

JÓZEF MIRSKI

DUSZA
TEATRU

HOESICK

115

DUSZA TEATRU

TEGOŻ AUTORA:

Glossy nad „Balladyną”. („Balladyna” a „Króla Ducha” Rap-
sod I, — „Demonizm Balladyny”). — Krosno 1908.

Stanisława Wyspiańskiego „Akropolis” jako dramat świadomości
narodowej. — Lwów 1910.

Analogie. („Z proroczych ksiąg poezji”. — „Chrystus Zmarłych-
wstających”). — Złoczów 1912

Ze studiów nad dramatem nowoczesnym. — Lwów 1914.

Mistyka Wyspiańskiego. — Lwów 1924.

Polskie Weimariana w Paryżu. — Kraków 1932.

Zapomniana artystka polska. (W setną rocznicę śmierci Marii
Szymanowskiej). — Warszawa 1932

JÓZEF MIRSKI

DUSZA TEATRU



WARSZAWA — 1939

NAKŁADEM KSIĘGARNI F. HOESICKA

Drukarnia
M. Drabczyńskiego
Warszawa, Sienna 33.



107646

K. 164/80/119047

Z KSIĘGOZBIORU
Zygmunta Salonięgo

Nr. _____

PRZEDMOWA

Polska myśl teatrologiczna, która przez dość długi czas wiodła tylko nader nikły żywot, zdaje się przeżywać obecnie jak gdyby swój renesans. Świadczy o tym wznowienie tak poważnego pisma, jak „Scena Polska”, wydatniejsze uwzględnianie zagadnień teatrologicznych w czasopiśmie i rocznikach tego typu, co „Przegląd Współczesny”, „Pion”, „Życie Sztuki”, oraz pojawienie się w ostatnich czasach wielu cennych prac z zakresu historii, estetyki, psychologii i socjologii teatru, jak np. książki J. Lorentowicza, I. Galla, W. Brumera, artykuły: T. Terleckiego („Funkcja społeczna teatru”. — „Życie Sztuki”. R. 1938), Dr. I. Filozofówny („Próby badań psychologicznych nad grą aktorską”. Poznań, 1935), A. Hertza („Aktor, jako przedmiot oceny społecznej”. — „Scena Polska”. R. 1938, Z. 1) i in.

Wspominamy o tym, ażeby usprawiedliwić poniekąd wydanie niniejszej książki. Studia i szkice w niej zawarte nie stanowią jednej, zwartej całości. W różnych bowiem powstawały czasach i w rozmaitych były ogła-

szane czasopiśmie¹). Jeśli mimo to uznaliśmy za stosowne zebrać je tu razem i acz w zmienionej nieco formie wydać w niniejszym zbiorze, czynimy to nie tylko w przekonaniu, że stanowią one mniej lub więcej samodzielne i trafne próby rozwiązania niektórych zasadniczych zagadnień teatrologicznych, lecz także dlatego, że mimo zmian, jakie od czasu ich ogłoszenia zaszły w naszym życiu teatralnym, nie straciły one jeszcze, jak się nam zdaje, na aktualności, a co więcej, że aczkolwiek przeważnie bezimiennie, wsiąkły w toczącą się wciąż jeszcze dyskusję na takie tematy, jak geneza i istota teatru, funkcje aktora i reżysera, rola teatru narodowego, estetyczna wartość opery, teatr szkolny i t. d. Godzi się również zaznaczyć, że choć próby te dotyczą rozmaitych zagadnień, wszystkie one jednak, jako „zasadnicze” właśnie, grupują się wokół centralnego i podstawowego zagadnienia książki, jakim jest zagadnienie „duszy teatru”.

Z tych względów chcemy wierzyć, że choćby tylko jako przypomnienie i utrwalenie jednego ze skromnych ogniw w rozwoju naszej myśli teatrologicznej, wydanie niniejszej książki okazać się może nie bez pożytku.

Warszawa, w październiku 1938.

¹) „Dusza teatru” w r. 1925 („Przegląd Warszawski”), „Teatralizacja teatru” w r. 1926 („Życie Teatru”), „Czy mamy teatr narodowy?” w r. 1925 („Życie Teatru”), „O nową operę” w r. 1926 („Życie Teatru”) i „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie”), „Uwagi o teatrze młodzieży i dla młodzieży” w r. 1924 („Przegląd Pedagogiczny”), „Ankieta w sprawie psychologii aktora” w r. 1927 („Życie Teatru”).

I

DUSZA TEATRU

Stosunek teatru do dramatu stanowi zagadnienie, które niewątpliwie wciąż jest aktualne i posiada dużą wagę, zarówno teoretyczną, jako też praktyczną. W zagadnieniu tym chodzi o to, czy teatr jest sztuką autonomiczną, mającą własne swe prawa, a tym samym także prawo do własnej twórczości, dla której jednym z wielu warunków, acz najważniejszym, jest dramat, czy też, przeciwnie, spełnia on wobec dramatu funkcję jedynie pomocniczą i od tegoż dramatu w zupełności zależną. Suwerenna poezja dramatyczna i teatr jako pewnego rodzaju sztuka odtwórcza, oto jedno rozwiązanie sprawy, wedle którego ambicje teatru powinny sięgać nie dalej, jak tylko po granice określone przez dramat.

Jest to stanowisko poniekąd tradycyjne; przemyślane do końca, prowadzi ono do postulatu wyzwolenia dramatu z wszelkich czysto teatralnych kategorii, które, świadomie lub bezwiednie, krępują jego swobodę a często nawet załamują swoistą jego architekturę. Przez ich wyzbycie się, przez powrót niejako do same-

go siebie, powstać ma dramat czysty, wyzwolony, poetycki, t. j. zbudowany wedle własnego i tylko własnego planu, wedle architektoniki tylko poetyckiej. Z tego stanowiska zadaniem teatru miałyby być jedynie jak najdoskonalsze sceniczne realizowanie tak skonstruowanego dramatu.

Antytezą powyższej koncepcji jest postulat teatru czystego, a więc nie współtwórczego, lecz „samotwórczego”. Postulatowi temu odpowiada druga zasadnicza możliwość rozwiązania naszego problemu, zmierzająca do wyzwolenia teatru od supremacji dramatu, a więc do odwrócenia niejako stosunku tradycyjnego, tak, iżby dramat był tylko co najwyżej „pretekstem” (dosłownie) czy też podłożem dla samoistnej twórczości scenicznej.

Czy taka samoistna twórczość sceniczna istnieje? Czy istnieć może sztuka teatralna, jeśli nie w bezwzględnym, to choćby we względnym tylko oderwaniu od dramatu?

Mimo nieprawdopodobieństwa idei takiego „teatru czystego”, nie brak jednak w estetyce pewnych analogij, które by na jej obronę przytoczyć można. Wszak cała t. zw. szkoła formalna w estetyce zasadza istotę sztuki na czysto formalnych jej składnikach i stosunkach, abstrahując ile możności od wszelkiej treści. Czy więc byłby w istocie nie do pomyślenia teatr, któryby, rezygnując z treści dramatycznej, próbował tworzyć zespoły wyłącznie formalnych elementów, takich, jak: aktor ze swoją plamą barwną, pozą, gestem, mimiką, ruchem, rytmem, oraz zespół aktorów, rozporządzający ponadto symetrią i rytmiką ruchu gromadnego, harmonią czy

dysharmonią barwną, symfonią czy kakofonią głosu, a dalej: światło i barwa, architektura i muzyka — wszystko to razem ujęte pod kątem widzenia *ruchu*, jako zasadniczej formy teatru? Najtrudniejby w takim teatrze „formalnym” czy „formistycznym” (który u nas uprawia i teoretycznie uzasadnić się stara St. I. Witkiewicz) ująć rolę słowa. Gdy bowiem słowo w swej funkcji zdaniowej jest zawsze znakiem pewnej treści logicznej, teatr zaś czysty, formalny, wszelką treść i t. zw. konsekwencję musiałby zarzucić, pozostałyby mu przeto w dziedzinie słowa tylko formalne jego elementy, a więc jego fonetyka, rytmika i t. d., czyli elementy muzyczne i co najwyżej wyobrazeniowe, które w zespole tworzyłyby jakieś nieokreślone nastroje, w pewien sposób z resztą elementów teatralnych szarmonizowane.

Niemniej ważnym zagadnieniem „teatru czystego”, zasadzającego się, jak się rzekło, jedynie na *ruchu*, byłaby dynamika tego ruchu. Dynamika ta, od każdego ruchu nieodłączna, tkwi, gdy o „dramatyczny” teatr chodzi, w akcji dramatu i w psychologii działających osób. Jednakże idąc w głąb, nie trudno spostrzec, że i tu pozostaje zawsze dość pierwiastków niewymiernych z realistycznego punktu widzenia, t. j. z punktu widzenia logiki rzeczywistości, a zatem pierwiastków irracjonalnych, wywodzących się z samego ruchu wyobraźni twórczej, z założeń formalno-konstruktywnych, których w prawdziwym dziele sztuki nigdy braknąć nie może. Otóż teatr czysty, pozadramatyczny, „pozasensowny”, odrzuciwszy ową realistykę z jej motorami, żyćby musiał poniekąd jedynie dynamiką ruchu samej wyobraźni, tworzącej wedle kategorii specyficznie teatralnych,

czyli — posługując się terminologią St. I. Witkiewicza — systemem „napięcie”.

Powyższy teoremat, sam przez się zgoła oderwany, ma jednak w zasadzie swojej mniej lub więcej wybitnej antecedenencji w dziejach teatru od *commedia dell'arte* począwszy — aż do ostatnich, skrajnych reform teatru rosyjskiego, wykazujących usiłowania w kierunku wyzwolenia niejako teatru od dramatu, wydobywania z teatru efektów zgoła nowych i tylko na scenie osiągalnych, efektów realizowanych niewątpliwie na dramatach, lecz często także jedynie *poprzez dramaty*, na ich tle, z ich jakby okazji tylko, nie zaś dla nich samych.

Scharakteryzowany powyżej konflikt między teatrem a dramatem przejawia się w dziejach teatru i dramatu w sposób nader charakterystyczny. Widać tu jak gdyby pewne prawo w formie periodycznego następstwa dwu zjawisk: oto po okresach równowagi między dramatem i teatrem następują okresy zachwiania się tej równowagi, przyczem jednak okazuje się rzecz szczególna: im bardziej teatr zaniedbuje dramat, tym bardziej sam się również wyradza i wypacza, zamieniając się w czcze efekciarstwo, ażeby wkońcu wyczerpać się, doszedłszy do pewnego zenitu i przesyty, wejść znowu w należyty do dramatu stosunek. Z drugiej strony dzieje się także podobnie z dramatem, który pozbawiony teatru albo teatr zaniedbując, traci z czasem soki żywotne i marnieje. Tak więc istnieje widocznie pewien organiczny związek między tymi dwiema sztukami, niezbędna jest pewna ich symbioza, bez której żadna z nich naprawdę żyć nie może.

Z tych tedy względów stosunek między teatrem a dramatem zasługuje na dokładniejsze rozpatrzenie.

Dotychczasowy bowiem stosunek, t. j. ten, który się na ogół przyjmuje, nie jest jasny i domaga się rewizji. Ze strony teatru jest to zasadniczo stosunek służebności wobec dramatu, co grozi zbytnim „zliteraturyzowaniem” teatru, skrepowaniem jego swoistej twórczości, a w reakcji wytwarza i po stronie teatru dążność do wyzwolenia się z pod tej przewagi — aż do skrajnej idei „czystego teatru”. Ze strony dramatu, mimo jego zasadniczo uznawanej supremacji, podkreślić należy niebezpieczeństwo zbytniego, bo do łatwych sukcesów prowadzącego wpływu teatraliki na samą jego konstrukcję, co również prowadzić musi do usiłowań wyzwolenia się dramatu w kierunku t. zw. „formy czystej”.

*

Zagadnienie stosunku między dramatem a teatrem nabrało szczególnie ostrego charakteru w obecnym momencie rozwojowym, w którym teatr, osiągnąwszy wysoki stopień udoskonalenia technicznego, zapragnął niejako usamoistnienia się, autonomii. Ze tendencja ta przejawiała się nie po stronie współczesnego dramatu, lecz teatru, wynika poniekąd z przydługiej jego podrzędności wobec dramatu, a przede wszystkim, jak się zdaje, z potężnego wzrostu techniki scenicznej, którą teatr zawdzięcza tak niesłychanie rozwiniętej technice nowoczesnej w ogóle. Ta technika właśnie, to poczucie olbrzymich możliwości w zakresie samej sceny sprawiło w dużej mierze, że w rozpędzie reformatorskim zatracą się często świadomość właściwego stosunku teatru do dramatu, a tym samym świadomość jego istoty, zadań i granic.

Temu zagadnieniu, a specjalnie zagadnieniu istoty

czy „ duszy teatru” poświęcić chcemy następne rozważania. W tym celu — z przyczyn, które w toku dalszych wywodów same się wytłumaczają — uważamy za stosowne wyjść od dramatu.

Czymkolwiek innym jeszcze jest dramat, nie ulega wątpliwości, że najistotniejszym jest w nim spłot żywych „ludzi”¹⁾, w pewien szczególny sposób z sobą sprzęgniętych i z pewną koniecznością tak czy owak wobec siebie działających. Tego szczególnego „sposobu działania” twórca dramatu nie może wyznaczać dowolnie, lecz musi go z matematyczną niejako konsekwencją wywodzić z „dusz” tych ludzi, z ich t. zw. charakterów tak, iżby ludzie ci i ich działanie (zresztą jak najobszerniej pojęte), postacie i akcja tworzyły całość żywą, nierozdzieloną. W akcie twórczym prawdziwego dramatopisarza, w momencie koncepcji punktem wyjścia całego dramatu staje się odrazu pewien konflikt, a więc grupa ludzi tak wobec siebie ustawionych, że zetknąwszy się z sobą w pewnej sytuacji, muszą począć w pewien określony sposób działać. Cały dalszy przebieg dramatu, to tylko eksplikacja konfliktu, wywodzącego się z tej właśnie duchowej dynamiki „osób dramatu”. Ta sprawa, to jakieś ciekawe, niezwykle zda-

¹⁾ Oczywiście, mówiąc o „ludziach”, „osobach” dramatu, mamy na myśli nie ludzi realnych, lecz „widma”, zjawy, twory wyobraźni poetyckiej, podobne tylko do ludzi rzeczywistych, a więc znajdujące się w pewnym miejscu i w pewnym czasie, podobnych do miejsca i czasu rzeczywistego, a przecie różnych, bo istniejących tylko w wizji poetyckiej, — działające w sposób zbliżony do sposobu działania ludzi prawdziwych, w istocie jednak działające wedle immanentnych praw własnych. Podkreślić należy ten ludzki, choćby metaforyczny tylko charakter wszystkich, nawet najfantastyczniejszych zjaw poetyckich.

rzenie, a raczej zderzenie kilku „osób”, które los sprzął z sobą w pewnym momencie i na pewnym terenie i kazał im zgodnie z ich naturą czegoś chcieć, a czegoś unikać, kogoś miłować, a kogoś nienawidzić, do czegoś dążyć i coś zwalczać — to jest dramat, to jest w nim najważniejsze i ostateczne; wszystko inne zaś tkwi już w tym konflikcie i stanowi tylko wyraz tego dramatu wewnętrznego, a zatem: i akcja z jej tempem i rytmem, i słowo, i tło, i środowisko⁴⁾. Jeżeli poeta akcję w ten czy ów sposób „prowadzi”, jeżeli „kaze” jej dzieć się w takich czy owakich chwilach i miejscach, jeżeli tak właśnie, a nie inaczej „kaze” mówić swoim postaciom, to jest to w pewnej tylko części i w pewnym tylko rozumieniu jego „wymysł” dowolny, jako że sama struktura dramatu posiada własną konieczność obiektywną czy też, jak chcą niektórzy, formalną, tkwiącą zarodkowo w samej wizji dramatycznej, t. j. w zjawie zespolonej w pewnym osobliwym konflikcie grupy ludzi.

Poprzez wszelkie przemiany form, jakie się nam jawią w dziejach dramatu, od greckiego począwszy, poprzez średniowieczne misteria, aż do jego form nowożytnych, ten właśnie czysto ludzki konflikt był zawsze mniej lub więcej uświadomionym i konsekwentnie przeprowadzanym celem dramatopisarstwa. Rozwój dramatu szedł właśnie po linii coraz większego uświadamiania sobie tej istoty dramatu, coraz usilniejszego eliminowania zeń zewnętrznych akcesoriów i zdarzeń niepo-

¹⁾ Moment to zasadniczy ze względu na immanentną celowość struktury dramatu i wynikające stąd wskazania dla inscenizacji, w której wszystkie owe czynniki stanowią winny organicznie sprzężone elementy ekspresyjne dla sprawy najważniejszej, istotnej w każdym dramacie, t. j. konfliktu ludzkiego.

trzebnych, a coraz większego koncentrowania się na tym, co tworzy „duszę” dramatu.

Oczywiście, to „uczłowieczenie się” dramatu nie wyłącza zeń pierwiastka nadmysłowego, nie ogranicza konfliktu dramatycznego jedynie do spraw międzyludzkich. Wszak los człowieka, to nie tylko on sam i otaczający go ludzie, rzeczy i sprawy, lecz i owe siły tajemne, których istoty dociec nie umiemy, a które przejawiają się w biegu spraw tego świata. Ananke, Fatum, Bóg, Opatrzność, Los, Przyroda, Środowisko i t.d., oto nazwy na określenie, w różnych czasach i u różnych narodów, tej niezbadanej mocy, ciężącej nad człowiekiem. Walka z nią — to najpotężniejszy konflikt dramatyczny. Nie zmienia to jednak samej istoty dramatyizmu: zawsze bowiem idzie o człowieka cierpiącego i walczącego, zawsze ten los nie sam, nie we własnej jakoby jawi się postaci, lecz poprzez ludzi i zdarzenia. Pod tym względem widzimy również ewolucję w dziejach dramatu, idącą w kierunku coraz większego uczłowieczania go, coraz większej zawartości i spoistości konfliktu, coraz energiczniejszego wypracowywania i wydobycia jego czysto ludzkiego charakteru.

Jakiż jest jednak stosunek niejako osobisty samego twórcy dramatu do tej wizji dramatycznej?

Nie ulega wątpliwości, że prawdziwy twórca przeżywa swój dramat, że ów zasadniczy konflikt dramatyczny, to — na pewnym poziomie — własna jego sprawa, stanowiąca wyraz najosobistszych jego konfliktów i zmagania się duchowych, owe zaś postaci dramatyczne, owe na wzór żywych kształtowane widma rozgrywają walkę fikcyjną wprawdzie, lecz zarazem serdecznie rzeczywistą dla samego autora i w nim samym się toczącą.

Skąd jednak pochodzi ta właśnie dramatyczna forma ich wypowiedzenia i kształtowania?

Na rozbudzenie i rozwój zdolności dramatycznych składały się niewątpliwie wieki. W zarodku znajdujemy je już u człowieka pierwotnego, a także dziś jeszcze ujawniają się one ze szczególną wyrazistością u dzieci i u ludzi prostych. Cóż bowiem jest istotą tego „dramatyizmu”? Z czego się on wywodzi? Oczywiście, z popędu, jak wszelka twórczość człowieka, a mianowicie z popędu naśladowczego czyli mimicznego. Popęd to, jak wiadomo, niesłychanie ważny w rozwoju człowieka i całej ludzkości. U dziecka przejawia się on jako popęd do naśladowania wszystkiego, co niezwykłością wyglądu czy ważnością swoją budzi w duszy dziecka silniejsze uczucia. Naśladuje więc dziecko ludzi starszych, ich gest i słowa, naśladuje zwierzęta, a nawet istoty martwe, naśladuje całe zdarzenia, uzupełniając i rozszerzając je własną fantazją. Dzięki zaś żywości wyobrażeń i silnej impulsywności, dziecko, naśladując i wzywając się po swojemu w rozmaite sytuacje, od razu je też uzewnętrznia czyli gra, t. j. wizję swoją całym swym ciałem wyraża. Czyni to często nie w pojedynkę, lecz wraz z innymi dziećmi, tworząc z nimi jak gdyby improwizowany zespół aktorski („teatr samorodny”). Spotykamy tedy w tej „zabawie dramatycznej” zjawisko nader ciekawe, a mianowicie jak gdyby niezróżnicowaną jeszcze twórczość dramatyczną i aktorską zarazem w elementarnym z sobą związku psychofizycznym.

Niczym innym też nie są t. zw. tańce mimiczne u ludów pierwotnych. Taniec, jak wiadomo, jest najpotężniejszą sztuką pierwotną. W tańcach mimicznych, wy-

konywanych przez całą gromadę, treść stanowi zawsze pewna typowa scena czy zdarzenie, np. walka, polowanie, zaloty miłosne. Uczestnicy wykonują odpowiednie ruchy, wydają odpowiednie głosy, słowem: naśladowując rzeczywistość, grają swoje role. (Pomijamy fakt specyfikowania tych tańców, jako obrzędów religijnych, idzie nam bowiem jedynie o ich genezę psychologiczną). „Tańce te — mówi jeden z najlepszych znawców sztuki pierwotnej (E. Grosse) — torują w istocie przejście do dramatu, który z punktu widzenia rozwoju dziejowego jest zróżnicowaną odmianą tańca”. Brak mu jedynie słowa, ażeby z rytmicznej pantominy stać się rzeczywistym dramatem. Otóż słowo to czyli tekst znajdujemy również u niektórych ludów. U pewnych np. szczepów australijskich objaśnia owe sceny mimiczno-taneczne kierownik tańca, śpiewając odpowiednie pieśni. Dodajmy do tego nieodłączne od owych tańców takie elementy, jak: kostium, charakteryzacja twarzy, maska, a odnajdziemy wszystkie istotne elementy dramatu a zarazem teatru. W tym stadium bowiem tworzą one jeszcze wspólną, niezróżnicowaną jedność. Ślady tej jedności spotykamy zresztą i później, np. w dziejach dramatu greckiego, kiedy to sami poeci, jako aktorzy, musieli grać we własnych utworach (zwyczaj, który, jak wiadomo, usunął dopiero Sofokles). — A czymże innym są np. improwizacje włoskiej „commedia dell'arte”, osnuwane na t. zw. kanwie, jeśli nie pozostałością owego stadium, w którym dramat i teatr stanowiły jeszcze elementarną, organiczną jedność, zasługującą na nazwę „dramo-teatru”?

W późniejszym rozwoju dokonał się rozdział między jednym i drugim czynnikiem, rozluźnił się związek mię-

dzy wizją a ekspresją u samego twórcy dramatycznego. Niewątpliwie i dzisiejszy twórca wizję swą dramatyczną również w jakiś sposób przeżywa, wszelako nie ujawnia jej już ani jej nie wyraża z ową pierwotną żywiołowością i wszechstronnością organiczną; albowiem i sama wizja nazbyt się skomplikowała i zmieniły się również gruntownie warunki tworzenia i wyrażania, tak że twórca dzisiejszy ogranicza się jedynie do środków mu dostępnych, t. j. do słowa czyli do utworu literackiego, dramatu. Nie ulega wątpliwości, że w samym akcie twórczym odczuwa on nadal owe, acz rudymentalne już tylko, bodźce do gry, gestu, mimiki, przelewa je jednak całkowicie w słowo, które dzięki temu nabiera w dramacie nowej, ożywczej dynamiki, jak gdyby naładowanej utajonymi impulsami organicznymi. Tę tedy funkcję organicznego dopełniania, ujawniania, urzeczywistniania dramatu podejmuje teatr, i to przez tych, którzy go przede wszystkim tworzą, t. j. przez aktorów. Aktor przejmuje niejako tę drugą część twórczej sprawy dramatu, która w naturalnym przebiegu winna właściwie wypływać wprost z aktu twórczego u dramo-twórcy, tak, jak to się dzieje u dziecka lub u człowieka pierwotnego. Aktor dopełnia autora, jest niejako jego dalszym ciągiem, wkracza tam, gdzie ustaje, a raczej urywa się naturalny bieg jego aktu twórczego.

Tak więc z przyczyn organicznej wprost przynależności wzajemnej dramat i teatr ciągną ku sobie. Sam dramat jest bez teatru czyli — przede wszystkim — bez aktora czymś niezupełnym. Dopiero aktor ucieleśnia go, urzeczywistnia, przejmując w siebie wizję dramatyczną i wyrażając ją za pośrednictwem swej oso-



by. Kiedyś on sam, jako twórca dramatu, wyrażał tak własne swe wizje, dziś wyraża wizje obce, lecz czynić to musi tak, jak gdyby one były jego własne. W ten sposób autor i aktor, dramat i teatr — rozdzielone — znów się dopełniają. Co było pierwotnie jedną, znów się w jedno zrasta. W ten sposób też rozwiązuje się już poniekąd owo na początku postawione pytanie co do stosunku teatru do dramatu, równocześnie jednak wysuwa się nowe zagadnienie, a mianowicie zagadnienie aktora.

II

Istotą aktorstwa, jako odrębnej dziedziny sprawności duchowej, jest to, cobyśmy nazwać mogli transformizmem. Polega on na specyficznej zdolności, właściwej zresztą w zarodku, jakieśmy o tym już wspomnieli, każdemu człowiekowi, a tylko spotęgowanej do godności talentu i sztuki u aktora, mianowicie na zdolności do przekształcania swej osobowości na „osoby”, określone warunkami t. zw. roli. Rola — to dla aktora jakby surowe jeszcze tworzywo, które on dopiero ożywić musi i ukształtować. Rola — to przede wszystkim słowo i szereg mniej lub więcej licznych i szczegółowych uwag autora, odnoszących się do zewnętrznego wyglądu danej postaci, jej gestów, wyrazu mimicznego, — to system znaków nieledwie, na ogół skąpy i wieloznaczny. Dowodem nieokreśloności tego materiału jest znany fakt, że ta sama rola tak rozmaicie wypadać może w ujęciu i oddaniu jej przez rozmaitych aktorów. Najważniejsze

w tym systemie znaków jest niechybnie słowo (tekst); jest ono czymś więcej, niż znakiem tylko, niż słowem zwyczajnym; jako słowo bowiem poetyckie, dramatyczne, zawiera nie tylko zwyczajną treść, znaczenie, lecz posiada, jakieśmy już powiedzieli, swoistą dynamikę, działa sugestywnie na wyobraźnię, podsuwając jej zapomocą swej treści, zabarwienia, tonu, rytmu wizję człowieka.

Różna jest zdolność twórców dramatycznych do narzucania tej wizji, rozmaita też u odbiorców zdolność do odtwarzania jej w sobie pod działaniem słowa. Zauważyć, oczywiście, należy, że gdy mowa o wizji dramatycznej, nie sposób ograniczać jej tylko do plastycznego widzenia. Obejmuje ona o wiele więcej, wciągając w swój zakres i organizując nie tylko zjawiskowe cechy postaci (zarówno w pozie, w statyce, jak i w ruchu, geście, mimice, słowem: w dynamice), lecz także słuchowe, a co najważniejsza, sięgając w głąb, odtwarza również jej życie wewnętrzne, przebieg jej uczuć, myśli i pożądań. Dzieje się to dzięki zdolności i procesowi t. zw. wżywiania się, stanowiącemu (według T. Lippsa) jeden z istotnych czynników wszelkiego doznawania estetycznego. Otóż wizja ta u normalnych „odbiorców” dramatu nie osiąga zwykle wysokiego stopnia nasilenia; zawarte w niej czynniki rozkładają się zazwyczaj, zależnie od psychicznego typu odbiorcy, nierównomiernie, tak, że u jednego przeważa czynnik wizualny, u drugiego słuchowy, u innego zaś motoryczny lub emocjonalny. Ten właśnie wyższy od normalnego stopień nasilenia wizyjności oraz zdolność do mniej lub więcej równomiernego zespalania tych czynników w jedną, całkowitą wizję, odróżnia przede wszystkim aktora od



nie-aktora. Aktor dramatyczną „postać” swą widzi, sły-
szy, czuje, razem i równocześnie, i to w takim stopniu,
że go ta wizja niemal całkowicie „wypełnia”. Ta wła-
śnie zdolność wizjonerska, to jego *faculté maîtresse*.
Już ona zawiera w sobie cały szereg specjalnych właści-
wości i sprawności duchowych, danych aktorowi przez
naturę i stanowiących jego talent, ale zarazem wymaga-
jących od niego jeszcze uśilnego ćwiczenia i kształcenia.
Nie tu miejsce na szczegółową analizę tych czynników,
umożliwiających i pogłębiających przyrodzoną zdolność
aktora do odtwarzania w sobie żywej postaci, czyli wi-
zjonerskiego wypełniania się nią przez wnikliwie z nią
obcowanie. Z czynników tych niewątpliwie jednym
z najważniejszych jest wrażliwość na słowo, na to sło-
wo żywe, dramatyczne, za pośrednictwem którego ak-
tor prawie wyłącznie z postacią swą się styka i zapomo-
cą którego też w dużej mierze będzie ją odtwarzał. Tu
nie wystarczy tylko ogólna inteligencja i wykształcenie,
pozwalające rozumieć tekst; aktor, wnikający w postać
poprzez słowo, musi to słowo znać doskonale, musi je
nie tylko rozumieć, lecz musi mu ono odsłaniać swą ta-
jemnicę, czar, barwę, ton i muzykę, swoje życie. Toteż
aktor musi tę swoją naturalną wrażliwość na słowo po-
tęgować i kształcić. Z tym wiążą się jeszcze inne czyn-
niki, jak osobista kultura aktora, na którą oprócz inte-
ligencji i wykształcenia składa się bogactwo osobistych
przeżyć, rozległa skala uczuć i myśli, wnikliwa znajo-
mość życia i duszy. Im bardziej aktor skupia w sobie
te warunki, tym żywiej, pewniej i głębiej działać w nim
będzie ta jego wizjo-twórcza intuicja, konsolidująca
i konkretyzująca z ułamkowych bądź co bądź bodźców,
jakimi są słowa, postać dramatyczną, tym bardziej też

rozszerzy pojemność swych zdolności transformacyj-
nych i tym bogatszą wytworzy w sobie skalę możliwości
aktorskich.

W zaznaczonym przez nas stadium twórczości aktor-
skiej wydzielić można następujące trzy fazy: pierwsze
obcowanie z postacią dramatyczną, stopniowe nasy-
canie się jej wizją oraz ostateczny impuls do gry. Gra—
to uzewnętrznianie wizji, jej aktualizowanie, wprawia-
nie jej w ruch, wynikające z żywiołową, niejako orga-
niczną koniecznością z owej intensyfikacji wizji. Ta
zdolność do wypełniania się i (poniekąd dowolnego) in-
tensyfikowania w sobie wizji, jest czymś, co dotyka już
granic patologii. Człowiek, który pod wpływem wizji
zatraca swą świadomość, jest — histerykiem. Histeryk,
to człowiek, który własną jaźń przetwarza na jaźń in-
ną — i to tak, że ta zmiana objawia się w całym jego
organizmie, w odmiennym, a do charakteru tej nowej
jaźni dostosowanym wyrazie twarzy, głosie, systemie
ruchów. Aktor, wypełniony wizją, tym się od histeryka
różni, że nie zatraca całkowicie swej świadomości, tym
zaś jest do niego podobny, że i w nim także nasilo-
na wizja szuka wyrazu, znajdując go właśnie w grze.
Histeryk „gra” również, lecz gra nieświadomie, z pa-
tologicznego musu, a gra nieraz znakomicie; nie dziw,
że się go tak często bierze za „aktora” tylko, za „ko-
medianta”. U aktora natomiast nie ma musu, wpły-
wającego z pod progu świadomości, z głębi chorego sy-
stemu nerwowego, jest tylko silne napięcie organizmu,
nasyconego impulsami, płynącymi z wizji — napięcie
tym większe, że aktor „urodzony” posiada dużą ekspre-
syjność, t.j. dużą pobudliwość i łatwość przetwarzania
impulsów na wyraz. Siła tego napięcia może być różna,

nieraz bardzo znaczna, nigdy jednak nie gasi u aktora światła świadomości i nie paraliżuje w nim woli. I dzięki temu właśnie aktor może naturalne swoje impulsy wyrazowe, a przez to i sam wyraz przekształcać, modulować czyli artystycznie przepracowywać, dzięki temu może być artystą, gdy inaczej byłby tylko — szaleńcem.

Tę świadomą pracę aktora (wykonywaną już często wspólnie z reżyserem) nad ukształceniem wyrazu, to opracowywanie roli możnaby nazwać czwartą fazą w akcie twórczym aktora. W niej to głównie objawia się jego inteligencja i kultura artystyczna. Aktor, grający tylko intuicyjnie, czynić to może z dużym nawet talentem i powodzeniem, lecz pomijając, że się wnet wyczerpie, grać będzie raczej efektownie, niż głęboko, i najczęściej w sposób wykazujący wiele szwów, fałszów, wykoślawień. Z intuicją połączyć się musi inteligencja i świadomość kierująca pracą aktora nad rolą. Na czym ona polega? Pewne podobieństwo z tym stadium znajdujemy w każdej pracy twórczej, w której po pierwszym rzucie inspiracyjnym następuje okres poprawiania, kreślenia, wygładzania, dociągania do pewnej idealnej linii — a to w drodze świadomej kontroli, porównywania poszczególnych części z sobą oraz odpowiedniejszego doboru elementów wyrazowych ze względu na całość. I u aktora pierwszy jak gdyby plan gry, wynikający wprost z owej intuicyjnej wizji, domaga się często modyfikacji w szczegółach, wypracowania na głębi, scharmonizowania części z sobą w jedną całość, należytego ustawienia jej wobec całego dramatu i poszczególnych scen, usunięcia wszystkiego, co zbyt ciche, uproszczenia i skoncentrowania wyrazu, a nieraz

znowu dotworzenia szczegółów, mogących dany moment ożywić i uplastyczyć. Cała finezja, subtelność, jednolitość roli, jej wielkość i styl, słowem, jej artyzm zależy od tego stadium.

Dalszym i ostatecznym stadium procesu twórczego jest już sama gra. Widzieliśmy poprzednio, że pierwotnie autor i aktor byli jednym i tym samym, że więc aktor „grał” zrazu własną wizję i że dopiero w ciągu rozwoju oddzieliły się od siebie te dwie funkcje: dramatyczna i aktorska, obie wyrastające ze wspólnego pnia, ze wspólnego instynktu mimicznego, czyli instynktu gry — oddzieliły się w ten sposób, że poeta dramatyczny wizję swą wyraża i wyrazić jest zdolny jedynie słowem (o ile nie jest zarazem aktorem¹), aktor zaś tę mu poddaną wizję w sobie odtwarza, dopełnia innerwacjami ograniczonymi (istniejącymi rudymenarnie także w akcie twórczym autora dramatycznego) i wreszcie gra, t. j. wyraża całym, ujętym zresztą w karby i udyscyplinowanym systemem naturalnych reakcji i ekspresyj.

Ten instykt gry, szczególnie żywy u aktora i tworzący istotę jego powołania, odzywa się w nim w tym stadium, które nazwaliśmy momentem „nasylenia się wizją dramatyczną”, a które następuje zwykle po dłuższym z nią obcowaniu i wżyciu się w nią. Wszelkie wzruszenia, czyniące zadość naturalnemu popędowi, połączone są ze swoistymi uczuciami przyjemnymi.

¹) Nierzadkie wypadki, w których autorowie dramatyczni są również niezgorszymi aktorami (Szekspir, z nowszych Wedekind, Zapolska, Sacha Guitry, Jewreinow, Jacques Copeau i in.), świadczyłyby o słuszności naszego teorematu.

Daje je więc i aktorstwo, „gra”, jako działanie płynące z popędu, a mianowicie z popędu naśladowczego i ekspresyjnego. Gdyby w grze aktora nie było tego właśnie momentu biologicznego, stwarzającego uczucie przyjemności, to niewątpliwie nigdyby się z aktorstwa rozwinąć nie mogła sztuka, a i samo aktorstwo rychłoby zaginęło. Cóż więc dziwnego, że każdy aktor chce i pragnie grać? Nie o ambicję tu tylko chodzi, nie o to, że „bez gry się rdzewieje”, lecz o ową głęboką emocję, którą aktorowi daje właśnie gra, jako wyżycie się popędu.

Jeśli tak jest, to i z tego punktu widzenia zrozumieć łatwo, że tak jak dramat, a raczej dramatotwórca potrzebuje dopełnienia przez aktora, tak też i aktor potrzebuje dramatu, t.j. materiału do gry, a raczej owej wizji w ten sposób już ukształtowanej, aby w nim ona naprawdę wywołać mogła popęd do gry. Ta właśnie zdolność i umiejętność takiego kształtowania wizji, iżby ona w aktorze rozbudzała popęd do gry, jest specyficznym talentem dramatopisarza. I dlatego aktor nie może się bez niego obejść. Aktor, albo co na jedno wychodzi, teatr. Teatr bowiem to nic innego, tylko aktor lub zespół aktorów, odtwarzających, grających aktualnie ową wizję dramatyczną.

Już z takiego tymczasowego określenia teatru wywieśćby się dały ważkie wnioski co do jego istoty i praw, jako to: że teatr jest sztuką udzielania żywych wzruszeń przez aktora właśnie, że się głównie w aktorze i poprzez niego dopełnia w teatrze wizja twórcy czyli dramat, t.j. twór potencjalny, dopiero przez aktora na scenie aktualizowany, że gdy owa wizja stanowi żywą jednię, zespoloną i nie dograną w duchu twórcy,

to rzeczą teatru jest jednię tę utrzymać w grze aktora lub zespołu aktorów, tudzież w całokształcie środków scenicznych (czego stróżem i poręką jest reżyser), że dalej, gdy się sprawa cała spełnia w żywych ludziach i przez nich (w dramacie i na scenie), to wszystko inne w teatrze do nich się powinno stosować, im dawać tło odpowiednie, należyty oddźwięk i wydźwięk. A to jest styl inscenizacyjny, styl, rozumiany oczywiście nie w sensie realizmu czy archeologicznej wierności, lecz jako harmonizowanie całej inscenizacji z tego właśnie ośrodkowego punktu, jakim jest w dramacie konflikt żywych ludzi a na scenie gra zespołu aktorów, tak, iż by wszystko, co się na scenę składa, było tylko dalszym ciągiem tej tam sprawy, przez żywe dusze i żywe organizmy rozgrywanej, było jej wyrazem takim samym, jak gest aktora, jego głos i mimika, było tej gry dopełnieniem tylko i wraz z nią tworzyło całość zespoloną jednym duchem, nalaną jednym „kolorem”, przepojoną jednym tonem — tym, jaki miała w duchu, w wyobraźni twórcy jego rodząca się wizja.

Scena jako adekwat wizji twórczej, realizującej się głównie poprzez aktora — oto teatr i jego styl.

Z powyższych uwag nad teatrem wysunął się na plan pierwszy, jako ten, który teatr urzeczywistnia — aktor. Bez niego nie ma teatru. Nie ma go jednak również i bez drugiego jeszcze czynnika, o którym dotąd nie było mowy, a mianowicie bez widza. Czy można pomyśleć teatr bez widza? Możliwe go pomyśleć raczej bez wszystkiego innego, a więc bez gmachu, sceny, dekoracji, kostiumu i t.d., gdyż wszystko to są czynniki nie istotne, nie można natomiast pomyśleć go jedynie bez aktora i bez widza. Aktor i widz — są to pojęcia czy ra-

czej czynniki korelatywne. Widz czyli w zwielokrotnieniu: publiczność — nie jest czymś dla teatru obojętnym, lecz równie istotnym, jak aktor, i obok niego jedynie istotnym. A to rzuca nieco odmienne światło na teatr, na jego „duszę”.

Oto „teatr” to nie budynek, scena, widownia, kulisy, nie aktorzy nawet, ani nie publiczność, wzięte z osobna. To wszystko są dopiero warunki, czynniki, z których teatr może powstać. Teatr bowiem to nie coś gotowego, lecz coś, co się wciąż od nowa tworzy i dzieje. Teatr nie *jest*, lecz się *odbywa* w czasie, tak, jak muzyka. Jest póty, póki trwa, a potem być przestaje. Teatr to proces duchowy, akt, który rodzi się z zespołu odpowiednich warunków. Ulegając złudzeniu albo nieścisłe się wyrażając, nazywamy teatrem poszczególne jego czynniki, jak n.p. scenę, zapominając, że ani żaden z nich z osobna ani wszystkie razem nie stanowią jeszcze teatru, póki dzięki należytemu ich ustosunkowaniu nie rozpocznie się dzieł ów akt żywy, owa specyficzna „magia teatralna”, której w teatrze szukamy, której dobrowolnie się poddajemy, która wytwarza w nas pewne specjalne stany duchowe, a której elementem niezbędnym jesteśmy my sami, jako widzowie. Teatr bowiem powstaje wszędzie tam, gdzie jest ktoś, kto gra, i ktoś, kto tę grę widzi, słyszy, odczuwa, a zatem aktor i widz; pomiędzy nimi to wywiązuje się owa specyficzna fluktuacja wylwów, będąca właściwym teatrem, magią teatru czy też jego „duszą”.

Im tedy i ich wzajemnemu stosunkowi należy się szczególna uwaga.

Przede wszystkim zaznaczmy jedno: nie wystarczy oczywiście sama fizyczna obecność widza, ażeby po-

wstała owa więź duchowa, ów stosunek między nim a aktorem, stanowiący „teatr” w najwłaściwszym tego słowa znaczeniu. Wszak widz, który obserwuje n.p. tylko grę aktora jako pewne zjawisko, a nie poddaje się jego działaniu, zrywa ową nieodzowną więź i wytwarza stosunek, pozbawiający aktora głównego bodźca do gry, t. j. przeświadczenia o swym sugestywnym, iluzjotwórczym działaniu, tym samym zaś niweczy „teatr” niejako w samym zarodku. Już z tego widać, jaka musi istnieć postawa duchowa widza wobec gry aktora, ażeby powstał „teatr”. Oto przede wszystkim widz musi wnosić z sobą pewną miarę przysposobienia, umożliwiającą w ogóle oddziaływanie nań ze strony aktora, a zatem nie tylko znajomość języka i pewien stopień inteligencji, lecz także dostateczną wrażliwość oraz zasadniczą wolę do poddania się sugestii gry. Wtenczas dopiero powstać może ów prąd fluktuacyjny między widzem a aktorem, przysparzający widzowi odrębnych wzruszeń, a dla aktora będący ostatecznym bodźcem do gry.

W ten sposób spotykamy się znowu z zagadnieniem gry, teraz jednak już nie od strony wizji dramatycznej, lecz od strony widza. Zdawałoby się, że aktor grać może ostatecznie nawet przed pustymi krzesłami, a zatem sam, bez widza; gra przecież sam także wówczas, gdy uczy się n.p. swej roli lub gdy ją ćwiczy na próbach, w zespole z innymi. Czy jednak wtedy gra naprawdę? Czy taka „gra” daje mu tę pełnię wzruszeń, a specjalnie tę właśnie emocję, jaką mu daje gra przed rzeczywistym widzem? I czy nie jest to tylko sztuczną „na miastką” gry, sztuczną ekscytacją czy autoiluzją, gdy, ćwicząc, aktor gra przed wymagowaną w wyobraźni

widownią, którą na próbach, odbywających się w zespole z innymi aktorami, reprezentują dlań w pewnej mierze owi współgrający właśnie? Zdaje się nie ulegać wątpliwości, że aktor gra naprawdę po raz pierwszy nie wówczas, gdy uczy się ról w domu lub ćwiczy ją na próbach, lecz dopiero na premierze, przed publicznością. Stąd jakże częste są owe zdarzające się w czasie premier „niespodzianki”, które każdy aktor zna z własnego doświadczenia!

Czymże jest tedy owa „magia teatralna”? Czym jest dla widza, a czym dla aktora?

Użyliśmy poprzednio wyrazu „sugestia”. Jestże działanie aktora na widza sugestią? Istnieje niewątpliwie pewne podobieństwo między sugestią a owym działaniem. Są jednak i różnice, i to różnice zasadnicze. Wszak aktor grający sam jest właściwie zasugerowany, wszak kiedy działa na widzów za pomocą swej gry, gdy czuje, że budzi u publiczności zachwyt, wtedy nie tylko ją sugeruje, lecz gra lepiej, z większym przekonaniem, z większą wiarą, czyli sam ulega już nie tylko wzmożonej autosugestii, lecz także poniekąd sugestii ze strony publiczności. Pomijamy inne różnice, a zaznaczymy jeszcze tylko jedną, mianowicie tę, że we właściwej sugestii ustaje u zasugerowanego osobnika świadomość t.zw. rzeczywistości lub pewnych jej elementów, a tym samym możliwość kontroli i krytyki, gdy tymczasem działanie aktora na widza nie osiąga nigdy prawie tak wysokiego stopnia natężenia; widz zachowuje zawsze świadomość rzeczywistości, poczucie dystansu między zjawą a t.zw. prawdą. Dystans ten jest wprawdzie zmienny, może się wydłużać i skracać, zbliżać zjawę do prawdy i znów ją oddalać, lecz nigdy nie ustaje zupełnie, jak to się dzieje

w sugestii. Wyłania się tu zagadnienie t.zw. złudy estetycznej czyli iluzji. Iluzja jest to, jak wiadomo, stan umysłowy, w którym na podstawie pewnego podobieństwa (a nie identyczności) między spostrzeżonym przedmiotem A a wyobrażonym przedmiotem B uważamy A za B. Aktor grający miałby tedy wywoływać u widza „wrażenie” człowieka, który rzeczywiście tak a tak wygląda, mówi, rusza się, działa, cierpi i t.d. Pomagać temu złudzeniu miałyby wszystkie inne czynniki teatru. Teatr byłby tedy instytucją wyłącznie iluzjonistyczną, t.j. służącą tylko do wywoływania iluzji rzeczywistości. Z tego też iluzjonistycznego punktu widzenia zrodził się t. zw. realizm czy raczej naturalizm sceny i gry aktorskiej, podobny zresztą w tym względzie do realizmu lub też naturalizmu w sztuce w ogóle.

Sprawa to jednak o wiele bardziej złożona. Przede wszystkim iluzja estetyczna nie jest, ściśle rzecz biorąc, całkowitym złudzeniem, t.j. przekonaniem pewnym a mylnym. Jest to raczej stan, oscylujący między złudzeniem a poczuciem rzeczywistości. Jakoż wobec dzieł sztuki, a zatem i tej sztuki, którą nazywamy teatrem, w danym zaś razie wobec gry aktorskiej nie ulegamy normalnie nigdy, jako widzowie, zupełnemu złudzeniu. W każdej sztuce bowiem istnieją czynniki jak gdyby celowo przeciwdziałające temu zupełnemu złudzeniu. Całkowita iluzja bowiem nie tylko nie jest celem sztuki, lecz, przeciwnie, wszelką sztukę zabija, gdy staje się celem wyłącznym. (Okazy panoptyczne!). Sprawa stanie się jasną, jeśli uświadomimy sobie, że działanie estetyczne odbywa się na innej zgoła płaszczyźnie, na której iluzja tworzy co najwyżej tylko jeden ze środków działania: oto iluzja, rozumiana jako złudzenie, to

sprawa czysto intelektualna, natomiast istotę wszelkiego działania estetycznego stanowi pewien wstrząs, wzruszenie, gra uczuć. Nie ma jej zupełnie n.p. w muzyce. — Te dwa fakty, a mianowicie: że całkowita iluzja jest wprost sprzeczna z istotą sztuki, że więc wyłącznym jej celem być nie może, oraz drugi: że w zasadzie sztuka, jak n. p. muzyka — właśnie, obejść się może bez iluzji, rzucają światło również na rolę czynnika iluzjonistycznego w teatrze. Czynniki ten ma w teatrze niewątpliwie o wiele większe znaczenie, niż we wszelkiej innej sztuce, ale tylko większe, nie zaś jedyne, jak to przez długi czas sądzono; czynnik ten jest istotnie — rzeczby można — czynnikiem par excellence teatralnym, jako że teatr to przeżywanie jakiejś nowej rzeczywistości, przeżywanie zaś wymaga, by rzeczywistość tę w pewien sposób zasymilować, by w nią uwierzyć. Z tego stanowiska teatr stanowi w istocie pewnego rodzaju „iluzjon”, t.j. sztukę odrywania nas od t.zw. zwykłej rzeczywistości a przenoszenia w świat inny, nieraz zgoła fantastyczny, w zasadzie jednak zbudowany na tych samych prawach, co świat „prawdziwy”. Magia teatru w dużej mierze na tym właśnie „oczarowywaniu” polega, technika zaś teatru i specyficznie teatralna a raczej sceniczna twórczość — to dobór jak najodpowiedniejszych ku temu środków, pojętych z tego stanowiska jako system bodźców działania iluzjonistycznego. Jednakowoż proces estetycznej recepcji teatralnej nie zasada się wyłącznie na tej iluzji, a w każdym razie nie na iluzji, jako prostym „naśladowaniu rzeczywistości”. Należy tu wyróżnić dwie sprawy. Oto sama „rzeczywistość”, o której naśladowanie tu idzie, to nie rzeczywistość realna, lecz mimo wszelkiego do niej podobieństwa rzeczywistość

fikcyjna, ujęta w wizję dramatu. Wynika stąd, że teatr nie ma „naśladować” świata rzeczywistego, lecz ową wizję właśnie. Innymi słowy: w teatrze nie ma miejsca na „realizm” w sensie kopiowania rzeczywistości, lecz chodzi w nim o odrębny, specyficzny system uwiarogodnienia wizji, w którym, rzecz jasna, i realizm także tam, gdzie go potrzeba, znaleźć może zastosowanie. Realizm zatem nie stanowi jedyne „stylu” teatralnego, lecz tylko jeden z jego środków, styl teatralny bowiem — to twórczy, a więc nie dający się z góry przewidzieć, z inwencji, intuicji, talentu inscenizatora czy reżysera wpływający, a zawsze jak najbardziej celowy system odtworzenia wizji dramatycznej. Gdy jednak wizja ta, jak wdzieliśmy, operuje w zasadzie czynnikami rzeczywistości, t. j. ludźmi, względnie ich hipostazami (t.zw. osobami dramatu) i tychże działaniem, przeto i scena musi się czynnikami tymi posługiwać celem wywołania u widza niezbędnej w teatrze iluzji, t.j. wiary w rzeczywistość wizji. Rzecz jednak w tym, w jaki sposób i w jakim stopniu to czyni i czynić powinna. I oto znowu wysuwa się na czoło, jako czynnik centralny, aktor i jego gra. Wszystko inne na scenie to tylko organiczne tło dla tej jego gry, — tło, mające służyć w tym celu, by ją przygotować, uprawdopodobnić, uwypuklić, spotęgować (kostium, dekoracja, światło, muzyka), w zasadzie jednak cała scena tkwi immanentnie w aktorze i jego grze, t.zn. że nie tylko, jak widzieliśmy, sama scena wyłoniła się genetycznie ze sztuki aktorskiej, lecz że się z niej dynamicznie i aktualnie wciąż wyłania, że aktor grą swoją, a więc: mimiką, gestem i słowem wytworzyć jest zdolny i wytwarzać powinien w wyobraźni widza dopełniającą wizję całości. Na dobrą sprawę tedy „scena”

mogłaby całkowicie zniknąć, aktor, niby eksterytorialny pan swej sztuki, nosiłby królestwo swoje z sobą, a raczej, niby czarodziej, umiałby magią swej sztuki każde miejsce, gdziekolwiekby grał, zamienić na tę czy ową „scenę”. Tak przecie było i za czasów starożytnych Greków i w średniowieczu i za Shakespeare’a, tak jest w zasadzie wszędzie tam, gdzie aktor świadomy jest swej mocy, gdzie teatr — to aktor, a nie mechanizm iluzjonistyczny. Ten mechanizm właśnie, ta iluzjonistyczna, olbrzymią techniką wsparta „scena” coraz bardziej zabija aktora i coraz bardziej osłabia wrażliwość widza, a zatem teatr w jego najbardziej esencjonalnym znaczeniu. Tu też szukać należy źródła najgroźniejszych współczesnych aberacji teatralnych i zgoła opacznych teorii teatrologicznych, szukających „duszy teatru” wszędzie indziej, tylko nie tam, gdzie ona tkwi naprawdę, t.j. w aktorze. Jeżeli tak się ma sprawa w istocie, to ów skrajny iluzjonizm odpada oczywiście zupełnie, analiza zaś działania sceny wypadnie zgoła inaczej. Sam aktor bowiem, grając, nie może stwarzać iluzji całkowitej, lecz co najwyżej tylko iluzję zaczątkową, t.j. iluzję nie pozbawioną świadomości dystansu między „złudą”, a „prawdą” i pobudzającą wyobraźnię widza do dopełniającej współtwórczości. Dzieje się to w ten sposób, że aktor wywołuje u widza proces, któryby nazwać można „naśladowaniem wewnętrznym”, a który odbywa się przy pomocy całego szeregu indukowanych przezeń prądów i napięć innerwacyjnych, przypominających do pewnego stopnia działanie tańca. Otóż bez wątplenia ta właśnie organiczna indukcja oraz złączona z naśladowaniem wewnętrznym i pobudzona grą aktora, dopełniająca, współtwórcza praca

wyobraźni widza stanowią istotne czynniki jego procesu recepcyjnego i źródło jego estetycznej przyjemności. Ostatecznie proces ten prowadzi do przeżywania gry aktora, względnie kreowanej przezeń postaci.¹⁾ Czy przeżywanie to jest jednoznaczne z iluzją?

Jest w nim niewątpliwie i pierwiastek iluzyjny, o ile np. tego tam aktora uważamy za króla, a tamtego znów za żebraka, lecz jest i coś znacznie więcej jeszcze. Już sama iluzja różni się tu poniekąd od iluzji rzeczywistej, ta bowiem jest zawsze mimowolna, iluzja teatralna zaś jest w dużej mierze dowolna, ile że widz dobrowolnie poddaje się czynnikom iluzjotwórczym i sam, jak już wiemy, iluzję tę dopełnia. Następnie: iluzja w teatrze nie jest, jak zaznaczyliśmy, celem samym w sobie, lecz tylko środkiem, umożliwiającym przeżywanie postaci dramatycznej. Istotą sprawy jest właśnie to przeżywanie, dokonujące się poprzez grę aktora. Z tego też powodu i aktor starać się będzie o wywołanie iluzji (a więc i o realizm w swej grze), o ile to jest konieczne, by pobudzić wyobraźnię widza do czynności dopełniającej, jako niezbędnego warunku procesu przeżywania. Czym jest i jak się tłumaczy ów proces przeżywania, to kwestia odrębna. Zaznaczyć tylko wypada, że miara tego przeżywania rozciąga się wedle całej skali stopni, poczynając od obojętnej (uczuciowo) iluzji, aż do zupełnego prawie utożsamienia się widza z postacią sceniczną. Zależy to, oczywiście, nie tylko od gry aktora i specyficznej wrażliwości widza, lecz

¹⁾ Z rozmysłu, dla uproszczenia sprawy, pomijamy w tym związku dalszą komplikację, wynikającą ze współgry większej ilości aktorów, a co za tym idzie, z konieczności rozszczepienia się niejako wyobraźni widza i jej ciągłego ruchu.

w dużej mierze także od „dramatycznej treści” danej postaci — nie koniecznie zresztą zawsze wypowiedzianej w słowach. (Wielcy aktorzy genialnie nieraz dopełniają poetę, wydobywając z tekstu treść „utajoną”).

Z naszkicowanym tu przeżywaniem łączy się jeszcze inna sprawa w recepcji widza teatralnego, a mianowicie jego uczucia *reakcyjne*: widz bowiem nie tylko przeżywa każdą postać, a więc jak gdyby się z nią utożsamia, lecz reaguje na nią takimi uczuciami, jak litość, zadowolenie, gniew, podziw, potępienie, ironia, śmiech... Wytwarza się tedy przedziwny spłot stanów duchowych, na który składają się: iluzja, przeżywanie oraz sądy i uczucia reakcyjne. Jedną z postaw duchowych widza, i to najbardziej typową, polega na jego utożsamieniu się z jedną z postaci dramatu, najczęściej z t. zw. bohaterem, a więc na przeniesieniu się niejako w jej centr. duchowy i reagowania zeń na wszystko inne, co się w dramacie, względnie w stosunku do bohatera dzieje.

Wchodzimy tu w sam tajemniczy warsztat twórczej pracy dramaturga, a raczej w istotę działania dramatu poprzez teatr, — działania, zasadzającego się na tym właśnie celowym wywoływaniu i kombinowaniu wspomnianych czynników psychicznych, których przebieg, wzajemne ustosunkowanie, zmiana napięć, wytwarza u widza ów specyficzny rodzaj estetycznego doznania, który daje dramat czy też teatr¹⁾. Talent poety, z tej strony widziany, polega właśnie na takim

¹⁾ Oczywiście cała ta sprawa staje się możliwa jedynie dzięki zasadniczej wspólności psychicznej między twórcą dramatu a widzem.

umiejętnym poruszaniu dusz; poeta — mówimy — „gra na duszach”.

Tyle o dramacie i teatrze, względnie aktorze od strony widza. Chodziłoby jeszcze o to, czym, na odwrót, jest świadomość owego działania dla samego aktora. Widzieliśmy, że bez widza aktor przestaje być aktorem, że natomiast dopiero obecność widza staje się dlań ostatecznym bodźcem do gry, a świadomość oddziaływania nań potęguje jeszcze ten bodziec. Oddziaływanie to staraliśmy się powyżej opisać. Obecnie idzie jeszcze o to, czym się tłumaczy znaczenie, jakie ono dla gry aktora posiada.

W analizie psychologii aktora doszliśmy do momentu, który nazwaliśmy nasyceniem się wizją i impulsem do gry. Zwróciliśmy jednak uwagę na to, że w przeciwieństwie do histeryków, impuls ten w psychice aktora nigdy nie osiąga stopnia nieprzewycięzonego, nieodpartego przymusu, że zatem dzięki temu właśnie jego bezpośrednia ekspresja czyli „gra” poddana być może jeszcze dalszemu opracowaniu artystycznemu. Aktor tedy mimo wybitnej swej wrażliwości i ekspresyjności grać *nie musi*. Jest to sprawa jego woli. Istnieć zatem musi jeszcze jakiś inny bodziec, który go do gry pobudza. Otóż bodźcem tym jest niewątpliwie widz lub też, ciągle na gruncie psychologicznym stojąc, to, co mu ten widz daje, a więc te uczucia, które w nim budzi jego obecność. Bez widza bowiem aktor, jak widzieliśmy, nie grałby, gdyż gra jego byłaby pozbawiona „sensu”. Sens ten daje jej dopiero widz, jako odbiorca tej gry. Sprawa to zresztą banalna, podobnie jak np. to, że mówca nie wygłaszałby mowy do pustych krzesel. W tej jed-

nak analizie elementarnej dobrze jest zdać sobie i z tego sprawę. Spotykamy się tu z tym samym czynnikiem, który podświadomie towarzyszy wszelkiej naszej pracy, o ile ona nie jest zmechanizowanym tylko nałogiem, automatyzmem, i stanowi tło utajone wszelkich naszych działań i dążeń: jest to poprostu istniejące w nas przeświadczenie, że jest ktoś, na kogo i dla kogo można działać. Odkrywamy tu społeczne źródło i współczynnik wszelkiej ludzkiej pracy i twórczości. Mniejsza o nazwę tego duchowego czynnika, może to być prosta potrzeba uzasadnienia swej pracy, nadania jej sensu w postaci pożytku, ogólnego dobra, stwarzania wartości kulturalnych, albo też chęć popisu, woła mocy, żądza i rozkosz działania i t. d. Ten właśnie ostatni motyw stanowi niewątpliwie owo *ultimum agens* w psychologii aktora, które istniejące w nim impulsy do gry dopiero aktualizuje¹⁾. One to są rodzajem silników, wprawiających wolę jego w ruch. Zwłaszcza w stadium gry zaczątkowym. W dalszym ciągu bowiem toczy się już gra dla gry samej, podtrzymywana prądem silnych i żywych wzruszeń, jakie przede wszystkim sama gra budzi u aktora. Motyw „publiczności” jednak trwa i funkcji swej nie zatracą. Aktor wciąż „czuje” publiczność, intuicyjnie, seismograficznie niemal odczuwa każde swoje na nią oddziaływanie, każdą zmianę w tym jakby indukcyjnym prądzie, który go bądź ponosi, porywa, podnieca i dźwiga, bądź też, przeciwnie, powściąga, przytłacza i obniża. W ten sposób właśnie widz

¹⁾ Bierzemy tu pod uwagę, rzecz jasna, wypadek idealny. W praktyce decydują ponadto, a nieraz bodaj czy nie wyłącznie nawet, inne motywy.

czyli publiczność reguluje poniekąd grę aktora, wpływa na jej rodzaj i poziom, ton i styl. Jest dużo prawdy w starym powiedzeniu: „Jaka publiczność, taki teatr”. Dotyczy to nie tylko repertuaru, który z natury rzeczy zależy od publiczności i zawsze do niej będzie się stosował, lecz i do samego typu gry. Aktor bowiem dlatego właśnie, że chce się publiczności „podać” czyli, co na jedno wychodzi, na nią „działać”, mimowoli „nagina się”, a więc bądź się zniża, bądź też, przeciwnie, podnosi do poziomu publiczności.

*

Zdajemy sobie sprawę, jak niedostateczne są jeszcze nasze poszukiwania, gdy chodzi o to, cośmy nazwali „duszą teatru”. Może się jednak udało nam przynajmniej z grubsza zakreślić teren, na którym należy jej szukać, i może zdołaliśmy wykryć i opisać pewne zasadnicze, genetyczne i psychologiczne jej znamiona. Ze stanowiska tych cech istotnych teatru wydać się też muszą egzageracją tylko i sztucznymi, często spekulatywnie wymędrkowanymi skrajnościami takie teorie, jak teoria „czystego teatru” albo „teatru bez aktora”. Obie one narażają teatr na śmierć, jedna przez uduszenie, t.j. z braku powietrza, którym dla teatru jest i pozostanie zawsze dramat, druga z anemii, t.j. z braku krwi, którą organizm teatru ożywia jedynie aktor. Jeżeli w poszukiwaniach „duszy teatru” wykryliśmy ją we współdziałaniu tylko dwu czynników, t.j. aktora i widza, to szliśmy po linii słusznego z metodycznych względów odróżniania teatru od dramatu. Takie jed-

nak pojęciowe ich odróżnianie nie jest jednoznaczne z przeciwstawianiem ich sobie. Toteż po tej analizie można i należy dokonać w myśli wtórnego niejako zcałkowania obu tych elementów, które w rzeczywistości nierozdzielnie są z sobą związane. W tym obszerniejszym tedy znaczeniu teatr obejmuje oprócz aktora i widza także dramat¹⁾.

¹⁾ Takie ujęcie godzi się zarówno z rzeczywistością, jak i z poczuciem naszego i nie tylko naszego języka, który w tym właśnie syntetycznym znaczeniu używa terminu „teatr” w takich np. określeniach, jak: „Teatr Fredry”, „Teatr Słowackiego”, „Teatr Wyspiańskiego” i t. d. lub w tytułach prac naukowych, poświęconych nawet przeważnie dramatom, jak np. w pracy K. Wł. Wójcickiego: „Teatr starożytny w Polsce” lub w pracach prof. Windakiewicza, jak: „Teatr ludowy w dawnej Polsce”, „Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej”, „Teatr kolegiów jezuickich w dawnej Polsce” i t. d. Intuicja języka, jak wynika z powyższych przykładów, godzi się w tym wypadku z wnioskami, osiągniętymi za pomocą świadomej analizy.

TEATRALIZACJA TEATRU

„Teatr nowy”, jakkolwiek by on był, da się scharakteryzować najogólniej zapomocą dwu cech, ściśle zesztą z sobą związanych, a mianowicie: *autonomizmu* i *formizmu* teatralnego. Pierwszy oznacza antydramatyczną i antyliteracką tendencję nowego teatru, a więc dążenie do bezwzględnej lub maksymalnej jego „teatralizacji”, drugi zaś poszukiwanie nowych środków wyrazu i działania w zakresie wyłącznie lub głównie formalnym.

Zacznijmy od formizmu. Rzuca się tu w oczy przede wszystkim geneza formizmu teatralnego z formizmu plastycznego. Świadczy o tym nie tylko identyczność założeń teoretycznych, przeniesionych żywcem z plastyki na teatr, ale także wielce znamienity fakt, że twórcami lub inspiratorami tego typu „teatru nowego” są w przeważnej mierze właśnie malarze i „konstruktorzy przestrzeni scenicznej”, z czego w praktyce wynika niezmierną przewagę elementu plastycznego nad wszystkimi innymi elementami teatru, a zwłaszcza z jednej strony nad dramatem, który staje się nie tyle „tek-

stem", ile raczej „pretekstem” do inscenizacji, z drugiej zaś nad aktorem, który w ostatecznej konsekwencji staje się tylko „plamą barwną”, linią i bryłą, t.j. elementem składowym ogólnej kompozycji formalnej, a więc zrazu jeszcze żywą, trójwymiarową marionetką, wkońcu zaś płaską, dwuwymiarową „wycinanką tekturową”. W tym skrajnym formizmie spotykamy się jakby z bezwzględną konsekwencją pojęcia teatru jako widowiska, obrazu.

Za takim pojmowaniem teatru przemawia na pozór sama etymologia wyrazu „teatr” (theáomai, patrzeć) oraz grupa takich terminów, jak „widowisko”, „widz”, „widownia” (czyli też, wedle Kryńskiego, „wizownia”), „spektakl” i in. Świadczą one rzeczywiście o tym, że w poczuciu powszechnym przeważa wizualny charakter teatru, nie dowodzą jednak, by teatr należało utożsamiać z wizją statyczną, a więc z plastyką. Wizualność teatru oznaczać może, co najwyżej, ten oczywisty fakt, że teatr działa przede wszystkim poprzez zmysł wzroku, co jednak, bynajmniej, nie przesądza, by samo widzenie miało być w teatrze celem, a przedmiotem widzenia tak czy owak pojęty — obraz. W poprzednich rozważaniach staraliśmy się wykazać, że był nim i jest przede wszystkim aktor, aktor grający, i to grający nie tylko mimiką i gestem, lecz także słowem. wizualne więc ujęcie teatru mogłoby jedynie podkreślić w nim, jako główny, ten właśnie widzialny czynnik: aktora w ruchu — w przeciwieństwie do wyłączności lub nadmiernej przewagi elementu akustycznego, t.j. słowa mówionego lub śpiewanego.

Oczywiście, bez słowa i ruchu nie obejdzie się także teatr formistyczny, schodzą w nim one jednak na plan

drugi, na czoło zaś wysuwa się obraz (dekoracja, konstrukcja sceny, kostium, światło, barwa i t. d.), słowo zaś jest tylko jakby komentarzem do poszczególnych „obrazów żywych”. Możliwe nawet zaryzykować określenie tego teatru jako serii „obrazów mówionych” lub „kinofonu”. Charakterystykę tę z rozmysłu przejawiamy; w praktyce nigdy ona nie wychodzi „na czysto”, gdyż sama rzeczywistość wszelkiego teatru broni się przeciwko narzucaniu jej w całej rozciągłości tego w samej swej istocie obcego teatrowi teorematu.

Tę samą, do pewnego stopnia przejawiającą cechy istotne metodę charakterystyki zastosujemy również do drugiego rodzaju formizmu teatralnego, który w przeciwieństwie do tamtego, statyczno-plastycznego, można nazwać dynamiczno-motorycznym, a którego typowym przykładem jest t. zw. biomechaniczny teatr słynnego teatralika rosyjskiego, Meyerholda. Formizmem w swoim rodzaju jest także ta koncepcja teatru, ponieważ i ona dąży do „czystej formy” teatralnej czyli do „teatralizacji teatru”, akcentuje jednak głównie dynamikę ruchu, a montując w tym celu olbrzymią maszynę, zmierza już wprost do „kinofikacji”, a nawet, żeby tak rzec, „cyrkofikacji” teatru. Oczywiście, że rola aktora w tym teatrze staje się również nie tylko inna, niż w teatrze tradycyjnym, lecz także inna, niż w teatrze typu formistyczno-plastycznego. Aktor bowiem nie tylko nie „przeżywa” tu ani nie wyraża żadnej konkretnej, ciągłej i zorganizowanej treści duchowej, lecz przestaje już także być tylko plamą lub bryłą. W teatrze dynamicznym, rzecz jasna, może on stanowić jedynie element dynamiczny, a ponieważ wzorem „formizmu dynamicznego” jest maszyna, przeto i aktor

może tworzyć tylko część tego ogólnego mechanizmu, sam tedy musi być żywym mechanizmem lub zmechanizowanym organizmem, czyli innymi słowy, akrobatą, gimnastykiem, tancerzem.

Odmiennym jest też w konsekwencji i teatralizm tego teatru, t. j. istota i rodzaj jego działania. Teatr dynamiczny bowiem dąży przede wszystkim do ekstazy i orgiazmu. Ten właśnie ekstatyczny i orgiastyczny charakter różni go nie tylko od teatru tradycyjnego, lecz także od formistyczno-plastycznego, posiadającego charakter bardziej kontemplacyjny i statyczny. Już tu zwracamy uwagę na pewien znamieny prymitywizm tego teatru, polegający na powrocie niejako do pierwotnych, dionizyjskich źródeł teatru. O tym obszerniej w dalszym ciągu, a obecnie przejdziemy do drugiej, obok formizmu, doniosłej cechy „teatru nowego”, t. j. do jego tendencji antydramatycznej.

II

Tendencję tę tłumaczy się zwykle dążeniem teatru do wyzwolenia się z pod przewagi literatury, co, na język konkretny przełożone, oznacza raczej dążenie inscenizatora, jako rzekomo jedyne legalnego twórcy i artysty teatru, do całkowitego opanowania teatrem. Jest to niewątpliwie czynnik nader ważny dla omawianego tu zagadnienia, nie wyjaśnia go jednak całkowicie. W ogóle bowiem rozważania nad rozwojem i stanem danej sztuki, ograniczające się tylko do samych problemów formalno-estetycznych, nie prowadzą nigdy do zupełnego wyjaśnienia tych zjawisk, o ile ponadto nie sięgną jeszcze do ogólniejszych przyczyn natury społecznej

i kulturalnej. To też i formuła: „Teatr nowy jest reakcją przeciw dominującej w nim roli dramatu” nie tłumaczy wszystkiego, a zwłaszcza nie tłumaczy owego prymitywizmu, stanowiącego, zdaniem naszym, mimo całego oszalałego wyrafinowania technicznego, bodaj czy nie najbardziej charakterystyczną cechę „teatru nowego”. Prymitywizm ten objawia się w samej istocie działania czyli w samym „teatralizmie” obu wyróżnionych przez nas typów „nowego teatru”. Jakże bo to one chcą działać i jak działają? Za pomocą jakich środków? Na jakie ośrodki wrażliwości i stopień kultury obliczonych? Oto nie dramat aktualny, nie słowo, szczególnie słowo artystycznie ukształtowane, zatem nie elementy, wyrażające treści wyższego rzędu i apelujące tym samym do wyższych form życia psychicznego, lecz orgiazm i obrazowość — w różnym zresztą ustosunkowaniu wzajemnym — stanowią wyraz estetycznych dążeń „teatru nowego”, przystosowany do typu widza reagującego przede wszystkim na bodźce zmysłowe i organiczne. Toteż po wyjaśnieniu tego zjawiska prymitywizmu musimy zwrócić się do innych czynników, niż te, które określa się zazwyczaj jako „reakcję przeciw teatrowi staremu” czy też jako „dążenie do bezwzględnej teatralizacji teatru”.

Stwierdźmy najpierw fakt, będący wprawdzie truizmem, nie mniej jednak dla bytu teatru najżywotniejszy, a mianowicie fakt jego zależności od widza czyli od publiczności. W żadnej innej dziedzinie twórczości zależność ta nie sięga tak głęboko, jak w teatrze, ile że widz teatralny nie jest tylko odbiorcą sztuki skądinąd od niego niezależnej, przedmiotowo mu przeciwstawnej, lecz sam stanowi jeden z najistotniejszych składników

wszelkiego „żywego teatru”. Toteż zupełnie dobrze można wyobrazić sobie — przynajmniej do pewnego stopnia — np. malarstwo bez widza lub muzykę bez słuchacza, ale żadną miarą nie można wyobrazić sobie teatru bez publiczności; teatr taki byłby wręcz pozbawiony sensu i — sprzeczny sam w sobie. Stąd wypływa nie tylko znany a niezmiernie głęboki wpływ publiczności na rodzaj, styl i formę teatru, lecz przede wszystkim ten elementarny fakt, że każdy teatr chce tę publiczność mieć i ile możności jak najsilniej na nią oddziaływać. Cecha ta, wypływająca ze zbiorowej, społecznej istoty teatru, potęguje się jeszcze bardziej zwłaszcza wówczas, gdy teatr, jak wszystkie niemal teatry dzisiejsze, prowadzony jest merkantylnie, zależy tedy od frekwencji publiczności, a tym samym zdany jest na jej łaskę i niełaskę. Taki teatr musi, oczywiście, starać się wszelkimi środkami o to, by się swej publiczności — „podość”. W jaki sposób ten cel osiągnąć może, to zależy właśnie od rodzaju publiczności. Między teatrem (sceną) bowiem a publicznością istnieje, jak w naczyniach połączonych, dążność do wyrównania poziomów, przyczym publiczność stanowi jednak element o wiele odporniejszy i raczej poziom i jakość teatru regulujący, niż sam przezeń regulowany.

Do powyższej przesłanki dodajmy jeszcze drugą, dotyczącą gruntownej przemiany publiczności teatralnej, jaka nastąpiła w dobie powojennej. Publiczność ta, jakkolwiekbyśmy ją socjologicznie skwalifikowali, przedstawia bądź co bądź żywioł kulturalnie młodszy i psychicznie pierwotniejszy; wnosi ona z sobą do teatru własne kategorie wrażliwości, myślenia, czucia i smaku, domagające się zadośćuczynienia im, jeżeli

teatr liczyć ma na jej względy. Pragnąc być ścisłym, należałoby niewątpliwie zbadać i określić ten rodzaj psychiki czy wrażliwości estetycznej, ażeby wyjaśnić niepowodzenie teatru „starego” oraz wszelkie próby unowocześnienia go, które, zdaniem naszym, idą po linii dostosowania teatru do wymagań tej nowoczesnej publiczności. Dla naszego celu jednak wystarczy, jeśli z pewną niewątpliwą słusznością przyjmiemy rzecz ogólnie zresztą znaną, że psychika tej publiczności należy do typu pierwotniejszego, t.j. że reaguje przede wszystkim na zjawiska, działające na zmysły i popędy, a nie na wyższe centra psychiczne: intelektualne i emocjonalne.

Powyższe dwie przesłanki prowadzą już wprost do wniosku, że teatr współczesny, zmuszony liczyć się z ośrodkami największej wrażliwości swoich widzów, poszedł nieuchronnie w kierunku wspomnianego prymitywizmu, wysuwając na czoło czynniki działające doraźnie, t. j. elementy plastyczne i muzyczne, a obniżając wartość słowa (dramatu) oraz subtelniejszej gry aktora.

Być może, że interpretacja taka spotka się z zarzutem pewnej „płytkości”, nie umiejącej docenić w „teatrze nowym” jego nowoczesności. Toteż spieszymy zaznaczyć, że twórców nowego teatru nie podejrzewamy wcale o wyłączny oportunizm, przeciwnie, przyjmujemy, że są oni istotnie wyrazicielami nowego „ducha czasu”. Nie zmniejsza to jednak wagi poprzednich wyowdów i nie przesądza sprawy, czy kierunek ten pomimo całej swej nowoczesności oznacza istotnie postęp i czy odpowiada duchowi teatru, czy też, przeciwnie, jest raczej pewnego rodzaju aberacją, odszczepieństwem od tego ducha. Teatr jest sztuką, i jako taki podlega

wartościowaniu estetycznemu, samo więc wyjaśnienie pewnej fazy jego rozwoju, sam jej wywód z „ducha czasu” czyli z ogółu przyczyn natury społecznej i kulturalnej nie mówi nam jeszcze nic o jej wartości.

Inny, poniekąd przeciwny zarzut spotkać nas może ze strony tych, którzy, jak St. I. Witkiewicz, uważają teatr „formistyczny” nie za niższy, lecz raczej za wyższy typ teatru. Teatr ten bowiem działać ma nie przez swoją pozaestetyczną, choćby skądinąd najwzniolejszą treść, lecz przez „czystą formę”, a więc jedynie przez wyzwoloną z wszelkiej treści realnej konstrukcję i jej wewnętrzne „napięcia”, dzięki temu zaś wywoływać ma w widzu nie uczucia „życiowe”, („bebechowane”), lecz czyste przeżycia formalne, osiągające swój szczyt w t. zw. wstrząsie metafizycznym.

Jest to teoria czysto spekulatywna, nie poparta żadnymi dowodami twórczymi. Rozprawił się z nią już K. Irzykowski (w „Walce o treść”), do którego wywodów — w naszym związku — dodaćby należało jeszcze następujące uwagi:

1) teoria Witkiewicza stanowi klasyczny przykład pomieszania różnych rodzajów sztuki, gdyż tezy, dające się w pewnej mierze zastosować do plastyki i muzyki, t.j. do sztuk, w których „treść” stanowi zupełnie specyficzną i wtórną funkcję, przenosi do wybitnie „treściowych” rodzajów sztuki, jakimi są literatura, a w szczególności dramat i teatr;

2) teoria „wstrząsu metafizycznego”, który Witkiewicz przeciwstawia, jako wyższy efekt estetyczny, uczuciom życiowym, związanym z treścią utworu, kryje w sobie również pomieszanie pojęć, wynikające z dia-

lektyki czysto abstrakcyjnej: „metafizycznie” bowiem działa każdy *prawdziwy* utwór sztuki, t.j. utwór, w którym „treść” dzięki odpowiedniej konstrukcji formalnej zyskuje zupełnie swoisty „wygląd”, przetwarzający jej dynamikę pozaestetyczną („życiową”) w estetyczną właśnie.

III

Należy nam obecnie rozpatrzyć kwestię estetycznej wartości „teatru nowego”, a przede wszystkim, czy i o ile ten „teatr nowy” jest w ogóle jeszcze teatrem. Takie znowu postawienie sprawy może na pierwszy rzut oka wydawać się co najmniej—paradoksalne. Wszakże — powiedzą nam — najlepszym, a raczej jedynym kryterium może tu być działanie teatru, nie zaś takie czy inne jego określenie. Zapewne, o to właśnie działanie nam chodzi, bo przecież to, że coś się w teatrze (fizycznym) dzieje i że to coś w jakiś, choćby nawet bardzo intensywny sposób działa, że się jakoś „podobą”, nie dowodzi jeszcze bynajmniej, że to coś jest teatrem, teatrem prawdziwym. Są to sprawy poprostu zawstydzająco banalne, a jednak dziwnie niedoceniane. Wszak każda sztuka, a cóż dopiero sztuka tak wysoce złożona, jak teatr, musi w jakiś, nawet estetyczny, sposób działać, jednakowoż działanie to zawdzięczać może nie czynnikom istotnym, lecz niejako ubocznym. Tak np. muzyka działać może przez swą programowość, poezja przez swą muzyczność, malarstwo przez swą treść anegdotyczną i t.d. Spotykamy się tu z zagadnieniem estetycznym, które dla istoty poezji podjął był jeszcze Lessing, dla muzyki później Hanslick, u nas dla malarstwa St. Witkiewicz, a dla filmu Irzykowski.

Chodzi w nim zawsze o określenie i ustalenie dla poszczególnych sztuk warunków ich odrębności i swoistości, a tym samym o oczyszczenie ich z elementów obcych ich istocie lub wręcz nieistotnych, chodzi o to, by każda sztuka była przede wszystkim sobą i tworzyła w granicach własnych swych środków, materiału i form, chodzi o jasność i ład w pojęciach i w praktyce twórczej, o ochronę twórczości od zamętu, a szczególnie od błędu, dającego się porównać z tym błędem w myśleniu, który logika nazywa „przejściem do innego rodzaju” (*metabasis eis allo genos*). To samo zagadnienie należy również podjąć, gdy chodzi o teatr¹⁾. Nie widzimy, nie widzą tego zwłaszcza sami twórcy i propagatorzy „teatru nowego”, że teatr dzięki swej złożoności i elastyczności oddziaływać może na publiczność, zwłaszcza na publiczność nieuświadomioną, także takimi środkami i czynnikami, które w gruncie rzeczy obce są istocie teatru lub łączą się z nią tylko ubocznie, wskutek czego wytwarza się z czasem przesąd, utrwalający się wkońcu w jakąś niekontrolowaną wiarę czy teorię, że *to* właśnie jest teatr. Że taki paralogizm estetyczny nie jest czymś możliwym tylko w abstrakcji, lecz posiada niezwykle znaczenie i dla praktyki teatralnej, tego dowodzą dzieje teatru zarówno przeszłe, jako też obecne: oto ilekroć teatr traci własną „duszę”,

¹⁾ St. I. Witkiewicz miał więc myśl doskonałą, gdy kontynuując niejako myśl swego ojca, wielkiego „czyszciciela” malarstwa polskiego, podjął zagadnienie teatru „czystego” („czystej formy teatralnej”). Niestety jednak Witkiewicz — zapewne wskutek przeważającej w nim predyspozycji malarskiej — zastosował do teatru teorię formizmu plastycznego, dopuszczając się w ten sposób właśnie owego błędu „metabazy”.

tylekroć, chcąc za wszelką cenę „działać”, chwyta się konkurencji z innymi sztukami lub ucieka się do ich pomocy, czemu w ostatnich czasach sprzyja także do pewnego stopnia dość mętna zresztą teoria o teatrze, jako „sztuce syntetycznej”.

I gdybyż przynajmniej w ten sposób ów cel („działanie”) został naprawdę osiągnięty! Tymczasem słyszy się zewsząd biadania, że mimo wszelkie wysiłki reformatorskie publiczność coraz mniej „chodzi do teatru”, co przecież nie oznacza nic innego, jak tylko to, że właśnie ów „teatr nowy” wcale na nią nie „działa”. Popadamy tu na pozór w sprzeczność. Wszak dopiero co stwierdziliśmy, że „teatr nowy” powstać miał właśnie dla tej „nowej” publiczności, z jej ducha i na jej użytek. I taż „nowa” publiczność miałaby się w nim nudzić? Sprzeczność tę postaramy się wyjaśnić w dalszym ciągu. Tu, zaznaczając tylko powyższy fakt, sądzimy, że zamiast poszukiwać coraz nowych i wymyślniejszych sposobów do jakiegokolwiek bądź rodzaju zemocjonowania i zepatowania publiczności, należałoby wejść w samo jądro zagadnienia i zrozumieć nareszcie ten prosty fakt, że klątwą teatru nowoczesnego jest jego — ateatralność, jego zwyrodnienie i sprzeniewierzenie się duchowi teatru, że więc jedyna rada i zbawienie leży w tym, by powrócić — do teatru prawdziwego.

IV

Stwierdziliśmy powyżej, że antydramatyczna tendencja „teatru nowego” pozostaje w związku z jego prymitywizmem, jako tym czynnikiem, który wysuwa na czoło elementy, działające zmysłowo i organicznie, obniża zaś wartość słowa i gry czyli funkcję aktora mówią-

rego i grającego. A przecież, czymkolwiek innym jeszcze jest teatr, słowo mówione stanowi w nim jeden z najistotniejszych jego czynników. Wszak już taneczne ruchy teatru pierwotnego różniły się od czystego tańca tym, że coś wyrażały, że były ruchami ekspresyjnymi. Sztuką zaś stał się teatr dopiero wtedy, gdy obok innych środków zaczął się posługiwać najwyższym pod względem rozwojowym i najdoskonalszym środkiem wyrazowym, t.j. słowem, zrazu śpiewanym, a potem mówionym, czyli gdy oparł się o dramat. Nie mamy zamiaru śledzić tu pod tym kątem widzenia dalszego rozwoju teatru ani stosunku dramatu do teatru, chcemy tylko stwierdzić, że rozwój ten, idący po linii coraz organiczniejszego związku teatru z dramatem, z czasem w miarę coraz większego usamodzielniania się dramatu, jako formy literackiej, doprowadził w samej rzeczy do pewnego przerostu słowa czyli dramatu w teatrze, inaczej, do teatru literackiego, co musiało ostatecznie wywołać reakcję w postaci dążeń powrotnych do pierwotnego teatru plastyczno - ruchowego.

Z tej jednak skądinąd słusznej reakcji przeciwko przerostowi literatury w teatrze zrobiono reakcję przeciwko — samemu dramatowi i oto w ten sposób dopłynęliśmy do idei teatru — bez dramatu. Sprawa zaś jest poprostu ta, że słowo, które pierwotnie było jednym z najważniejszych, lecz bynajmniej nie jedynym wyrazem dramatu, wybujało z czasem ponad dramat żywy. A jednak poezja lub najogólniej literatura jest sztuką czystego słowa, dramat zaś należy tylko w pewnym stopniu do literatury, mianowicie o tyle, o ile i on posługuje się także słowem, nie jest nią jednak całkowicie, gdyż słowo spełnia w nim funkcję inną, niż n.p. w po-

wieści lub liryce, i pełnię swoistego życia otrzymuje dopiero wtedy, gdy jest grane, t.j. przez żywego aktora wypowiedziane, i to jako jeden tylko obok innych wyrazów jego przeżyć aktualnych. Utwór, w którym słowo spełnia funkcję czysto literacką, choćby formalnie był jak najpodobniejszy do dramatu, dramatem żywym jeszcze nie jest. Dramatem żywym lub, co na jedno wychodzi, dramatem scenicznym.

Zbyt daleko by nas zawiodyły rozważania nad różnicą między znaczeniem słowa w poezji a jego rolą w dramacie. Pomijając tu zatem tę nader subtelną i zawiłą kwestię¹⁾, chcemy tylko zaznaczyć, że rozwój dramatu nowoczesnego poszedł istotnie przede wszystkim w kierunku literacko-poetyckim, wytwarzając owe skądinąd wspaniałe nieraz, lecz zgoła nie sceniczne „poematy dramatyczne” lub t.zw. dramaty książkowe.

Że jednak ten dylemat: poezja - dramat nie jest koniecznością, dowodzą tacy geniusze teatru i dramatu, jak Shakespeare i Molière, u których słowo (dramat)

¹⁾ O tej swoistej funkcji słowa w dramacie pisze niemal w identyczny sposób z nami *Ostap Ortwin* w książce pt.: „Próby przekrojów” (Lwów 1936, str. 71—73):

„W sztuce słowa, w poezji, występuje język w tym naturalnym, swoistym charakterze tylko w dramatycznej koncepcji człowieka. Tu tylko bowiem jawi się słowo nie jako materiał i narzędzie, w którym niby w zwierciadle nieruchomym odbijać się ma wewnętrzny i zewnętrzny świat człowieka, ale jako twór żywy, odrębny, samoistny i taki, jakim żyje jako wyraz w świecie rzeczywistego życia. W dramacie ma słowo podwójną egzystencję, z pozoru i zewnętrznie tylko zbliżoną do roli spełnianej w liryce czy epice: słowa, którymi się tu coś przedstawia, w których się coś modeluje, są zarazem przedmiotem, modelem, który ma być przedstawiony, na powierzchni mowy transponowany.

tkwi organicznie w teatrze, a teatr w słowie (dramacie), tak że słowo jest tu tylko jednym z wyrazów dla ruchów psychicznych, wymagających uzewnętrznienia w akcie teatralnym, t. j. w grze aktora. Dramat literacki zaś oddalił się od swego macierzystego podłoża teatralnego, w dążeniu zaś do własnej pełni i samostarczalności skoncentrował się wyłącznie lub głównie na słowie.

Z tego więc stanowiska reakcja „teatru nowego” jest uzasadniona i pożądana. Wyszła ona jednak daleko poza granice racjonalne. Wywołały ją bowiem i, jak wykazaliśmy, wypaczyły także inne przyczyny, pozaestetyczne. Oto słowo, słowo artystyczne, literackie „przemawiać” może tylko na tle pewnej, stosunkowo wysokiej kultury słowa. Teatr, oparty na słowie, na sztuce słowa, mógł więc i może działać tylko póty, póki u publiczności istnieje pewna miara kultury, pozwalająca słowu rozwinąć całą swą dynamikę i zastąpić nią do pewnego stopnia inne elementy teatralne. Gdy jednak publiczność teatralna nie posiada tej kultury, wów-

Tylko w dramacie zatem żyje słowo życiem pełnym i sobie właściwym, jak barwa na portrecie, jak kryształ w posagu; wyraża duszę, jak mimiczny gest, jak rysunek twarzy, jest tym, czym jest w istocie: zewnętrznym sygnałem porozumienia, aktem duszy”. — „Na ten przejaw duszy ludzkiej, na jej zewnętrzną, ekspresyjną formę szczególnie czujny i czuły, podслуchać i znać winien dramaturg całą niesłychanie zróżnicowaną fizjognomikę i gestykulację mowy ludzkiej. W tej przenikliwej wrażliwości znaczenie jego i siła; na niej to zasadza się dramatyczność słowa, stanowiącego uzupełnienie i przedłużenie mimicznego gestu w płomiennym wybuchu słowa. Dramatyczność tę w wysokim stopniu posiadał u nas Wyspiański, dla innych pozostała przeważnie niedostępną utajona waga scenicznego znaczenia słów”.

czas teatr zmuszony jest sięgnąć do pierwotniejszych, a dotąd całkowicie zaniedbywanych lub na plan drugi usuwanych, bardziej konkretnych i dostępnych dla danego typu publiczności środków ekspresji. Tak jest właśnie dzisiaj. Widzieliśmy jednak, że teatr dzisiejszy, znalazłszy się pod wysokim ciśnieniem czynników praktycznych, zбочzył od właściwego toru i zjechał na tor działań ubocznych. I tym się tłumaczy upadek teatru, upadek nie tylko z punktu widzenia jakiejś estetyki umownej i normatywnej, lecz także z bardziej praktycznego punktu widzenia, t.j. braku frekwencji, będącego wyrazem i dowodem, że teatr dzisiejszy mimo niesłychanego wytężenia techniki i pomysłowości nie działa nawet na tę dzisiejszą publiczność, do której się właśnie stara przystosować. Oczywiście, wyniki różnych ankiet, stwierdzające mniej lub więcej zgodnie, że główną przyczyną tego upadku jest powojenny kryzys gospodarczy oraz konkurencja kina, ujmują sprawę nazbyt ciasno, bo przecież ci sami ludzie, których nie stać rzekomo na teatr, wydają niepomierne więcej pieniędzy nie tylko na kino, lecz i na inne, mniej wybredne przyjemności i użycia.

Sytuacja teatru jest istotnie trudna. Staraliśmy się ją powyżej scharakteryzować. Tu dodamy jeszcze nader trafne uwagi, które o stanie dzisiejszego teatru wypowiada jeden z estetyków współczesnych¹⁾:

„Niski stan obecnej sztuki scenicznej pochodzi z ościężałości wystawy i mimiki. Dopełnienie dzieła poetyckiego akcentuje się więcej, niż dzieło same. Czyni się

¹⁾ Broder Christiansen: „Filozofia sztuki” (Warszawa, 1914, str. 154 i in.).

tą drogą ustępstwa obcemu sztuce gustowi szerokiej publiczności, wymagającemu, by wszystko dawać z wyrazistością dotykającą i aż do złudzenia, a nie pozostawiać nic oglądaniu w refleksach. Gdy zaś spostrzeżę się pewne braki i żąda reform, powołuje się na scenę malarza lub artystę przestrzeni. Stwarza on napewno coś lepszego, niż niezdarna robota rzemieślników scenicznych. Pozostaje jednak nadal błąd zasadniczy, a mianowicie, że dopełnienie dramatu ma za silny akcent, albowiem artysta plastyczny jest jeszcze mniej skłonny do postawienia własnego światła pod korzec dramaturga: chce on zwrócić na siebie uwagę nastrojami przestrzeni i finezją barw”.

Uwagi te odnoszą się do skromnych jeszcze zaczątków tego ruchu, który dziś wybujał już ponad wszelką miarę, odrzucając wszelką skromność i głosząc zupełnie otwarcie hasło: „Teatr dla teatru”, t. j. dla inscenizatora, dla autonomicznej twórczości scenicznej, nie zaś dla dramatu. A jednak hasło to może oznaczać jeszcze rzecz inną, wręcz odmienną. Rozumiane i realizowane tak, jak je realizują i rozumieją skrajni reformatorzy, doprowadziło teatr do — sprzeniewierzenia się swemu duchowi, a przez to do odstręczenia publiczności od teatru, pojęte natomiast w sensie właściwym zdolne jest teatr odrodzić.

I tu dotykamy sprawy najistotniejszej. Oto nie ulega wątpliwości, że publiczność, chodząca do teatru, jakakolwiek by ona była, szuka w nim i pragnie intuicyjnie czegoś całkiem specyficznego, czego jej nie daje ani kino, ani galeria obrazów, ani kabaret, ani cyrk. Intuicja ta jest zupełnie trafna, bo jeżeli teatr jest

sztuką i to sztuką odrębną, musi nie tylko wyrażać się odrębnymi, swoistymi środkami i formami, ale w rezultacie wytwarzać także całkiem specyficzny rodzaj „rozkoszy estetycznej”. Nazwijmy ją „magią teatralną”; zna ją doskonale każdy bywalec teatru i potrafi odróżnić od wszelkich ubocznych, allogenetycznych działań i wrażeń, które teatr dzięki swej złożoności może wywierać, ale które nie zastąpią widzowi nigdy „teatru prawdziwego”; że zaś widz teatralny nastawiony jest psychicznie na ten „prawdziwy teatr” właśnie, przeto z uczucia zawodu rodzi się uczucie nudy, co w konsekwencji powoduje, że widz poczyna stronić od takiego teatru.

W ten sposób rozwiązuje się ów pozorny nasz paradoks, polegający na tym, że kryzys teatru nowoczesnego przypisaliśmy — nadmiarowi teatralności. Stwierdzamy bowiem, że teatralność ta jest zupełnie zewnętrzna, rozbieżna lub nawet wprost sprzeczna z „duszą teatru”. Godząc się tedy na tak ulubione w sferach „czystych teatralików” hasło: „Teatr dla teatru” lub „Teatralizacja teatru”, czynimy to jednak w sensie zupełnie odmiennym, albowiem z hasłem tym łączymy treść zgoła różną, a nawet wprost przeciwną, niż oni, ugruntowaną na poglądach naszych na istotę czyli „duszę” teatru.

V

Zagadnienie istoty teatru staraliśmy się wyświecić w poprzednim studium o „Duszy teatru”. W tym związku czerpiemy z niego następujące stwierdzenia, będące poniekąd streszczeniem, a niekiedy znowu rozszerzeniem wywodów w nim zawartych.

1. Teatr, wyluskany ze wszystkich akcesoriów, to — widz i aktor razem wzięci. Teatr jednak nie jest sztuką statyczną, nie jest jakimś tworem stałym, lecz dynamicznym, dziejącym się w czasie procesem, powstającym z zespołu wymienionych dwu czynników, a mianowicie gry aktora i odbiorczej roli widza. Samo fizyczne istnienie obu tych czynników jest tylko warunkiem, właściwy zaś, żywy teatr rodzi się dopiero wskutek wytworzenia się pewnego specyficznego między nimi stosunku, który powstaje wówczas, gdy aktor gra i gdy gra swoją, a więc systemem słów, gestów, ruchów, mimiki oddziaływa na widza, widz zaś znowu w pewien swoisty sposób oddziaływa na aktora. Teatr żywy możemy sobie tedy zupełnie dobrze wyobrazić bez tego wszystkiego, co w sensie fizycznym nazywa się pospolicie „teatrem”, a więc jako teatr złożony tylko z aktora (względnie z zespołu aktorów) i widza (względnie z publiczności), przeciwstawionych sobie jedynie jako scena i widownia, które konkretnie przybierać mogą postać najrozmaitszą, byle gwarantującą stan izolacji od czynników zewnętrznych a tym samym możliwość powstania owego specyficznego procesu psychicznego, który jest duszą teatru, a który nazywamy „magią teatralną”.

2. Owa „magia teatralna” to stan niewątpliwie wysoce złożony, podobny do takich stanów, jak skaza, sugestia i iluzja. Polega ona, najogólniej i formalnie rzecz biorąc, na oderwaniu człowieka od rzeczywistości „realnej”, a przeżywaniu przezeń rzeczywistości nowej, fikcyjnej i bardziej skondensowanej. Pod tym względem „magia teatralna” nie różni się zasadniczo od wszelkiego innego przeżycia estetycznego; odrębna jej

natura pochodzi z odrębnego charakteru owej fikcji oraz sposobu, w jakim ona powstaje. Pomijając na razie te czynniki, stwierdzamy, że teatr—to sztuka, mającą na celu wytwarzać w masie widzów ową właśnie specyficzną „magię”; cała jego struktura i technika zmierza ku temu celowi i powinna być oceniana jedynie z tego stanowiska, czy i w jakim stopniu zdolna jest ową „magię” wytworzyć.

3. Pierwotnym i bezpośrednim twórcą tej „magii” jest aktor. Twórczość aktora polega na następujących momentach: a) Aktor przeżywa nader intensywnie pewną fikcję; ta zdolność, wypływająca zresztą z pewnej ogólniejszej zdolności, a mianowicie ze zdolności do „wżywiania się” w cudze (rzeczywiste lub domniemane) stany, stanowi podstawę wszelkiego przeżywania estetycznego; aktor jednak posiada ją w szczególniejszym rodzaju, odnoszącym się do wżywiania się w fikcyjne (imaginatywne) stany duchowe, oraz w szczególniejszym stopniu, a mianowicie w stopniu tak natężonym, iż jego następstwem jest skłonność lub popęd do wyrażania swych stanów czyli popęd do gry; z tego względu zdolność tę można nazwać wręcz „aktorstwem” lub „transformizmem”. b) Jak każda zdolność twórcza, wiodąca z czasem do narodzin sztuki, „aktorstwo” sięga również korzeniami swymi w podłoże popędów biologicznych i biologicznie celowych. Charakterystyczną jego cechą, wyróżniającą go od innych „popędów wyrazowych”, jest to, że organem wyrazu jest tu cały psychofizyczny ustrój aktora: aktor gra, t. j. wyraża się samym sobą. c) Pomijając psychologię „wżywiania się”, wystarczy zaznaczyć w tym związku, że owe fikcyjne (imaginatywne) stany, w które aktor ma się

wżyć, muszą być zorganizowane w pewną żywą „fikcję”, t.j. w osobowość fikcyjną (jest to funkcja dramatopisarza) oraz, że aktor jako osobowość konkretnie indywidualna ma tylko pewną ograniczoną skalę zdolności wżywania się, czyli inaczej, że skala ta obejmuje z konieczności tylko pewien typ takich osobliwości fikcyjnych. d) Twórcą owych fikcyj może być zasadniczo sam aktor; był nim też pierwotnie, był autorem i aktorem zarazem.

W dalszym rozwoju, oznaczającym, jak każdy rozwój, proces komplikacji i różnicowania się, owa pierwotna jedność stała się niemożliwa; gdy bowiem dramat z pierwotnego „monodramu” rozwinął się w „polydram”, t. j. w dramat, złożony z wielu osobowości fikcyjnych, rozgrywających pewną akcję, gdy więc i jego odegranie zaczęło wymagać wielu specjalnie uzdolnionych i wyćwiczonych ludzi, t. j. aktorów właśnie, wówczas nastąpił rozdział zupełny, tak że aktor począł przeżywać i stwarzać fikcje i wizje nie własne, lecz te, których mu w pewnej strukturze specjalnej dostarcza autor.

4. Z tej pierwotnej jedności autora z aktorem, dramatu z teatrem wynikają i dla dzisiejszego stanu rzeczy wnioski nader doniosłe, i to zarówno w stosunku do dramatu, względnie dramatopisarza, jakoteż teatru, względnie aktora. Pierwotny „autor-aktor”, tworząc swe fikcje, wyrażał je równocześnie wszystkimi naturalnymi środkami wyrazowymi, a więc słowem, gestem, mimiką, a czasem także tańcem i śpiewem; kiedy zaś przestał sam „grać”, ograniczając się jedynie do tworzenia fikcyj, przyjąć należy, że sprawa ta przeniosła się niejako na wewnątrz, t. zn. że autor, tworząc

swe fikcje dramatyczne i przeżywając je, równocześnie „gra” je niejako sam w sobie, na terenie swej wyobraźni, swym immanentnym jak gdyby „aktorstwem”, pisząc zaś dramat, t. j. ustalając swe fikcje i wizje w materiale słowa (i tylko słowa), musi dążyć do tego, ażeby słowem tym zastąpić, wyrazić i skoncentrować w nim całą pierwotną pełnię swych wizjo-twórczych a zarazem aktorskich przeżyć. Tym właśnie wewnętrznym i specyficznym dynamizmem różni się słowo dramatyczne od słowa czysto literackiego, dramat od czystej poezji; dramat nie jest samostarczalnym utworem słownym, lecz niejako — przekazem na wartości inne, pozasłowne, które realizują się dopiero wtedy, gdy go odegra aktor. Wynika stąd nieodzowność dramatu dla każdego teatru, zarazem jednak i to, że istotnym elementem samego teatru jest aktor, który grą swą realizuje, wyraża dramat, pojęty jako pewna fikcyjna rzeczywistość, a równocześnie wraza go, sugeruje, narzuca widzom (i słuchaczom zarazem), wytwarzając w nich w ten sposób ową „magię teatralną”.

5. Tu więc rozpoczyna się rola *widza* (publiczności) w teatrze. Rola to dwojaka: a) istnienie widza przybiera w psychologii twórczej aktora postać świadomości: „oto chcę nań działać, chcę go porwać, zachwycić” i t.d., czyli wytwarza w nim właściwy motyw do gry, t. j. doprowadza w nim ostatecznie nasilenie popędu wyrazowego do stadium uzewnętrznienia się, czyli do samej gry (aktor gra naprawdę tylko przed publicznością); b) widz stanowi czynnik obiektywny, na który aktor ma działać, t. j. wytwarzać w nim „magię teatralną”; musi go tedy znać i odczuwać, ażeby zastosować doń poniekąd swoje środki wyrazowe, a raczej, z tej stro-

ny rzecz biorąc, środki działające. Tak więc funkcja widza (publiczności) w teatrze jest podwójna: subiektywna, gdyż dopiero świadomość istnienia widza pobudza aktora do gry, oraz obiektywna, gdyż dopiero fakt istnienia widza doprowadza aktora do *sztuki*, t.j. do takiego kształtowania swych środków wyrazowych, by one w pewien specjalny, dorównany sposób oddziaływały na widza, co oprócz wspomnianego intuicyjnego odczucia psychiki tego widza wymaga już od aktora specjalnego kunsztu, t.j. opanowania materiału (którym jest jego własny organizm) i środków, czyli techniki aktorskiej.

6. Czym jest i powinno być owo specyficzne oddziaływanie aktora na widza, nazwane przez nas „magią teatralną”? Nie ulega wątpliwości, że sztuka aktora albo, szerzej, sceny, której wszystkie inne czynniki są tylko rozwinięciem i spotęgowaniem sztuki aktora, polega na tym, by, jak to zaznaczyliśmy powyżej, zmusić niejako widza do powtórzenia w sobie tych przeżyć, których twórcą jest autor (dramatopisarz), słownym ujęciem dramat, a wyrazicielem i dopełnicielem aktor (zespół aktorów, scena). Jest to, by rzecz krótko, owa fikcyjna rzeczywistość dramatyczna, na którą składa się szereg fikcyjnych osobowości, związanych pewną fikcyjną akcją¹⁾. W tej interpretacji nie ma miejsca na — fałszywie zresztą rozumiany — „realizm”, a cóż dopiero „naturalizm”, jako kopiowanie rzeczywistości realnej czyli t. zw. „życia”; realizm bowiem może być

¹⁾ Por. studium J. Kleinera: „Fikcja intelektualna w literaturze”, w dziele p. t.: „Studia z zakresu literatury i filozofii”. Warszawa 1924.

tylko jedną z metod uprawdopodobnienia owych fikcyj, a to w tym celu, ażeby ułatwić oraz życiowo pogłębić przeżywanie ich przez widza.

Ową fikcję dramatyczną można zresztą przeżywać w bezpośrednim obcowaniu z dramatem, a więc tylko za pośrednictwem słowa i za pomocą „wewnętrznego naśladowania”; tak obcuje z nią wielu czytelników dramatu, obywających się bez teatru; wytwarzają oni w sobie niejako „teatr wewnętrzny” i przeżywają go nieraz bardzo intensywnie. Pomijając jednak pewien specjalnie zorganizowany typ ludzi, nie sądzimy, by na ogół wywołane tą drogą u czytelnika dramatu „przeżycie”, choćby skądinąd wysoce estetyczne, mogło być takie samo, jak w teatrze żywym, a już zgoła, by mogło ono zastąpić ową tylekroć przez nas wspomnianą „magię teatralną”¹⁾. Tę bowiem może wytworzyć tylko teatr rzeczywisty, t. j. żywy, naoczny aktor (zespół aktorów), grający ową fikcyjną rzeczywistość i narzucający ją zapomocą swej gry — widzowi. Przeżywanie tej fikcyjnej rzeczywistości, w ten sposób odtworzonej i narzuconej, nazywamy właśnie „magią teatralną”²⁾.

¹⁾ Dowodzi tego pośrednio także fakt tak niezmiernie nikłej produkcji wydawniczej w zakresie dramatu, pozostający niewątpliwie w ścisłym związku z zasadniczo niechętnym stosunkiem czytelnika do dramatu „drukowanego”.

²⁾ Z nazwą „magii”, którą posługujemy się tu dla określenia owego specyficznego działania estetycznego teatru, kojarzy się jeszcze inna sprawa, interesująca ze stanowiska psychologii religii: oto zarówno owe taneczne pantominy u ludów pierwotnych, jako też zaczątki zrodzonego z nich dramatu miały niewątpliwie znaczenie dosłownie magiczne, t. j. miały służyć jako środki do wywarcia pewnego określonego wpływu na osobę bóstwa, względnie na naturalny bieg rzeczy.

7. Bliższe wejrzenie w istotę tej „magii” nasuwa przede wszystkim zagadnienie jej stosunku do iluzji, a w szczególności do iluzji estetycznej. Psychologia iluzji polega na utożsamianiu przedmiotu, danego w wyobrażeniu aktualnym, z innym przedmiotem tylko podobnym, a opiera się po części na warunkach istniejących w samym przedmiocie złudy, po części zaś na pewnej dyspozycji subiektywnej, głównie zaś na tej właściwości naszej wyobraźni, że podobieństwo niezupełne dochodzi i uzupełnia do podobieństwa całkowitego czyli tożsamości. Złudzenie rzeczywiste różni się od złudy estetycznej tym, że w pierwszym wypadku wierzymy w prawdę, realność, odpowiadającą naszemu „fałszywemu” wyobrażeniu, w drugim zaś zachowujemy mimo wszystko w większym lub mniejszym stopniu świadomość różnicy między „oryginałem” a „kopia”, i tylko dobrowolnie poddajemy się złudzeniu, ponieważ ono sprawia nam przyjemność. Jest to owa „rzeczywistość estetyczna” Lippsa, czy „dobrowolna iluzja” (illusion volontaire) Souriau’a, dokonująca się nie tylko w sferze intelektualnej, lecz jakby w całym naszym organizmie, „wczuwającym się”, t. j. powtarzającym w sobie stany obce. Stopień iluzji zależy od stosunku momentów dodatnich, t. j. sprzyjających złudzeniu, do ujemnych, t. j. „niweczących złudę” (K. Lange). Skala tych stopni rozciąga się od nawpół świadomej jeszcze „złudy kielkującej” aż do patologicznej halucynacji i wizji.

K. Gross w dziele p. t. „Der ästhetische Genuss” (rozdział VI. „Die ästhetischen Illusionen”) rozróżnia trzy główne rodzaje iluzji, które w rzeczywistym życiu zlewają się często z sobą, a mianowicie: 1. „iluzję uczycza-

nia” (Illusion des Leihens), polegającą na fizycznym i psychicznym uzupełnianiu wrażeń czy wyobrażeń faktycznych, z jakim spotykamy się np. w akcie patrzenia na obrazy. (Wzór: dziecko uważa swą lalkę za „prawdziwego” człowieka w ogóle), 2. „iluzję kopii-oryginału” (Kopie-Original-Illusion), będącej wyższym stopniem pierwszej, a polegającą na większej konkretyzacji i indywidualizacji. (Wzór: dziecko uważa lalkę za swego ojca) i 3. najwyższy rodzaj iluzji, t. zw. „iluzję współdoznawania” (Illusion des Miterlebens), polegającą na „naśladowaniu wewnętrznym, tak intensywnym, że wywołuje ono w całym organizmie odpowiednie procesy motoryczne” oraz „uczucia przedstawione”. (Wzór: dziecko czuje np. ból oka chorej swej lalki). — Zwłaszcza ten trzeci rodzaj iluzji jest dla psychologii teatru niezmiernie ważny. Hirn wywodzi go wprost ze zdolności, którą nazywa „histrionic factor”, a K. Groos nazywa go „ogniskiem każdego stanu estetycznego”, dodając, że on to właśnie „uczucia reakcyjne, występujące w iluzji użyczenia, uzupełnia uczuciami jeszcze cenniejszymi, t. j. sympatycznymi”¹⁾.

Na tym właśnie polega „magia teatralna”: oto gra aktora narzuca nam, sugeruje i ułatwia utożsamianie się z odtwarzanymi przez niego osobowościami fikcyjnymi i sympatyczne współprzeżywanie z nimi ich własnych stanów, przy czym jednak, pozostając „sobą”, nie objęci całkowicie iluzją, albo też utożsamiając się (najczęściej) tylko z jedną (zwykle główną) postacią, reagujemy z jej stanowiska na inne „osoby” i sprawy—

¹⁾ Por. moją pracę: „Ze studiów nad dramatem nowoczesnym”. (Lwów 1914).

uczuciami sympatii, gniewu, strachu, litości i t. d. (uczucia reakcyjne). Ta na psychologii iluzji oparta estetyka teatru nie ma jednak — powtarzamy — nic wspólnego z t. zw. realizmem, gdyż chodzi tu nie o rzeczywistość „rzeczywistą”, lecz fikcyjną; oryginały osobowości i zdarzeń fikcyjnych istnieją nie w życiu, lecz są tylko „kopiami”, dopełnionymi najczęściej o tyle, że widz abstrahuje (wylacza) czynniki pod względem złudotwórczym negatywne (jak np. scena, rampa it.d.), a koncentruje się na dodatnie, potęgując je tym samym do stopnia realności. Iluzja widza polega tedy nie na przekonaniu o istnieniu tych figur w sferze rzeczywistości realnej, lecz na wierze w samo ich jak gdyby „czyste” istnienie w ogóle. A ponadto jeszcze: iluzja (magia) teatralna — to nie proces intelektualny tylko, lecz nader złożony kompleks przeżyć psychofizycznych o bardzo silnym nieraz stopniu nateżenia, właściwym t. zw. afektom i, jak wszelkie afekty, połączonym z reakcjami organicznymi (innerwacje motoryczne, śmiech, łzy, „bicie serca” i t. d.), słowem: głęboki wstrząs całej naszej istoty. Kto więc, jak St. I. Witkiewicz, mówi tylko o wstrząsie „metafizycznym” w teatrze, ten pozbawia teatr jego bodaj najistotniejszej i specjalnej *vis motrix*.

W ten sposób dochodzimy do wniosku, że głównym motorem „wstrząsu” czy „magii” teatralnej jest aktor, środkami zaś wywołującymi je są: słowo, gest i mimika aktora. W zasadzie zatem cała „scena” tkwi w aktorze, realną zaś sceną jest wszelkie miejsce, na którym aktor gra, wyczarowując w wyobraźni widza to wszystko, co mu się dziś wskutek przesadnej aktywności i samoistności inscenizatora padaje odrazu w gotowej

formie, ułatwiając, a tym samym obniżając twórczość aktora i współtwórczość widza. Stąd też zrozumieć łatwo, gdzie są źródła zбочeń nowoczesnego teatru oraz w jakim kierunku i do jakiego celu zmierzać powinna wszelka reforma teatru żywego, wszelka próba jego odrodzenia, wszelka istotna „teatralizacja teatru”.

ROZWAŻANIA NAD TEATREM NARODOWYM

Zagadnienie teatru narodowego jest jednym z kapitalnych zagadnień wszelkiej kultury narodowej. Stąd też doniosłość pytania, czy teatr taki posiadamy.

Pytanie to zdaje się na pierwszy rzut oka zakrawać na paradoks. Nie ulega bowiem wątpliwości, że naród, który wydał Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, Norwida, Fredrę, Wyspiańskiego, posiada „teatr narodowy” w wielkim stylu, teatr naprawdę ogromny, godny stanąć obok największych teatrów świata, a „narodowy” nie tylko przez swą materię, lecz także przez ujawnioną w nim najgłębszą narodową ideę, styl i formę. Stawiając jednak powyższe pytanie, można mieć na myśli nie ten teatr narodowy, t. j. nie wielki nasz narodowy *dramat*, nie naszą wielką *poezję* dramatyczną, w przerośni tylko nazywaną również teatrem. Przez termin „teatr” bowiem rozumieć można przede wszystkim sam teatr, jako pewną swoistą sztukę, a potem to, co się na nim gra najczęściej, najpowszechniej, t. j. nie owe najwyższe objawienia poezji dramatycznej dla idealnego

przeznaczone teatru, lecz dramat powszedni, przeciętny, „repertuarowy”. W tym sensie pytanie nasze znaczy poprostu: 1-o: czy zdołaliśmy wytworzyć istotnie polski repertuar? 2-o: czy zdołaliśmy w samym teatrze dojść do jakichś własnych, odrębnych form scenicznych?

I oto na te pytania wypadnie nam, niestety, odpowiedzieć raczej negatywnie. Wprawdzie w dziejach polskiego dramatu istniały niewątpliwie okresy, w których świadomie i usilnie starano się o stworzenie repertuaru polskiego, ażeby wspomnieć tylko okres Stanisławowski z tą gorączkową twórczością „repertuarową” Bohomolców, Zabłockich, Niemcewiczów, Rzewuskich i in. — a potem wysiłek Bogusławskiego, a potem okresy dramatu „pozywistycznego” i „młodopolskiego”, związane tak ściśle z rozkwitem naszych teatrów, warszawskiego, krakowskiego i lwowskiego. Mimo to jednak nie zdołaliśmy dotąd wytworzyć nie tyle w teorii, ile raczej w świadomości powszechnej, w praktyce twórczej i odbiorczej — typu polskiego dramatu, polskiego repertuaru.

W dziedzinie czysto teatralnej rzecz ma się bodaj czy nie gorzej jeszcze: tu bowiem dopiero w ostatnich czasach zdobyliśmy się na świetne próby oryginalnego stylu (Pawlikowski, Wyspiański, poniekąd „Reduta” i Schiller), lecz i one — z wielu zresztą przyczyn — nie stworzyły w rezultacie form prawdziwie trwałych, któreby weszły niejako w samą organiczną strukturę teatru polskiego.

Zjawisko to znamienne posiada niewątpliwie i swoje przyczyny znamienne. Ażeby je zbadać, sięgnijmy do historii. Pouczy nas ona, że już w wiekach ubie-

głych dramat i teatr nasz stanowił pole najwątleszej, niestety, twórczości narodowego geniuszu, — pole, przez wieki całe ugorujące lub nikłe tylko rodzące pędy, a w porównaniu z wspaniałym rozwojem dramatu i teatru u innych narodów, jak francuskiego, angielskiego, hiszpańskiego i włoskiego, zawstydzające wprost swoim ubóstwem, zaniedbaniem i jałowością, tym dziwniejszymi, że przecie w innych dziedzinach twórczość polska okazywała się dość żywa, by stanąć w jednym rzędzie obok twórczości wspomnianych narodów. Były wprawdzie i dawniej w dziedzinie teatru i dramatu wysiłki wybitniejszych jednostek do nawiązania ścisłej więźby z innymi narodami i wytworzenia bodaj sprzyjającej dalszemu rozwojowi atmosfery, lecz wysiłki te marniały najczęściej wespół ogólniej apatii i braku zainteresowania u reprezentującej wówczas inteligencję narodową szlachty.

Ten stan niezmiernego zacofania i prymitywizmu na polu dramatu i teatru trwał w Polsce — z nielicznymi wyjątkami — aż do drugiej połowie XVIII w. Na ogólny stan naszej kultury dramatycznej i teatralnej nie wpływały bowiem wcale tak znakomite wyjątki, jak „Odprawa Posłów” Kochanowskiego, jeden z najprzedniejszych w ogóle dramatów humanistycznych w. XVI., ani przekłady Morsztynów i Lubomirskiego w w. XVII, ani też owe niewątpliwie ciekawe i historycznie ważne teatry królewskie i magnackie, z których korzystali jednak tylko nieliczni, tym więcej, że na teatrach tych rozbrzmiewały prawie wyłącznie języki obce — włoski, francuski, niemiecki, ogół natomiast „powszechność narodowa” trwała dalej w swej naiwności i prostocie i karmiła się przez długie wieki

owymi pobożnymi dialogami i łacińskimi „egzercycjami szkolnymi”, pozbawionymi wszelkiego smaku i weny twórczej; tu i ówdzie jakieś widowisko publiczne, fundowane ku uciesze tłumu z okazji ważniejszego zdarzenia, a czasem zagrane przez wędrownych żaków intermedium czy komedia rybałtowska zaspokajały w zupełności dramatyczne i teatralne zapotrzebowanie Polaków w tym czasie, gdy na Zachodzie, dzięki wysiłkom możnych, talentom twórców i zainteresowaniu ogółu, powstawały wielkie teatry narodowe — po wsze czasy już potem nieprześcignione.

Stanowczy przełom, jak wiadomo, nastąpił u nas dopiero w połowie w. XVIII, kiedy to po epoce saskiej — mającej zresztą specjalnie dla polskiej kultury teatralnej wcale doniosłe znaczenie — poczęliśmy się dźwigać z owej „sarmackiej” ciemnoty ku światłu. I rzecz prawie nie do wiary, jak wiele innych zresztą rzeczy w dziejach polskich! Oto razem z całą kulturą Polski podnosi na swych barkach i teatr także jeden, jedyny człowiek, mianowicie ks. Konarski. On, „sapere ausus”, odrodziciel szkoły, wymowy, prawa, sam bez talentu dramatycznego, a tylko z tą olbrzymią kulturą umysłu, niepożytą energią, wielkim charakterem, stał się także dla dramatu i sceny polskiej prawdziwym odrodzicielem. Na uprawionym przez niego i jego skromnych współpracowników gruncie dobrego smaku i kultury, oczyszczonym z chwastów jezuickiego baroku i wybujałych, choć soczystych zielsk teatru ludowego, stanąć mógł dopiero w r. 1765 pierwszy narodowy teatr polski, ażeby już odtąd mimo wszelkich chwilowych obumierań i walk syzyfowych nie zaginać, lecz dzięki heroicznemu wysiłkom takich „ojców teatru polskiego”,

jak Bogusławski, Kamiński, Osiński, trwać i stać się wreszcie tym, czym przez długie wieki nie był, t. j. żywotnym czynnikiem narodowej kultury. Mimo to jednak owe wiekowe zaniedbania, do których dołączyła się w w. XIX niewola polityczna, nie pozwoliły teatrowi naszemu dźwignąć się i stworzyć swoistego, na żywej tradycji wspartego typu kultury teatralnej i tej dobrej średniej miary repertuaru, jaki posiadają np. Francuzi.

Takie z retrospekcji historycznej wysnute wnioski nie wyczerpują jednak całej sprawy. Nasuwają się bowiem inne jeszcze zagadnienia, sięgające w głębsze pokłady przyczyn, którym przypisać by należało ów niernormalny i do dziś jeszcze nie wyrównany rozwój naszego dramatu i sceny.

Jeśli o dramat idzie, przypisuje się to zjawisko zazwyczaj pewnym przyczynom, tkwiącym jakoby w samej duchowej organizacji nie tylko Polaków, lecz Słowian w ogóle, u których dramat nigdy nie osiągnął wysokiego stopnia rozwoju, dającego się porównać z innymi narodami czy rasami. „Narody słowiańskie — mówi Hahn w „Literaturze dramatycznej w Polsce w XVI w.” (str. 122) — z samej swej natury nie odczuwały potrzeby wyrażania swych uczuć i dążeń za pomocą dramatu, stąd też w żadnym narodzie słowiańskim rozwój dramatu nie idzie w parze z rozwojem innych rodzajów poezji. I u nas nie odczuwano wcale potrzeby literatury dramatycznej: społeczeństwo polskie mimo żywości charakteru było zanadto bierne, przytem miękkie tak, że wystawiać czynności swych nie odczuwało potrzeby”.

Już Kraszewski (w „Gawędach o literaturze i sztuce”, Lwów, 1886, w artykule „Sztuka dramatyczna w Polsce”, str. 121 i in.), zwracał uwagę na inny jeszcze rys charakteru polskiego, niekorzystny pono dla rozwoju dramatu, a mianowicie na zbytnią wrażliwość Polaków wobec tematów politycznych i prywatnych, wystawianych na scenie. Świadczyłyby o tym znana opowieść Paska, jak to na pewnym widowisku publicznym, danym z inicjatywy królowej Marii Ludwiki, na którym przedstawiano pojmanie cesarza niemieckiego przez Francuzów, szlachta strzelała z łuku do aktorów, grających rolę niemiłych jej postaci, np. cesarza. Wskutek tej wrażliwości i porywczosci szlachty, jako widzów, „brakło naszej produkcji dramatycznej — jak twierdzi Hahn — niezmiernie ważnych tematów. W istocie, ze znanych nam dotąd zabytków w w. XV, żaden nie porusza tematów historycznych lub stosunków rodzimych. Takie ograniczanie się z konieczności do pewnych tylko kategorii tematów musiało, naturalnie, być zaporą w rozwoju naszej literatury dramatycznej”.

Możnaby zakwestionować do pewnego stopnia ową „improductivité slave”, a jeszcze bardziej drugą z przytoczonych powyżej przyczyn, t. j. ową rzekomą wrażliwość szlachty polskiej na tematy historyczne i rodzime, właściwość ta bowiem, tak powszechna przecie na pewnym stopniu kultury, nie przeszkadzała np. rozwinąć się teatrowi angielskiemu. Posłuchajmy, jak o tym społecznym właśnie uwarunkowaniu niedorozwoju naszego teatru mówi Chomętowski w swoich „Dziejach teatru polskiego” (str. 28 i n.):

„Poważny dramat nie przypadł do smaku naszej

wykształconej publiczności. Dialogi religijne i komiczno-obyczajowe zadawałniały niższe warstwy społeczeństwa, dla których głównie były pisane. Panowie nasi lubili świetne, okazałe igrzyska, czego dowodem maskaradowe przedstawienia w w. XVI i XVII, na kształt tych, które opisali Paprocki i Hejdensztejn.

Nie potrzebujemy tu powtarzać tylokrotnie opisanych już szczegółów owych maskaradowych przeistoczeń, które nie mają nic wspólnego z rozwojem sztuki dramatycznej. Wprawdzie na dworach naszych, mianowicie za panowania ostatnich Wazów, niejednokrotnie dawano widowiska sceniczne. Królowa Maria Ludwika lubiła teatr i nie szczędziła kosztów na jego utrzymanie, ale komedia włoska, śpiew i tańce były głównym zadaniem tego teatru. Jedynie dramat popularny treści religijnej i komedia z miejscowych obyczajów wzięta, przedstawiane były po szkołach lub dla ludu na placach publicznych. Królowie i możni panowie nie osłaniali swą opieką narodowego teatru. Ludność miast większych, która przyczyniła się wszędzie najczęściej do rozwoju sztuki dramatycznej, u nas złożona była przeważnie z cudzoziemców i żydów, którzy znajdowali się poza obrębem narodowego ruchu. Szlachcic polski, trawiący największą część życia na sejmikach lub w obozie, nie miał czasu ani też chęci do słuchania teatralnych przedstawień. Burzliwe rozprawy na sejmach i sejmikach, zwłaszcza w XVII, zwróciły cały ruch umysłowy i literacki w jedną, polityczną stronę. To życie czynne i ruchliwe, jakkolwiek pełne dramatycznego żywiołu, było zapewne przeszkodą do rozwoju sztuki, o którą nie troszczył się ani szlachcic, ani mieszczanin, zresztą nieukształconą war-

stwę miejskiej publiczności, jako też nieokrzesaną szlachtę zajmowały najczęściej religijne misteria z intermediami czyli dialogami obyczajowej treści”.

To samo mniej więcej powtarza cytowany już Hahn we wspomnianej pracy (str. 123), podkreślając tylko jeszcze silniej wynikający ze wszystkich tych przyczyn rezultat, t. j. brak stałej sceny, i dodając słusznie: „Nie trzeba się chyba rozwodzić nad tym, jak wielki wpływ wywierają przedstawienia teatralne na rozwój literatury dramatycznej, wystarczy więc tylko zaznaczyć, że dla braku stałej sceny pisarze nasi dramatyczni nie mogli się należycie obznajomić z techniką dramatyczną”. Dalsze przez Hahna przytoczone przyczyny, jako to: brak dostatecznej znajomości teorii dramatu u naszych autorów oraz to, że „w naszych usiłowaniach około stworzenia dramatu nie było nigdy ciągłości”, wynikają już pośrednio z owej przyczyny zasadniczej.

Z tym godzą się również wywody Estreichera („Teatra w Polsce”), który w jeszcze silniejszym stopniu, jako przyczynę niedorozwoju naszego teatru akcentuje brak stałego teatru. Przeczy Estreicher słowom Maciejowskiego („Historia literatury polskiej”) i Wójcickiego („Teatr starożytny w Polsce”), jakoby „teatr należał u nas do ulubionych zabaw” i jakoby „znano go w Polsce w najdawniejszych czasach”, przytaczając na dowód m. in. słowa Łukasza Górnickiego, który powiada: „U nas komedij takich, jakie mają być, nie masz, iżby to Polacy wiedzieć mogli, co jest histrion. U nas tego sposobu około maszkar, jakie jest we Włoszech, nie używają. U nas szlachta na skrzypicach, a jeśli kto gra, tedy bardzo rzadko”. Powtarzające się

w starych naszych dokumentach kościelnych wyrazy „theatrum”, „ludzi theatrales” i in. nie zawsze, wedle Estreichera, odnoszą się do Polski i nie oznaczają bynajmniej teatru w dzisiejszym znaczeniu, raczej w ogóle „wystawę, zabawę publiczną, obrzęd widowiskowy”. Ten zaś brak zmysłu teatralnego u nas tłumaczy Estreicher w następujący sposób: „Naród orężny, wioskowy, sejmowy, przywykły do namiotu — nie rad bawił się tragedią udaną, mając rzeczywistość w zdarzającej się co chwila okazji. Jeśli więc czytamy o uroczystych zjazdach monarszych, koronacji, zaślubinach itp., czytamy zawsze o wyprawianiu maszkar, czyli gonitw, turniejów na ostre, a nigdy o aktorach polskich, grających komedią, jeżeli wyprawiano operę, to po włosku, jeżeli dramę, to po francusku albo po łacinie, i to dla satysfakcji dworu, otaczającego monarchię cudzoziemską, i dla jej satysfakcji”. Ponadto jeszcze „wychowanie zakonne niewiast a obozowe mężczyzn było jedną z najważniejszych przyczyn” braku sceny. Nie mieliśmy zatem własnej stałej sceny, nie mieliśmy polskich zawodowych aktorów i długo, bo do połowy XVIII w., nie mieliśmy polskich aktorek.

Rzecz jasna, że ten przez warunki społeczne spowodowany brak stałej, publicznej polskiej sceny musiał paraliżująco oddziaływać na duchowe centra twórczości dramatycznej, podobnie, jak z drugiej strony fatalnie na rozwoju teatru naszego zaciężył grzech zaniedbywania dramatu polskiego na istniejących już scenach prywatnych. Rzewuski ze swoim teatrem w Podhorcach i ks. Radziwiłłowa z teatrem w Nieświeżu, to *rari aves*, oboje zresztą przygotowują już właśnie przełom, zakończony szczęśliwie założeniem teatru narodowego.

I jeszcze jedno wyczytać można z historii naszego teatru — coś, co w wysokim stopniu powstrzymało naturalny jego rozwój i nie pozwoliło istniejącym u nas, tak samo zresztą, jak u innych narodów, zarodkom dramatu rodzimego dojrzeć i zorganizować się w wielką sztukę narodową. Już sam fakt, że pierwsze niemal misteria pojawiają się u nas dopiero w wieku XVI, a główny ich rozkwit przypada na w. XVII, tj. na ten czas, gdy na Zachodzie powstają już wielkie dramaty narodowe, świadczy o smutnym naszym zacofaniu w tej dziedzinie. Jakoż dramat i teatr średniowieczny trwa u nas aż do połowy w. XVIII. Krzewił się zresztą wcale bujnie i we wszystkich swych rodzajach (misteria, moralitety, intermedia). Był to niewątpliwie teatr w całym tego słowa i pełnym znaczeniu „ludowy”, (jak go w swych znakomitych o nim pracach nazywa prof. Windakiewicz), jeśli przez „lud” rozumieć będziemy całą masę społeczną niezbyt kulturalnie zróżnicowaną i mimo ostrego rozdziału na warstwy i stany zespoloną wspólnymi wyobrażeniami i gustami. Takim „ludem” (w znaczeniu kulturalnym) były u nas długo jeszcze — mimo wszystkie różnice społeczne — szlachta, mieszczaństwo i lud wiejski, głównymi zaś czynnikami i ośrodkami tej wspólnoty był Kościół i zależna odeń szkoła. One też tworzą i długo same jedne podtrzymują u nas dramat i teatr średniowieczny. Teatr ten, stanowiący zrazu część nabożeństwa, a potem środek krzewienia ducha religijnego i udzielania pobożnych pouczeń, z czasem coraz bardziej, jak wiadomo, odbijał od gruntu religijno-liturgicznego, nasiąkając elementem świeckim, wchłaniając w siebie sprawy i postaci z życia na szerokim tle owej wspólnoty życiowej, łączącej różne

warstwy społeczeństwa średniowiecznego w jedną masę „ludową”. W tym sensie cały dramat średniowieczny jest dramatem „ludowym” — bez względu na to, czy autorami jego są księża czy ludzie świeccy, żacy, nauczyciele (rybacy), dworzanie, czy wędrowni aktorzy, i bez względu też na to, czy grano go w kościele czy na placu publicznym, w szkole czy na dworze szlacheckim, na wsi czy w mieście.

Z czasem jednak wytworzyły się środowiska umysłowe, dla których ten teatr „ludowy” począł już nie wystarczać i które, karmiąc się zrazu tą samą strawą, co „lud”, poczęły tworzyć własny swój dramat i teatr, bardziej odpowiadający wyższej ich kulturze czy też specjalnym celom. Były to szkoły klasztorne i uniwersyteckie oraz dwór, zrazu królewski, a potem także dwory magnatów. Kulturę tę, opartą od czasu renesansu na klasycznej, nie zaś, jak w średniowieczu, na kościelnej łacinie oraz na wyżej rozwiniętych kulturach zachodnio-europejskich, mogli przyswajać sobie tylko ludzie z wyższych warstw pochodzący, natomiast ludowi była ona niedostępna; lud żył dalej w swoich tradycjach średniowiecznych, pełnych rodzimości, ale zarazem rosnącej wciąż ciemnoty i barbarzyństwa. I oto tragedią Polski stało się to, że między tymi dwiema częściami narodu polskiego: oświeconą i ludową zabrakło wreszcie wszelkiej żywej więzi kulturalnej; było to anomalią tym gorszą, że owa warstwa oświeconych, czerpiąca zresztą przez długie czasy kulturę swą niemal wyłącznie ze źródeł obcych, stanowiła tylko drobną garść w stosunku do ogromnej masy nieoświeconych, która znowu, utrzymując wiernie ducha swojszczyzny, zbyt była ciemna, by wydać z siebie dzieła duże i trwałe

wartości. We Francji, w której stosunki kulturalne ułożyły się do pewnego stopnia podobnie, jak w Polsce, pierwiastki rodzimego teatru ludowego wydały wielką komedię Moliera, owa zaś elita duchowa, skupiająca się wokół dworu, zdołała wydać geniuszów „oświeconej”, a jednak narodowej tragedii; w demokratycznej Anglii, w której owego rozdziału społecznego, a raczej kulturalnego nie było nigdy w tym stopniu, co na kontynencie, zjawił się olbrzymi geniusz „ludowy”, który cały bujny średniowieczny teatr angielski przetopił na arcydzieła, mające stać się własnością całego narodu angielskiego, jednym z głównych spoiwek i współczynników powszechnej kultury narodowej Anglii. U nas, niestety, sprawy nie poszły ani torem francuskim, ani angielskim: nie stworzyliśmy ani wielkiego własnego dramatu „oświeconego” czy literackiego, ani wielkiego teatru „ludowego; nie mieliśmy polskiego Racine’a ani Szekspira, nie zjawił się polski Moliere czy Goldoni, ani polski Calderon czy Lope de Vega. Jakże się to stało, że aż po wiek XIX geniusz narodu polskiego nie zdobył się na równi z innymi narodami na własny teatr, w którym by element rodzimy, ludowy związał się ze sztuką, z wysokim artyzmem w twór ponadindywidualny, ponadstanowy, powszechny, narodowy? Istniała i u nas taka możliwość wtedy, gdy ów ludowy, średniowieczny teatr stanowił jeszcze niemal jedyny u nas rodzaj teatru, a krzewił się bujnie i wspólnie, czerpiąc swe soki z całej pełni i głębi powszechnego życia polskiego, zanim więc jeszcze wyłoniły się zeń teatr dworski i szkolny (jezuicki). Toć zrazu nawet i one niezbyt chyba odbiegały od owej wspólnej macierzy, skoro z początkiem XVI w. i później jesz-

cze te same utwory wystawiano w szkołach dla żaków i na dworze dla panów, co i na wsi i po miastach dla ludu.

Tak np. jedno z pierwszych udokumentowanych przedstawień teatralnych „dworskich” to przedstawienie typowego szkolnego dramatu humanistycznego z rodzaju moralitetów pt. „Ulissis prudentia in adversis”, wykonane w r. 1516 przez kompanię studentów krakowskich na dworze królewskim, oraz przedstawienie podobnej sztuki Jana Lochera ze Szwabii pt. „Iudicium Paridis de pomo aureo”; tę ostatnią sztukę przetłumaczono nawet na język polski pt. „Sąd Parysa, Królowica Trojańskiego” i wystawiano nie tylko na dworach, lecz i dla ludu. Szczególnie szkoły okazały się zrazu o wiele konserwatywniejsze pod tym względem od dworów. Wszak kiedy w r. 1602 zakazem biskupa Maciejowskiego usunięto misteria z placów publicznych, schroniły się one nie tylko na wieś i do dworów szlacheckich, lecz przede wszystkim do szkół klasztornych — oczywiście z całym aparatem średniowiecznej inscenizacji, a zwłaszcza z owymi arcy ludowymi intermediami, przy czym zważyć jeszcze należy, że widowiska te, grywane po szkołach, dostępne były również najszerszym warstwom ówczesnego „ludu”. Inna rzecz, że poza tym teatrem ludowym szkoły klasztorne, a nade wszystko jezuickie, wytworzyły wnet typ bardziej ezoteryczny, ściśle szkolny, gdyż przeznaczony dla celów głównie pedagogicznych, na który składały się łacińskie, najczęściej nieoryginalne i niedołążne, dialogowane wypracowania (deklamacje) z pod pióra księży-profesorów pochodzące. Wyjątek stanowią właśnie owe intermedia polskie, którymi przeplatano te martwe ela-

boraty szkolne i które mimo pewnych „przeróbek” odznaczały się zawsze pyszną werwą, rubasznym, lecz doskonałym komizmem słów, postaci i sytuacji. I jeszcze jednej okoliczności zawdzięczają teatry szkolne swoje znaczenie: oto wszystkie „collegia” klasztorne, zwłaszcza jezuickie, posiadały własne „theatrum”, własną scenę. Jeżeli się weźmie pod uwagę, żeśmy niemal aż do czasów saskich nie posiadali wcale stałej sceny, oraz zważy niesłychaną pierwotność sceniczną, jaką odznaczały się przygodne reprezentacje ludowe, to fakt, że Ojcowie Jezuici i Pijarzy nie tylko mieli swoje stałe „theatra”, lecz że je w pogoni za jak najbardziej olśniewającymi efektami na sposób włoski wyposażali we wszystkie najnowsze wówczas zdobycze techniki scenicznej, nabiera w dziejach polskiego teatru szczególniejszego znaczenia.

Nie inaczej miała się rzecz i z teatrem dworskim. Niewiele tam dramat polski święcił triumfów. Jeszcze z początku, za Zygmunta I., wystawiano na dworze królewskim sztuki polskie, lecz potem rozpanoszył się na nim już wyłącznie dramat i język obcy: włoski, niemiecki i francuski. I tu z teatru utworzono instytucję rozrywkową, przeznaczoną tylko dla szczupłej garści ludzi oświeconych, nie narodową i nie mogącą mieć żadnego wpływu na głębszą i rozleglejszą kulturę narodu poza tym jednym tylko, że pragnąc dorównać zagranicy, przyswajano sobie od niej, jak w teatrze szkolnym, wszelkie udoskonalenia techniczne; w ten sposób teatry te do pewnego bodaj stopnia utrzymywały w Polsce znajomość sceny prawdziwej. Tak więc z jednej strony istniała owa bujna, pulsująca życiem, pełna wigoru i humoru, realna i swywolna, to znowu ascetyczna i po-

bożna, pełna podniosłych inkantacyj i lamentacyj, obrazów groźnych i ponurych, twórczość ludowa, pozbawiona jednak wszelkiej opieki, organizacji a przede wszystkim własnego teatru, z czasem zaś nawet z kościołów i placów publicznych pędzona do podwórz klasztornych, dworków, karczem i stodół, — z drugiej strony istniał teatr szkół i dworów, wcale pieczołowicie pielęgnowany i technicznie wyposażony, lecz oderwany całkiem od życia i od podłoża twórczości rodzimej, służący tylko przygodnym rozrywkom lub nauce szczupłej warstwy elity społecznej. Nie dziw tedy, że oryginalna twórczość dramatyczna w Polsce była w tych czasach nader nikła. Nie było jej potrzeby, nie było atmosfery przychylnej, nie było bodźców.

Ten fatalny brak, ta przez wieki całe trwająca fatalna luka w rozwoju polskiej kultury dramatyczno-teatralnej musiała w niej nieuchronnie pozostawić głębokie ślady, musiała opóźnić dalszy jej rozwój a przede wszystkim odbić się na polskim repertuarze i polskim stylu teatralnym, świadczących wciąż jeszcze o tej jakby „przyrodzonej” niedomodze twórczości narodowej i zasilających się w poczuciu własnej niemocy aż nazbyt obficie z zasobów twórczości obcej.

Nie wszystkie owe braki dadzą się odrobić w krótkim czasie. Wiele zmieniło się już na lepsze. Resztę wciąż jeszcze odrabiać trzeba. Jesteśmy znowu państwem, jesteśmy społeczeństwem poniekąd demokratycznym; czy jednak ów tak zgubny dla całej kultury a specjalnie dla naszego „teatru narodowego” kulturalny rozdział naszego narodu znikł już zupełnie? Innymi słowy: czy wraz z demokratyzacją polityczną nastąpiła i ta bodaj czy nie ważniejsza jeszcze demokratyzacja kulturalna,

tworząca niezbędną duchową podstawę, na której stanąć może teatr naprawdę narodowy? — W ściślejszej zaś dziedzinie teatru: czy mimo tak szczęśliwie zmienionych warunków i tak istotnie niezwykłego postępu znikło już wszystko, co dramat nasz i teatr krępuje w ich rozwoju? Czy już wszystko robimy, co by rozwój ten mogło przyspieszyć? Nie zdaje się, by tak było. Bo choć np. nie sposób już dzisiaj zgodzić się na słowa Estreichera, że „przykro jest widzieć, jak dramat ojczysty z przyczyny braku wykształcenia umysłowego u przodowników sceny nie może dotąd rozwijać się swobodnie i przeważnie na scenie naszej”, ani na to, co w dalszym ciągu tenże dziejopis mówi o kierownikach naszej sceny, mianowicie, że „byli i są bez wyjątku rzemieślnikami, rachmistrzami, u których zadanie sceny rozwiązuje się kieszenią”, to jednak w dużej mierze i dziś jeszcze pisać się, niestety, musimy na dalsze jego zarzuty i stwierdzenia, że oto: „u nas widno całkiem inny stosunek, niż u południowych ludów. Tam ze sceny i dla sceny powstał narodowy dramat, u nas scena nie dba o to, bo obchodzi się ogryzkami z cudzoziemskich stołów, podczas gdy własny nasz dramat puka i wprasza się w podwoje sceny, będąc zadowolniony, jeśli go z łaski w repertuarze na krótki czas umieszczą”.

O NOWĄ OPERĘ

Zdaje się nie ulegać wątpliwości, że opera w tradycyjnej swej formie obecnie się już przeżywa i coraz gruntowniejszej domaga się przebudowy. Fakt, że jeszcze istnieje, a nawet że gdzieś cieszy się znacznym powodzeniem, nie dowodzi bynajmniej, że żyje naprawdę. Wynika to tylko z pewnego konserwatyzmu form sztuki ongi żywych, że ten czy ów jej gatunek długo się jeszcze broni przeciwko śmierci, zadekretowanej już nań przez „ducha czasu”, aż wkońcu, po okresie powolnego obumierania, rosnąca wciąż świadomość jego niewspółczesności doprowadza go bądź do głębokiego przekształcenia bądź do zupełnego zaniku.

Nie przekonywa też fakt, że i dziś jeszcze istnieją kompozytorowie, tworzący nowe opery. Oper tych jednak powstaje na ogół niezmiernie mało w porównaniu z innymi formami twórczości muzycznej, a zwłaszcza w porównaniu z okresami dawniejszymi, co zdaje się tezę naszą potwierdzać. Przede wszystkim jednak potwierdzają ją opery naprawdę „nowe”, będące dowodem, że autorowie ich czują wyraźnie całą niewspół-

czesność opery „wczorajszej”, że zdają sobie sprawę z jej nawskroś konwencjonalnej budowy, jej wewnętrznej, artystycznej nieprawdy, a co za tym idzie, z konieczności jej reformy.

Umowna (konwencjonalna) jest do pewnego stopnia wszelka sztuka; gdy jednak system konwencji przyjęty w pewnej dziedzinie sztuki nazbyt skostnieje i ponad samą treść twórczą wybuja, wtedy staje się rażącym, nieznośnym fałszem.

Przesadnie konwencjonalna była opera już za Wagnera, który wiedziony genialną intuicją, teoretycznie rozwiązał do pewnego stopnia problem odrodzenia opery, w twórczej swej praktyce jednak pomimo całej rewolucyjności i genialności swego dzieła utrzymał w zasadzie dawny zrąb formy operowej. W teorii bowiem za punkt wyjścia posłużył mu dramat grecki ze swą meliczną nadbudową w momentach wysokiego napięcia uczuciowego, religijnej ekstazy lub patosu; tu muzyka jako wyraz Niewypowiedzianego wykwiłała organicznie „z ducha dramatu”; w praktyce jednak przechylił się Wagner raczej ku nietscheańskiej teorii o „narodzinach tragedii z ducha muzyki” i ku niezrównanemu wzorowi IX symfonii Beethovena; dodajmy do tego, już nawiasowo tylko, romantyczny teoremat Wagnera o operze jako syntezie wszystkich sztuk, a zrozumiemy genezę i istotę jego „dramatu muzycznego”. Niewątpliwie „libretta” Wagnera są dużej miary twórczymi dziełami sztuki, — dramatami, nie mającymi nic wspólnego z libreciarską tandetą wielu oper dawniejszych i późniejszych. Mimo to należy stwierdzić, że Wagner-muzyk (symfoniczny) wziął górę nad Wagnerem-poetą, a co najważniej-

sze, że jego „dramat muzyczny” pozostał nadal w swej istocie nieorganicznym tylko splotem co najmniej dwu sztuk odrębnych, t. j. muzyki i dramatu. Prawdy w znaczeniu pewnej konieczności artystycznej — śmiemy twierdzić — i w nich jako syntezy nie ma. A o tę prawdę, o tę konieczność właśnie idzie — i dziś się jej coraz bardziej, coraz prościej, surowiej i rzetelniej od dzieła sztuki domagamy.

Zagadnienie jest niełatwe. Podejść do niego możemy w dwojaki sposób: albo od strony naszego odczucia estetycznego albo też od wewnątrz, poprzez analizę aktu twórczego czy też samego dzieła; metoda trzecia, historyczna, w zasadzie niewiele ma tu do powiedzenia i może tylko posłużyć do zilustrowania pewnych twierdzeń.

Stanowisko pierwsze, estetyczne, zawiera, biorąc rzecz z grubsza, dwojaki zagadnienie, a mianowicie: psychologię przeżycia estetycznego oraz fenomenologię sceniczną. Oba te zagadnienia zająbiają się o siebie: przeżycie nasze bowiem zależy nie tylko od samej opery, jako dzieła sztuki, lecz i od jej realizacji scenicznej.

Zaczynając od działania opery, stwierdzamy przede wszystkim, że w estetycznym jej przeżywaniu nigdy prawie nie zlewają się z sobą, jako równorzędne, element muzyczny z elementem dramatycznym. Przeważa zawsze bądź jeden bądź drugi, w zależności od psychologicznego typu słuchacza oraz od wartości jednego z obu elementów, która to wartość może być zresztą zmienna nawet w obrębie tego samego dzieła operowego. Mamy tu tedy do czynienia raczej z ciągłą fluktuacją wrażeń, aniżeli z ich rzeczywistą syntezą. Dłate-

go też, jak się zdaje, kompozytorowie oper, kierując się intuicją, tak mało w gruncie rzeczy dbają o „libretto”, jako dramat: ma im ono bowiem co najwyżej służyć tylko jako tło, stwarzające pewne ogólne sytuacje, nastroje, gesty, a nie tworzyć ciągły, organiczny, jednoznaczny splot zdarzeń, aktów psychicznych, postaci w ramach konstrukcji dramatycznej.

Z tego też właśnie powodu „libretto” staje się najczęściej taką ramotą, taką parodystyczną karykaturą dramatu, iż mimo najpiękniejszej nawet muzyki o istotnej jej „syntezie” z treścią libretta, gdy chodzi o kulturalnego słuchacza, wyważanego po stokroć z równowagi estetycznej i logicznej, nie może oczywiście być mowy. Ponadto, aczkolwiek już tylko na marginesie zasadniczych naszych rozważań, godne wzmianki jako czynnik nader ważny dla rzeczywistości estetycznego przeżywania opery są także owe tak nieszczęśliwe często i nieudolne „określenia” reżyserskie, a przede wszystkim owe najczęściej okropne — zwłaszcza u nas — przekłady librett, pozbawione nie tylko wszelkich wartości literackich, ale wręcz wszelkiego sensu¹⁾.

¹⁾ Świadczą o tym takie wyjątki, jak ustęp z przekładu „Bal Maskowego”:

„*Spij, Ryszardzie, w spokoju,
niech roje błogich marzeń
ćmią (!) w sercu trosk ślad” (!!)*

albo także:

„*Niech wróżka rozwiąże pytanie —
co (!!) od losu spodziewać się mam...”*

albo:

„*(Pójdziemy — —
by wróżbiarki tej wyroków słuchać jej” (!) i t. d.*

Ze wszystkich powyższych względów syntetyczne działanie opery staje się oczywiście fikcją. Jeżeli jednak opera mimo to w pewien estetyczny sposób działa, wzrusza, a nawet budzi u słuchacza zachwyty, to zawdzięcza to ona przede wszystkim samej muzyce i śpiewowi a ponadto pewnym innym jeszcze czynnikom pozaestetycznym.

Przejdźmy obecnie do fenomenologicznej strony opery. Składają się na nią: aktor, dekoracja i balet.

Na odmianę kilka przykładów z libretta do „Mignon” (tłum. Fr. F. Szober):

- 1) „*Precz od niej, nędzo zażarta*” (!)
- 2) „*Hej, wstrzymać się! Stój! lotrze lub chwil już masz niewiele*” (!)
- 3) „*Któż on jest? Mam pewnik śmiały* (?), *że chcesz, pani, poznać go...*”
- 4) „*O Boże! me zmysły klóci* *rozpaczy bolesny cios, (?)* (*Patrzy na jezioro.* *Ten nurt rwie serce me na głębi spód* (!)”

Na koniec garść przykładów z „Fausta” (przekład I. Matużyńskiego):

- 1) „*Miecz mój, o chwilo straszliwa,* *w powietrzu się rozrywa*” (!)”.
2) „*Przestań szydzić,* *gdy serce to —* *pragnie ją* *tylko widzieć*”. (!)
- 3) „*Z Małgorzatą ten pan chciał spacerować* (?), *lecz nie przestala* (!) *na to...*”.
- 4) „*Anielskiej cnoty zdrój!* *Jej czysta dusza* *powstrzymać zmusza* *pożerczy zapal mój*” (!)
- 5) „*Czy nie słyszy mię?* *Jam tak blisko cię*” (!)”

Elementy te, do których dodaćby jeszcze należało efekty świetlne i barwne, stanowią wraz z muzyką istotnie pewien zespół sztuk. Prawdziwa ich synteza mogłaby tu być dwójaka lub nawet trojaka: równoczesna (nie koniecznie zresztą zawsze jako zespół wszystkich wspomnianych elementów) lub następcza, a wreszcie skombinowana z obu poprzednich. Nie chcemy w tym miejscu rozstrzygać zasadniczo możliwości lub niemożliwości tych syntez, chcemy tylko stwierdzić, że w rzeczywistej praktyce żadnej z nich nie znajdujemy. Nie znajdujemy jej przede wszystkim u samego aktora-śpiewaka.

Śpiewaka operowego bowiem niemal całkowicie pochłania sam śpiew, jako czynnik mu najbliższy i sam przez się już wymagający odeń niezmiernego wysiłku i skupienia uwagi. Cierpi na tym niezmiernie drugi element jego funkcji scenicznej, t.j. gra. Jakże to bowiem śpiewać — i z równą doskonałością grać? Pomijamy, że do wyjątków należeć będą zawsze artyści, łączący w równej mierze prawdziwy talent aktorski z odrębnym w swej istocie talentem śpiewackim (głos, muzykalność, szkoła), lecz sama technika śpiewu zdaje się wykluczać, a w każdym razie niezmiernie ograniczać dwa najważniejsze czynniki ekspresji dramatycznej, t. j. mimikę twarzy oraz melodykę dramatyczną mówionego słowa. „Maska” śpiewającego bowiem, tudzież układ jego narzędzi głosowych unieruchamia do pewnego stopnia, a co najmniej wedle własnych praw reguluje mimikę i wyraz dramatyczny. Przyznać należy, że istnieją wyjątki, którym się owa synteza po części udaje, na ogół jednak wysiłki śpiewaków w tym kierunku wydać się nam muszą zgoła nienaturalne i chybione. Nienatural-

ność tę potęguje jeszcze i to, że śpiewak pozbawiony niejako „twarzy” i „głosu dramatycznego” musi „grać” jedynie pozostałymi jeszcze środkami ekspresji scenicznej, t. j. przesadną charakteryzacją, pantomimiką (ruchami całego ciała) a zwłaszcza ruchami ramion i rąk czyli gestami. O, te ramiona i ręce „operowe”! Jakżeby one musiały być „wymowne”, ażeby zastąpić mogły mimikę twarzy i słowo, a jak na ogół są śmieszne wskutek owej drętwej i marionetkowej, nieporadnej i bezmyślnej schematyczności, z jaką poruszają nimi zazwyczaj śpiewacy operowi, od piersi i ku piersi, w górę i w dół, wskos i przed się! — Tak więc synteza śpiewaka z aktem, śpiewu z grą dramatyczną okazuje się złudzeniem.

O dekoracji i świetle już tylko krótko. Znajdują się one bowiem raczej na marginesie omawianej tu sprawy. Tak zwana dekoracja w sensie czysto zewnętrznej ozdobności wybujała w operze ponad wszelką miarę. Dla świadomego jej dziejów wystarczy wspomnieć o dworskiej, reprezentacyjnej genezie opery, ażeby wyjaśnić, skąd pochodzi i czym się tłumaczy ów przepych czy raczej pompa techniczno - dekoracyjna, która z t. zw. syntetycznością opery i w ogóle ze sztuką nie wiele ma wspólnego, zwłaszcza, że z czasem w całej tej olśniewającej zewnętrznymi efektami wspaniałości zapanował również martwy szablon.

Taka sama do pewnego stopnia była także geneza baletu; i balet bowiem, podobnie jak dekoracja, jak zresztą różne inne kunszty mechaniczne, służyć miał pierwotnie tylko do tym obfitszego urozmaicenia i uświetnienia opery dworskiej. A jednak stosunek baletu do opery jest, a raczej powinien być, zgoła inny,

o wiele węższy i istotniejszy. Wszak taniec jest bratem muzyki, muzyką ciała, a ekstaza (orgiazm) rodzicielką ich obojga. Nie dziw, że pierwotnie znajdujemy je zawsze razem i że w dramacie greckim, który się z owej ekstazy urodził, oboje występują jeszcze w najpiękniejszej z sobą harmonii, w której słowo dramatu w najwyższym swym napięciu wykwitwa w muzykę, a ta przetwarza się znowu w rytm i melodię ciała. W operze nowoczesnej natomiast balet, o ile go w ogóle jeszcze nie usunięto zupełnie, stanowi tylko luźną wkładkę, przydaną jedynie na okrasę, ale nie posiada żadnego istotnego uzasadnienia estetycznego.

Uwagi powyższe prowadzą nas do konkluzji, że opera nowoczesna w dzisiejszej swej formie nie jest bynajmniej dziełem organicznym i syntetycznym, a tym samym nie posiada tego, co stanowi istotę wszelkiego dzieła sztuki, t. j. prawdy wewnętrznej.

Do tego samego rezultatu dojdziemy, analizując ją od strony aktu twórczego. Wagner, jak wiadomo, w teorii swej wysunął na czoło dramat, muzykę zaś uważał niejako za eksplikację dramatu. Pozostawiając w tym miejscu na uboczu fakt, że mimo to opery Wagnera uważać można raczej za „symfonie dramatyczne”, aniżeli za „dramaty muzyczne”, rozważmy zasadniczy stosunek słowa do muzyki.

Słowo, jak już o tym napomknęliśmy, dąży w pewnych sytuacjach duchowych do samozatraty, do zniszczenia swej treści myślowej, a rozdziwienienia swej nabrzmiałej treści uczuciowej. W takich sytuacjach nawet cisza, która jest niewątpliwie elementem muzycznym, gra i mówi. Tak się też tłumaczy muzyka w tragedii gre-

kiej oraz w tych dramatach nowoczesnych, w których na wyrażenie pozamyślowych stanów duchowych autorzy wprowadzają muzykę. (Podobnie zresztą ma się rzecz i w „pieśni”.) Z drugiej strony muzyka ma znowu tendencję do „uświadomienia się samej sobie”, do konkretyzowania niejako swej ogólnej treści dynamicznej w treść myślową, obrazowo-pojęciową, a więc i słowną. Przykładem — IX Symfonia Beethovena, a przede wszystkim znowu tragedia grecka, zrodzona pierwotnie z muzyki (Nietsche). Zasadniczo więc, jak widzimy, istnieje możliwość organicznego związku muzyki i słowa, gdyż istnieje sfera obojgu wspólna. Nie chcemy się kusić o dokładne określenie i wyznaczenie tej sfery. Z powyższego jednak wynika, że sfera to dość osobliwa, gdyż jakby tylko na krańcach naszego życia duchowego rozpostarta. Musi to nam wystarczyć, ażeby stwierdzić, że nie może ona obejmować tych wszystkich stanów, którymi para się dramat; dramat bowiem (że ograniczymy się tylko do tej jednej okoliczności), aczkolwiek przedstawia zawsze splot i rozwój pewnych zdarzeń szczególnych, niecodziennych, zawiera mimo to i zawierać musi także momenty, sytuacje, powiedzenia powszednie, normalne czy realistyczne; po wtóre dramat, jako utwór poetycki (słowny), obraca się często w sferze bądź subtelnych rozumowań (aktów logicznych) bądź nader intelektualnie zabarwionych stanów psychicznych, te zaś żadną miarą nie mogą być ani „wyrażone”, ani spotęgowane przez muzykę, ani w jakikolwiek sposób szczerzy, prawdziwy i konieczny na muzykę przetworzone. Zapewne też z powyższych właśnie powodów instynkt artystyczny kompozytorów operowych kazał im (oprócz t. zw. werystów) i wciąż im jeszcze

każe uciekać się do tematów, czerpanych z baśni, bajek, legend, opowieści bohaterskich, słowem do tematów nierealistycznych, fikcyjnych, patetycznych. Ponieważ jednak żaden dramat (nawet typu Wagnerowskiego) nie obejdzie się bez owych wspomnianych elementów „powszednich” lub „intelektualnych”, przeto muzyka, jako ich ilustracja czy eksplikacja, wydać się musi zbędną ornamentyką tylko, a więc artystycznym fałszem. Z tych też względów typ nowoczesnej opery „przekomponowanej w całości” musimy ze stanowiska dramatomuzycznego uznać za mniej prawdziwy od dawniejszej, bliższej dramatu greckiego opery z jej recytatywami i dialogami mówionymi.

Na podstawie powyższych wywodów postawiona przez nas teza, że „opera się przeżywa”, wymaga teraz innego sformułowania, stwierdzającego mianowicie, że opera nowoczesna osiągnęła ostateczne stadium w rozwoju swoich możliwości, w którym „umowność” zabija artystyczną prawdę. Ponieważ dalszy rozwój w tym kierunku jest niemożliwy, wynika stąd, że opera, jeśli ma istnieć dalej, wymaga gruntownej reformy.

Reforma ta możliwa jest, zdaniem naszym, przede wszystkim jako powrót opery do formy pierwotnej, t. j. tej, którą stworzyli ongi Grecy, wznowili później Włosi, zrekonstruował Gluck, a którą — w przeciwieństwie do Wagnerowskiego „dramatu muzycznego” — nazwałby można, gdyby termin ten nie oznaczał już czegoś innego, „melodramatem”. Byłby to dramat, w którym muzyka stanowiłaby nie „ilustrację”, lecz konieczne dopełnienie dramatów w momentach najwyższego napięcia. Nie wdajemy się w szczegóły, gdyż reali-

zacja ich jest rzeczą twórczego talentu, któremu teoria może tylko wskazywać drogę lub — bezdroża, w konkluzji jednak pragniemy raz jeszcze stwierdzić, że tylko taka właśnie synteza muzyki z dramatem, względnie słowem będzie organiczna, a więc i prawdziwa, ta zaś jej forma, którą znajdujemy w operze dzisiejszego, a raczej wczorajszego typu, jest mechaniczna, a więc nieistotna i fałszywa; tym się też przede wszystkim tłumaczy widoczny zarówno w twórczości, jak i w coraz bardziej oziębłym stosunku kulturalnej publiczności do opery jej upadek, przeżywanie się, a tym samym konieczność jej odnowy.

Przechodzimy do uwag końcowych. Opera tradycyjna jest, jak wspomnieliśmy, formą sztuki urodzoną z życia dworów: na dworach książęcych i możnowładczych powstała i tylko dzięki ich opiece mogła zakwitnąć, wywdzięczając się swym protektorom oszałamiającą wspaniałością i przepychem, które miały nie tylko bawić, ale także wobec dostojnych gości (zwłaszcza zagranicznych) dobrze świadczyć o smaku, mecenasostwie i, last not least, potędze miłośniwych gospodarzy. Głęboki przewrót stosunków społecznych i politycznych, jaki dokonał się w w. XIX i XX, oraz nowoczesny duch demokratyczny, który zmiotł z powierzchni ziemi wielkie i małe monarchie i księstwa z ich dworami, dworskimi teatrami i operami, sprawił, że odtąd opera renesansowo-barokowa straciła właściwie grunt pod nogami. Wprawdzie przez czas jakiś podtrzymywały ją i wciąż jeszcze podtrzymują z pietyzmem lub z analogicznych z dworami interesów gminy wielkich miast, lecz biorąc rzecz z głębsza, opera tradycyjna zawisła w po-

wietrze, jako forma sztuki nie tylko niezmiernie kosztowna, ale jako obca zgoła „duchowi czasu”. Bo właśnie ten nowy duch czasu woła o narodziny Nowej Opery.

O możliwościach organicznej syntezy muzyki z dramatem była mowa powyżej. Już tam zwróciliśmy uwagę na dramat grecki. Tu chcemy wskazać jeszcze na drugą formę, stanowiącą poniekąd również syntetyczny twór muzyki i dramatycznego słowa, t. j. oratorium. W obu tych formach momenty, w których muzyka łączy się ze słowem (dramatem), posiadają dwie niezmiernie znamienne cechy, a mianowicie: wysoki, szlachetny, religijny patos oraz charakter zbiorowy, chóralny. Nie jest to przypadek. Dowodem tego są dzieje, stwierdzające, że owa synteza muzyki z dramatem występuje zawsze jak gdyby z pewną koniecznością wszędzie tam, gdzie oba powyższe czynniki spotykają się z sobą, t. j. gdzie występuje zbiór ludzi (chór), przejęty ekstazą religijną. Tak było w starożytności pogańskiej, tak w chrześcijańskim średniowieczu. I tu i tam zbiorowy obrzęd religijny był zarazem aktem narodzin „dramatu muzycznego”, z którego dopiero w dalekiej ewolucji oddzieliły się od siebie partie solowe od mówionych a zarazem śpiewanych, czyli od meloepicznych, chóralnych. Właśnie chóry, zarówno w tragedii greckiej, jak i w wywodzącej się od niej operze nowoczesnej przechowały ową pierwotną zbiorowość, będącą warunkiem tej podniosłej wspólnoty uczuciowej, z której rodzi się dwujednia dźwięku i słowa. Jakakolwiek by to była zbiorowość: religijna (jak w Grecji i średniowieczu i dziś jeszcze np. w procesjach czy śpiewach kościelnych), patriotyczna czy społeczna, zawsze

chodzi o sam fakt masy ludzkiej, o zbiorowość duchową, nastrojoną na wspólny, wysoki, a więc w gruncie rzeczy religijny patos. Zbiorowość ta szuka sobie zawsze wyrazu w rytmie, muzyce, słowie, w pewnych jak gdyby sakralnych, obrzędowych czynnościach — słowem, w czymś, co jest „mlodramatem”. A właśnie dzisiejszy, „socjalny” duch czasu stoi pod znakiem zbiorowości — nie tyle zapewne religijnej w ściślejszym znaczeniu, ile narodowej i społecznej. Jeszcze sobie ta psychika zbiorowa, ujawniająca się w zgromadzeniach, pochodach i t. d., nie wytworzyła własnego mitu i własnych form obrzędowych, ale sam fakt zbiorowości stanowi górujący rys w socjologicznym typie życia nowoczesnego. Toteż stąd właśnie zrodzić się musi zapewne zarówno nowa sztuka w ogóle, jako też w szczególności Nowa Opera: będzie to niewątpliwie — wielki dramat zbiorowości, wybuchający w węzłowych, szczytowych, chóralno-hymnicznych punktach — w muzykę.

Czyżby więc „zierzch opery”? Bynajmniej. Raczej, by użyć paradoksu, konieczność uwspółcześnienia jej przez nawrót do jej początków, a więc przez „oddwoszczenie” jej, odkonwencjonalizowanie, wyzwolenie z pęt tradycji, a przede wszystkim przetworzenie we wskazanym powyżej nowoczesnym a zarazem bliskim jej narodzin ducha.

Czy jednak opera dzisiejsza posiada składniki, któreby się nadawały na budulec dla tej formy przyszłościowej? Zdaje się, że tak. Jednym z najważniejszych jest wspomniany już chór. Ten chór, który był komórką rodzłą opery pierwotnej, chór dostojny swym pochodze-

niem i tradycją, lecz w dalszym rozwoju opery zmuszony zejść na plan dalszy, by ustąpić miejsca śpiewowi solowemu, ten chór stanie się też zapewne w niedalekiej przyszłości załącznikiem jedynej prawdziwej formy opery, jaką będzie — nowoczesny „melo-dramat”.

U W A G A

W przekonaniu o słuszności powyższych wywodów utwierdziliśmy się jeszcze bardziej, gdy (już po napisaniu niniejszej pracy) przeczytaliśmy artykuł znakomitego symfonika naszego, Zygmunta Noskowskiego, ogłoszony jeszcze w r. 1888 w „Echu muzycznym, teatralnym i artystycznym”. Oto najbardziej znamienne wyjątki z tego artykułu:

„Najszczytniejszym objawem myśli, najwspanialszym owocem pracy duchowej w muzyce jest symfonia. — Nader blisko pod względem doniosłości postawić należy po symfonii kantatę religijną, z której wyrósł następnie dramat religijny czyli oratorium. — Ze stanowiska logiki opera jest — niedorzecznością, ze stanowiska prawdy — niemożliwością, ze stanowiska muzycznego — niedoskonałością”.

„Opera powinna być zjednoczeniem symfonii i kantaty, a więc przy tych zdobyczach techniki, przy środkach nowoczesnych zajmie w dziedzinie muzyki nie niższe, jak dotąd, ale równe z innymi rodzajami muzyki miejsce”.

„Opera symfoniczna — oto, zdaniem moim, ideał przyszłości opery”.

Jak widać z powyższych wyjątków, poglądy nasze zgodne są w zasadzie z poglądami wielkiego naszego symfonika, różnią się zaś od nich tylko o tyle, że autor „Stepu” kładzie główny nacisk na muzyczną (symfoniczną) stronę opery, nam zaś przyświeca raczej myśl żywej syntezy muzyczno-dramatycznej.

UWAGI O TEATRZE MŁODZIEŻY I DLA MŁODZIEŻY

Rolę teatru jako czynnika kształcącego zrozumiano już od dawna w pedagogii. Posługiwano się nim też w celach wychowawczych, jak wiadomo, w starych szkołach, np. jezuickich, pijarskich, protestanckich, zbytni jednak kładziono wówczas nacisk na tę naukową właśnie, kształcącą i celowo moralizującą stronę, zapominając czy też świadomie wykluczając myśl o tym, by teatr miał bawić, i to bawić w najtreściwszym tego słowa znaczeniu, t. j. w znaczeniu estetycznym. A wszak ten właśnie wyższy rodzaj zabawy stanowi cel i istotę wszelkiego teatru, nawet wówczas, gdy teatr chce, a raczej właśnie wówczas, gdy chce w myśl słów Schillera tworzyć — „eine moralische Anstalt”.

Młodzież bowiem instynktownie i namiętnie lgnie do teatru. Teatr improwizowany¹⁾, gra, aktorstwo, mimika — są to dziedziny, w których od najwcześniejszych niemal lat przejawia się samodzielna twórczość

¹⁾ Znany dziś pod nazwą „teatru samorodnego”.

dziecka. Ten czynnik aktorski, ten „popęd dramatyczny” u dziecka nie został jeszcze należycie zbadany. Lecz wiedzą o tym niemal wszyscy zarówno z obserwacji, jak i z doświadczenia własnego, że dzięki temu czynnikowi, na który składa się popęd do naśladownictwa, zdolność do wczuwania się, żywa siła wyobraźni i łatwość ulegania iluzji, umie dziecko każde prawie zdarzenie przetrworzyć w akcję dramatyczną. Olbrzymia dziedzina zabaw — np. w wojnę, w matkę i dziecko, w daleką podróż z przygodami, w zwierzęta, w szkołę, w kupca i t.d. — to jeden niezmierny teren twórczości dramatycznej dziecka, posiadającej prócz swoistego biologicznego znaczenia niesłychanie doniosłą wagę wychowawczą: przez nie bowiem dziecko nabiera dopiero owej niezbędnej w późniejszym życiu zdolności do sympatycznego i estetycznego rozumienia i odczuwania duchowych stanów innych istot żyjących, a nawet ożywiania istot nieżyjących, — zdolności, która, jak wiadomo, jest źródłem wszelkich uczuć estetycznych i etycznych.

Dodajmy jeszcze ubocznie, że przy tej sposobności budzi się również i na jaw nieraz wychodzi przyszły dramaturg, jak świadczą o tym życiorysy wielkich dramatopisarzy.

Ów scharakteryzowany powyżej „popęd dramatyczny” dziecka, ujawniający się żywiołowo przy lada okazji i wyczarowujący z fantazji dziecka światy niekończących się baśni, cudownych zdarzeń i przemilych dramacików realistycznych, należy jednak odróżnić jeszcze od teatru we właściwym tego słowa znaczeniu. Teatr bowiem — to sztuka dla innych, dziecko zaś

gra pierwotnie dla siebie samego, tworząc coś, coby nazwać można „dramo-teatrem”, jako ową wspólnotę dramatu i teatru, pojawiającą się również w pradziejach ludzkości. Później łączy się z tym popędem dramatyczno-aktorskim także chęć „popisu” (moment artystyczny tedy), tworząc pospołu owo znane u dzieci i młodzieży zamiłowanie do „grania teatru” czy „zabawy w teatr”. To zamiłowanie w czynnej formie wyzyskać, dać mu upust, jest rzeczą wychowawcy w domu i szkole.

Z tym też czynnym zamiłowaniem do teatru idzie rychło w parze zamiłowanie „bierne”, a zatem już nie gra, lecz patrzeć, słuchać, słowem: przeżywanie teatru.

Istotnie, obserwując dzieci w roli widzów w teatrzyku choćby improwizowanym, czy to w izbie dziecięcej czy szkolnej, i granym również przez dzieci, trudno odgadnąć, kto się lepiej i żywiej „bawi”: aktorzy czy widzowie? I jednym i drugim nie wiele potrzeba: mają bowiem w samych sobie nieprzebrane zaiste zasoby iluzyjności i nieskrępowanej jeszcze względami rozumowymi wyobraźni.

Wniosek stąd jasny: wychowanie, organizujące naturalne popędy dziecka, winno i ten popęd ująć w swe pieczołowite ręce, dając dzieciom teatr. Zrazu ich własny teatrzyk dziecięcy, a potem i ten, który dzięki swej naiwnej, groteskowej formie najlepiej odpowiada nie tylko wyobraźni ludu, lecz i dziecka, t. j. teatrzyk kukielki. Każda szkoła, zwłaszcza wiejska, oddalona od miasta, winna posiadać własną scenkę oraz szopkę z kukielkami. Ileby stąd płynęło radości żywej w mu-

ry szkolne i serca dziecięce, ileby stąd skorzystać mogła mądra i dobra nauka i wychowanie, jak wreszcie budziłoby można w ten sposób uspięone może talenty twórcze!

To wszystko są sprawy proste i jasne.

Mówiłyby jeszcze można i należało o repertuarze, lecz niechże w tej dziecięcej „commedia dell'arte” dzieci same, co najwyżej z dyskretną pomocą starszych, będą również autorami i reżyserami! Potrafią to niezawodnie, należy im jeno pozwolić grać, co zechcą: niech to zrazu nie będzie „rozumne”, „z sensem”, „piękne” w naszym pojęciu, niech będzie dziecinne z ducha, treści i formy! Estetyka dziecięca ma swoje własne prawa, inne od estetyki naszej. A jeśliby który z twórców starszych rzecz taką nie za zbyt błądą uważał i pióra swego niegodną, gdyby chciał i umiał pisać tak, jak tego estetyka dziecięca wymaga, byłoby to nowe, a nader wdzięczne pole twórczości.

Zbyt daleko by nas zawiodło, gdybyśmy chcieli tu „prawa” owej estetyki rozpatrywać. Zaznaczmy tylko: groteska, karykatura, gest, bardziej zrozumiała, niż słowo, — akcja żywa, obok baśni realizm, a przytem prostota, dosadność, krótkość i plastyczność — oto najważniejsze jej cechy.

Inną, oczywiście, zajmie postawę wobec teatru młodzież starsza. Inna jest bowiem jej psychika, inne wymogi. Wyobraźnia jej jest bardziej zwarta i logiczna, iluzyjność mniejsza, zasób uczuć natomiast i pojęć nieskończenie większy i rodzaj ich inny, słowem: typ to do dojrzałego bardziej zbliżony, choć wcale jeszcze nie ten sam. Przede wszystkim nierozwinięta jeszcze sfera intelektualna i moralna u dzie-

ci na tym stopniu domaga się doboru sztuk dostępnych ich umysłowi. Nie idzie tu o sztuki, obliczone wprost na kształcenie czy pouczanie, gdyż i tu cel główny stanowi: wyższy typ zabawy. Stąd też wynika, że do repertuaru tego bynajmniej nie wejdą wszystkie arcydzieła literatury dramatycznej, nawet i nie te, z którymi bądź w części bądź w całości zaznajmiamy się uczniowie w nauce szkolnej. Inna rzecz bowiem lektura utworu pod kierunkiem nauczyciela, inna zaś jego wizja sceniczna.

Te właśnie warunki wizji scenicznej — poza wartością literacką utworu — decydować muszą przede wszystkim o doborze sztuk. Warunki te tkwią nie tylko w samym utworze, lecz także w specjalnej wrażliwości estetycznej młodzieży, zależą przeto od stopnia, w jakim teatr wymogom tej wrażliwości zdoła uczynić zadość. Nie wystarczy tedy, wybrawszy utwór tzw. „klasyczny”, grać go dla młodzieży w typie, ustalonym dla publiczności starszej. Młodzież wnosi nowego, młodego ducha w teatr, nową niejako perspektywę i akustykę, inne zgoła prawa odbiorczości i reakcji estetycznej, słowem, inny typ widza i słuchacza. Nie idzie więc o to, czy sztuka ma być dla młodzieży grana i wystawiana lepiej czy gorzej (?), niż dla t. zw. publiczności starszej, lecz o to, że, jeśli jest i skądinąd odpowiednia, powinna być wystawiana i grana zgoła inaczej.

Wyobraźnia młodzieży na tym stopniu mniej jest twórcza, niż u dzieci, za to bardziej bujna i gorąca: nie dość jej krzaku, by uzupełnić doń obraz lasu, nie dość dwu — trzech kresiek, by dojrzeć w nich obraz człowieka, psa, domu i t.d., nie dość kija, by dosiąść go

okrakim i świat na nim objeżdżać. Jeśli scena dziecięca wymaga techniki zaznaczającej tylko, groteskowej, symbolicznej i uproszczonej, to bardziej krytyczna już wyobraźnia młodzieży żąda techniki pełniejszej i realniejszej. Tu dom musi być domem a las lasem. Lecz ten realizm młodzieży nie ma jeszcze nic wspólnego z realizmem późniejszym: rzeczywistość w tym wieku nudzi, bawi jedynie nadzwyczajność. Cała psychika młodzieńcza nastrojona jest w ogóle na ów ton nadzwyczajności. Współbrzmia tu rozbudzone już, choć nieokreślone jeszcze uczucia, które, nie znajdując zadowolenia w sferze nie dość jeszcze poznanej a już lekceważonej rzeczywistości, z całą potęgą niestępnego idealizmu i rozkołysanej fantazji wyzywają się w sprawach nad wszelką miarę prawdopodobieństwa i możliwości, pełnych przykładów odwagi, przygód, niebezpieczeństw, bohaterstwa i t. d. Z utajonych, nieświadomych źródeł bijące siły żywotne objawiają się zarazem w dziwnej prężności ducha, egzotyzmie wyobraźni, rycerstwie uczuć, romantyzmie pragnień, słowem, w tęsknocie za czymś wielkim i niezwykłym.

Jeśli więc za podstawę „estetyki dziecięcej” wzięby należało moment wyobraźni dopełniającej, to podstawy „estetyki młodzieńczej” szukaćby należało raczej w uczuciach oraz w wyobraźni przekształcającej.

Na tych podwalinach zbudować tedy należy teatr dla młodzieży: będzie to teatr realistyczno-fantastyczny, widowiskowy; na subtelność myśli bowiem i dialogu małą ma jeszcze wrażliwość niedojrzała psychika młodzieńcza; słowo, nastrojone na diapazon patetyczny, będzie głównie nośnikiem uczuć podniosłych, sprawa (akcja) toczyć się będzie żwawo, bawiąc

oczy szeregiem zmian, zaspokajając popęd do czynu, dając strudze uczuć rycerskich, aktywnych, idealnych folgę i wyraz potężny. Akcja dramatyczna w teatrze dla młodzieży jest nade wszystko ważna, ile że akcja i pędem do akcji jest cała psychika młodzieńcza, pełna utajonych napięć dramatycznych i dynamiki rozwojowej.

ANKIETA W SPRAWIE PSYCHOLOGII AKTORA

Ankieta nasza, ogłoszona po raz pierwszy w r. 1927, wiąże się z umieszczonymi w niniejszej książce rozprawami pt. „Dusza teatru” i „Teatralizacja teatru”. Ze względu na doniosłe znaczenie tematu ogłaszamy ją tu, pomimo wymienionej w „Przedmowie” pracy p. Dr. Filozofówny, która się tymczasem ukazała, po raz wtóry w nadziei, że tym razem spotka się ona z większym powodzeniem, niż przed laty. W związku z tym zwracamy się do ogółu aktorstwa polskiego z gorącą prośbą o nadesłanie odpowiedzi pod adresem firmy wydawniczej. — Niezależnie od tego wydawało się nam, że ankieta nasza nie tylko jako pierwsza u nas w tym rodzaju, lecz także jako pewna forma analizy psychologicznej talentu i gry aktora, zasługuje na umieszczenie w książce, poświęconej „duszy teatru”.

I. Rozwój.

1. Czy chęć zostania aktorem(-ką) obudziła się w Panu(-i) samorzutnie, czy też skłoniły Pana(-ią) do

tego jakieś szczególne okoliczności lub osoby (rodzice, przykład, namowy, przeżycia osobiste lub teatralne i t. d.)?

2. W którym roku życia postanowił(-ła) Pan(-i) zostać aktorem(-ką)?

3. Jeśli postanowienie to wypłynęło wyłącznie z zamiłowania, czy miało ono zrazu tylko postać ogólnej „teatromanii”, czy też wystąpiło odrazu jako t. zw. żyłka aktorska?

4. Czy domowa atmosfera lub atmosfera bliższego środowiska sprzyjała wczesnemu rozbudzeniu się talentu Pańskiego (Pani)? Czy grywał (-a) Pan(-i) np. w teatrzykach domowych, amatorskich i t.d.? Czy już w dzieciństwie zaznaczył się u Pana(-i) talent aktorski? Czy poznano się na nim i przepowiadano Panu(-i) przyszłość aktora(-ki)? Czy też głos „powołania” odezwał się w Panu(-i) wbrew otoczeniu i warunkom?

5. Czy przed wyborem zawodu aktorskiego pracował(-a) Pan(-i) w innym zawodzie (jakim)?

6. Co Pana(-ią) pociągało szczególnie do aktorstwa? I co Pan(-i) dziś jeszcze w nim najbardziej ceni? Jaki przyświeca Panu(-i) ideał? Czy tylko czysto artystyczny, czy także pozaartystyczny (społeczny, obywatelski, narodowy, moralny, religijny)?

7. Czy w rozwoju swym mogłyby (mogłyby) Pan(-i) wyróżnić jakieś wyraźne stopnie i okresy ewolucyjne? Czy wynikały one samorzutnie z rozwoju talentu, czy też dokonywały się pod wpływem jakichś szczególniejszych oddziaływań z zewnątrz (np. wpływu reżysera, wielkiego aktora itd.) lub przeżyć osobistych, czy wreszcie głównie dzięki usilnej pracy nad sobą?

II. *Talent aktorski.*

1. W czym dopatruje się Pan(-i) istoty aktorstwa? a w szczególności, co uważa Pan(-i) za istotę talentu aktorskiego?

2. Czy talent aktorski uważa Pan(-i) za zupełnie swoisty, czy też za złożony z pewnych innych zdolności?

3. Co sądzi Pan(-i) w ogóle o stosunku wrodzonego talentu aktorskiego do pracy? i który z tych dwu czynników wydaje się Panu(-i) ważniejszy?

4. Jakie warunki uważa Pan(-i) za niezbędne dla adepta sztuki aktorskiej a) pod względem fizycznym, b) pod względem wykształcenia ogólnego, c) pod względem wykształcenia zawodowego, d) pod względem talentu wrodzonego, e) pod względem charakteru moralnego itd.?

III. *Stosunek do odtwarzanych postaci, względnie roli.*

1. Czy stosunek Pana(-i) do odtwarzanych postaci jest zasadniczo obiektywny? Czy też odpowiada Panu(-i) bardziej pewien specjalny typ (klasa) postaci? i jaki? — w szczególności: czy postaci współczesne czy historyczne? realistyczne czy poetyckie? „żywe” czy fantastyczne? poważne (tragiczne, sentymentalne itd.) czy pogodne (komediowe, wesołe, farsowe itd.)?

2. Czy zdaje Pan(-i) sobie sprawę z głębszych przyczyn duchowych, dla których woli Pan(-i) odtwarzać pewne postaci bardziej, niż inne?

3. Czy z tym osobistym „powinowactwem” względem pewnych postaci wiąże się także artystyczna wartość kreacji Pańskich (Pani)? Czy też jest to sprawa

poniekąd niezależna od tamtej, a zależna raczej od rodzaju talentu Pańskiego (Pani) i warunków?

4. Czy stosunek Pana(-i) do roli zależy jedynie od rodzaju samej postaci, którą Pan(-i) ma kreować? czy też od innych czynników, a przede wszystkim: a) od rodzaju utworu pod względem gatunku (tragedia, sztuka, komedia, farsa), b) od jego wartości?

5. Czy za główny swój obowiązek wobec roli uważa Pan(-i) odtworzenie jej zgodnie z intencjami autora? czy inscenizatora? czy też rolę uważa Pan(-i) tylko za kanwę do wysnuwania na niej własnej twórczości?

IV. *Metoda pracy.*

1. Do którego ze znanych trzech lub czterech typów psychologicznych (wzrokowego, słuchowego, motorycznego, słuchowo-motorycznego) zalicza Pan(-i) siebie?

2. W jaki sposób — ew. niezależny od poprzedniej klasyfikacji — wyobraża Pan(-i) sobie odtwarzaną postać: czy widzi ją Pan(-i), czy raczej słyszy mówiącą, czy odczuwa w postaci innerwacyj ruchowych, czy też ujmuje ją Pan(-i) w sposób mieszany, tj. złożony z poprzednich, czy też w jakiś inny sposób, np. przez intuicyjne niejako przenoszenie się w ośrodek duchowy danej postaci (introjekcję)? I który z tych sposobów uważa Pan(-i) za najkorzystniejszy dla aktora?

3. Czy inaczej wyobraża Pan(-i) sobie postaci dramatyczne w dramacie czytany w ogóle, a inaczej postać, którą Pan(-i) sam(-a) ma odtworzyć?

4. W jaki sposób „powstaje” w Panu(-i) dana postać po zaznajomieniu się z nią na podstawie utworu: czy od razu w jakimś konkretnym kształcie? czy też ra-

czej stopniowo? Czy „rodzi się” bardziej nieświadomie, czy też zostaje raczej świadomie przez Pana(-ią) wypracowana (wymodelowana)? Czy bardziej od zewnątrz ku wewnątrz czy odwrotnie? Czy przeżywa ją Pan(-i), czy tylko odtwarza? — A jeśli ją Pan(-i) przeżywa, to czy tylko w akcie studiowania (lub podczas pierwszych przedstawień), czy też za każdym razem?

5. Czy i o ile wpływają u Pana(-i) na ostateczne postawienie postaci jeszcze inne, zewnętrzne czynniki, a przede wszystkim: a) reżyser, b) zespół? — W szczególności: kiedy uwagi reżysera przyjmuje Pan(-i) chętnie i w jaki sposób Pan(-i) z nich korzysta? Jak się Pan(-i) odnosi do zespołu: czy stosunek swój do zespołu uważa Pan(-i) za „funkcjonalny”, tj. wyznaczony przez stosunek swej roli do całości? czy też myśli Pan(-i) przede wszystkim o własnej roli?

6. W jaki sposób uczy się Pan(-i) swej roli? czy oddzielnie memorując ją, a oddzielnie studiując „grę”? czy też równocześnie?

7. Czy uczy się Pan(-i) na pamięć łatwo? i trwale? Jakiej metody memorowania używa Pan(-i), czy „częstkowej” (tj. uczy się Pan(-i) częściami?), czy też całościowej” (tj. powtarza Pan(-i) rolę w całości od początku do końca), czy też „mieszanej”?

8. Czy studiuje Pan(-i) rolę w jakiś szczególniejszy sposób? Całą, tj. słowo, mimikę i gest? czy głównie jeden z tych elementów (który?), a resztę pozostawia Pan(-i) natchnieniu chwili?

U. Gra.

1. W którym stadium opracowywania roli budzi się w Panu(-i) „popęd do czynnej gry”? czy bezpośrednio

nie po zaznajomieniu się z rolą, czy też dopiero w pewnej innej chwili (jakiej)?

2. Jakie Pan(-i) przypisuje pod tym względem znaczenie próbom (czytanej, zespołowej, kostiumowej, generalnej)?

3. O ile na ów „popęd do gry” wpływają u Pana(-i) charakterystyka, kostium, zespół, dekoracja — słowem: czynniki sugestywne?

4. Czy studiując rolę, myśli Pan(-i) tylko o niej samej? czy też raczej widzi Pan(-i) siebie równocześnie jako grającego(-cą) ją przed publicznością? Jaka więc funkcję w opracowaniu roli przypisuje Pan(-i) owej świadomości (t. j. czynniki „publiczności fikcyjnej”)?

5. Czy publiczność rzeczywista, wobec której staje Pan(-i) na premierze, wpływa na grę Pana(-i)? czy dodatnio czy ujemnie? i o ile wpływ ten ulega zmianie (słabnie?) rośnie? na dalszych przedstawieniach?

6. Czy grając, „odczuwa” Pan(-i) siebie samego(-ą) niejako w różnych odmianach? czy też raczej przetwarza się Pan(-i) w inne osoby? Czy przeważa u Pana(-i) przeżywanie treści roli czy raczej sama formalna rozkosz z tworzenia postaci?

7. Czy odczuwa Pan(-i) rodzaj publiczności (t. zw. publiczność premierowa, inteligencja, młodzież, proletariat i t. d.)? jak? — i czy ten rodzaj publiczności przyczynia się w pewien sposób do modyfikacji gry?

8. Czy gra Pan(-i) chętnie, t. j. czy gra sprawia Panu(-i) swoistą przyjemność? na czym polegającą? Czy jest to czysta „rozkosz estetyczna”, czy też są w niej także elementy pozaestetyczne (jakie)?

9. Czy doznaje Pan(-i) lub doznawał(-a) dawniej t. zw. tremy? Kiedy i wśród jakich okoliczności? W jaki sposób starał(-a) się Pan(-i) przeciwdziałać tremie? Czy tylko za pomocą środków psychicznych czy też np. za pomocą narkotyków?

10. Czy ma Pan(-i) jakieś „przesady” teatralne? Jakie są Panu(-i) znane przesady (zabobony) aktorskie w ogóle, a specjalnie u aktorów wybitnych? używane talizmany, amulety i t. d.?

VI. Stosunek do krytyki teatralnej.

1. Jakie stanowisko w życiu teatralnym przypisuje Pan(-i) krytyce?

2. Czy w karierze Pana(-i) krytyka odegrała ważniejszą rolę?

3. Czy świadomość, że na premierze gra Pan(-i) także wobec przedstawicieli krytyki, oddziaływa na grę Pana(-i) w sposób pobudzający czy tłumiący?
UWAGI.

1. Odpowiadający może pominąć niektóre pytania albo dodatkowo poruszyć inne kwestie, wiążące się z naszym zagadnieniem, a nie uwzględnione w ankiecie.

2. W odpowiedzi należy zaznaczyć wyraźnie, czy autor odpowiedzi życzy sobie, by odpowiedzi jego były traktowane anonimowo, czy nie.

3. Ankieta przeznaczona jest przede wszystkim dla aktorów dramatycznych, nie wyklucza jednak oczywiście i aktorów operowych, aczkolwiek warunki gry u tych aktorów są pod wielu względami odmienne i wymagałyby innego sformułowania kwestii.

SPIS RZECZY

Przedmowa	5
I Dusza teatru	7
II Teatralizacja teatru	39
III Rozważania nad teatrem narodowym	66
IV O nową operę	82
V Uwagi o teatrze młodzieży i dla młodzieży	97
IV Ankieta w sprawie psychologii aktora	104