rangi.

To ona tłumaczy moje obrazy, ambalaże, przedmioty biedne i również biedne postacie, które jak Syn Marnotrawny powracają po długiej podróży do swego domu rodzinnego.

Chciałbym dziś, na koniec, zastosować tę samą metodę do siebie samego: To nieprawda, że człowiek NOWOCZESNY to umysł, który zwyciężył lęk. Nie wiercie! Lęk istnieje. Lęk przed światem zewnętrznym, lęk przed losem, przed śmiercią, lęk przed nieznanym, przed nicością, przed pustką. To nieprawda, że artysta jest bohaterem i zdobywcą nieustraszonym, jak nas poucza konwencjonalna legenda.

Wiercie mi, to człowiek biedny i bezbronność jego udziałem, wybrał bowiem swoje miejsce naprzeciw lęku. W pełni świadomy. To w świadomości rodzi się lęk. Stoję przed Wami w lęku, oskarżony, sędziowie surowi, lecz sprawiedliwi. I to jest różnica między dadaistami, których czuję się potomkiem, a mną.

„Proszę wstać! – wołał Wielki Szyderca. Franci-Picabia – jesteście oskarżeni”. A oto moja – dzisiaj – korekta tej imponującej niegdyś inwokacji: stoję przed Wami, sędzony i oskarżony. Trzeba mi się usprawiedliwić, szukać dowodów, nie wiem, mojej niewinności czy mojej winy. Stoję przed Wami, jak dawniej... stałem w ławce... w klasie szkolnej... i mówię: ja zapomniałem, ja wiedziałem, wiedziałem na pewno, zapewniam Was, Panie i Panowie...

Kraków, 8.4.1978

- Appia A., *Dzieło sztuki żywej I inne prace*[1919], przeł. J. Hera, L. Kossobudzki, H. Szymańska, Warszawa 1974.
- Appia A., *Die Music und die Inszenierung*, Monachium 1899.
- Artaud A., *Teatr i jego sobowtór*, przekł. J. Błoński, Warszawa 1978.
- Berthold M., *Historia teatru*, Warszawa 1980.
- Brach-Czaina J., *Na drogach dwudziestowiecznej myśli teatralnej*, Wrocław 1973.
- Braun K., *Kieszonkowa historia teatru na świecie w XX wieku*, Lublin 2000.
- Braun K., *Kieszonkowa historia teatru polskiego*, Lublin 2003.
- Braun K., *Wielka Reforma Teatru w Europie: ludzie – idee – zdarzenia*, Wrocław 1984.
- Carnicke S. M., *System Stanislawskiego: wskazania dla aktora*, przeł. J. Krakowska-Narozniak, „Dialog” 2002, nr 1-2.
- Chmielowski P., *Dramat polski doby najnowszej*, Lwów 1902.
- Craig E. G., *O sztuce teatru*, przeł. M. Skibniewska, Warszawa 1985.
- Feldman W., *Piśmiennictwo polskie 1880-1904*, wyd. 2, Lwów 1905.
- Grotowski J., *Ku teatrowi ubogiemu*, opracował Eugenio Barba, przedmowa Peter Brook, Wrocław 2007.
- *Historia teatru*, pod redakcją Johna Russella Browna, redakcja naukowa wydania polskiego Marek Piekut, Warszawa 2007.
- Jaracz S., *O teatrze i aktorze*, Warszawa 1962.
- Kantor T., *Pisma. Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, T. III, Wrocław 2004.
- Kolankiewicz L., *Święty Artaud*, Warszawa 1984.
- Kosiński D., *Słownik teatru*, Kraków 2009.
- Lewko M., *Obecność Skandynawów w polskiej kulturze teatralnej w latach 1876-1918*, Lublin 1996.

- Leyko M., *Reżyser masowej wyobraźni. Max Reinhardt i jego teatr dla pięciu tysięcy*, Łódź 2002.
- Limanowski M., *Był kiedyś teatr Dionizosa*, wybór i oprac. Z. Osiński, Warszawa 1994.
- Macios T., *Posłowie*, [w:] A. Mickiewicz, *Dziady*, Kraków 2004.
- Maeterlinck M., *Mądrość i przeznaczenie*, przekład R. Centnerszwerowa, Warszawa 1903.
- Makuszyński K., *Jak ja to widzę. Felietony teatralne z lat 1920-1928*, T. 1, oprac. M. Kozłowska, Gorzów Wielkopolski 2004.
- Mickiewicz A., *Dzieła. T. XI. Literatura słowiańska, Kurs III i IV*, Warszawa 1953.
- *Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*, wybór I. Sławińska, S. Kruk, Warszawa 1966.
- *Myśl teatralna polskiej awangardy. Antologia*, wybór S. Marczak-Oborski, Warszawa 1973.
- Nietzsche F., *Narodziny tragedii czyli hellenizm i pesymizm*, przekład L. Staff, [w:] *Dzieła*, T. IX, Warszawa 1907.
- Ortwin O., *Pisma krytyczne*, T. 1, oprac. J. Czachowska, Warszawa 1969.
- *O tragedii i tragiczności*, Arystoteles, D. Hume, M. Scheler, wybór, przedmowa i opracowanie W. Tatarkiewicz, Kraków 1976.
- Popiel M., *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Kraków 2007.
- Przybyszewski S., *O dramacie i scenie*, Warszawa 1905.
- Raszewski Z., *Krótką historia teatru polskiego*, Warszawa 1990.
- Reinhardt M., *O teatrze i aktorze*, przekł. i oprac. M. Leyko, Gdańsk 2004.
- Schiller L., *Na progu nowego teatru 1908-1924*, oprac., J. Timoszewicz, Warszawa 1978.
- Sinko T., *Antyk Wyspiańskiego*, wyd. II, uzupełnione i rozszerzone, Warszawa 1922.

- *Słownik polskich krytyków teatralnych*, T. 1, red. nauk. E. Udalska, Warszawa 1994.
- Stanisławski K., *Praca aktora nad sobą*, Warszawa 1954.
- Станиславский К. С., *Работа актёра над собой* (pol. Praca aktora nad sobą). Художественная литература. Москва, 1938 г.; Станиславский К. С. "Моя жизнь в искусстве" (pol. Moje życie w sztuce, przeł. Z. Petersowa, Warszawa 1954.
- Szletyński H., *Kształtowanie się nowoczesnej sztuki aktorskiej w Polsce*, Kraków 1981.
- *Sztuka aktorska a dramat*, red. L. Kuchtówna, Warszawa 1993; tu: M. B. Stykowa, *Wpływ Maeterlincka na powstanie nowych form gry aktorskiej*, s. 18-32; R. Taborski, *Trudne zmagania warszawskich aktorów z „nowym” repertuarem (na przykładzie pierwszych w WTR wystawień Przybyszewskiego i Wyspiańskiego)*, s. 33-41.
- Taborski R.[red.], Sivert T.[red.], *Polska myśl teatralna i filmowa: antologia*, Warszawa 1971.
- Taborski R., *W kręgu młodopolskiego dramatu i teatru. Dwa szkice*, Kielce 1991.
- Taborski R., *Walka o nowy repertuar w teatrach młodopolskiej Warszawy*, Warszawa 1999.
- Taborski R., *Dramaty Stanisława Wyspiańskiego na scenie do 1939 roku*, Warszawa 1994.
- Trznadel J., *Szkice literackie*, Warszawa 1959.
- Udalska E., *Teatr – Aktor – Dramat*, Katowice 2000.
- Udalska E., *Ostap Ortwin – krytyk intelektualista*, [w:] *Krytycy teatralni XX wieku*, red. E. Udalska, Wrocław 1992.
- Uggla Nils A., *Strindberg a teatr polski 1890-1970* [rozdział I: *Stanisław Przybyszewski i Skandynawowie (1890-1905)*; rozdział VII: *Witkiewicz i Strindberg – dwa etapy świadomości*], przeł. E. Gruszczyńska, Warszawa 2000.

- Wasilewski Z., *Poeci i teatr. Spostrzeżenia*, Warszawa 1929.
- *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*, red. I. Sławińska i M. B. Stykova, Kraków 1983.
- Wysocka S., *Teatr przyszłości*, oprac. Z. Wilski, Warszawa 1973.
- Wyspiański S., *Hamlet*, [w:] *Dzieła zebrane*, T. 13, Kraków 1963.
- Wyspiański S., *Hamlet*, oprac. M. Prussak, Wrocław 1976.