

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA

KUL

102018

BOLESŁAW  
SZYSZKOWSKI

WIDZI  
SCENA





**D**

**Nr 253668**



*29.11.60*

**C e n a**

**zł**

*9*

**gr**

CUW — Kd 31 CWD W-wa 5552/Wa.  
Pri - 2. Zam. 3372. 17.XI.56. 935 z 100.

**BOLESŁAW SZYSZKOWSKI**

**W I D Z I S C E N A**

**(Według stenogramu przemówienia, wygłoszonego  
w Teatrze Polskim w Wilnie).**

—

**NAKŁADEM I DRUKIEM MARKA LATOUR'A, WILNO.**

**Biblioteka Uniwersytecka KUL**



**1001141437**

## *Zamiast przedmowy*

*Zwykle książki o teatrze pisują t. zw. teatrologi fachowi, a więc — dramaturdzy, krytycy teatralni, aktorzy, reżyserzy etc. Tę książkę nie tyle napisał, ile powiedział — gdyż jest to stenogram przemówienia — poprostu widz teatralny. A chodziło mu o to, żeby usłyszano w sferach kierujących teatrami, czego właściwie pragnie ów wielki, szary, bezimien-ny widz zbiorowy.*

*Nie jest on wprawdzie całkiem pozbawiony prawa głosu w kwestjach teatralnych, lecz jedyną niemal formą głosowania, z jakiej ma prawo korzystać, nie licząc oklasków — jest głosowanie przy okienkach kasowych. W ostatnich jednak czasach widz najczęściej wstrzymuje się od głosowania, udając się do kina lub wsłuchując się w radjo.*

*Stąd teatrologi przysięgli poczynają się błąkać przy rozstrzyganiu pytania, czego po-*

*trzeba widowni współczesnej, aby ją zadowolnić i więcej nawet — zapalić coś teatru bezpośredniego.*

*Może niniejszy głos rzuci na tę kwestję nieco światła.*

*Autor.*

## I

### **Widownia — scena — teatr.**

Na pojęcie teatru składają się dwa czynniki — scena i widownia\*). Trudno nawet powiedzieć, który z tych składników jest istotniejszym, bo obydwa są niezbędne. Jak małżeństwo nie może istnieć bez męża lub bez żony, tak sama widownia lub sama scena nie jest jeszcze teatrem. Dopiero zespolenie obydwóch tych, powiedzmy, sił żywych stwarza trzecią istotę — sztukę teatralną.

Do jakiego stopnia scena jest uzależniona

---

\*) W ostatnich czasach ukuł się neologizm „wiedzownia“, zamiast dotychczas przyjętego wyrazu w i d o w n i a. Niemożna uważać tego nowotworu językowego za szczęśliwy. Scena jest pojęciem t e r e n o w e m i pod tym względem wyraz widownia zupełnie mu odpowiada, jako, „miejsce, z którego widać“. Natomiast „wiedzownia“ powstała podobnie, jak wozownia (skład wozów) albo prochownia (skład prochów), co nie jest uzupełnieniem symetrycznem sceny ani nawet „spełni“.

od widowni, może opowiedzieć każdy aktor, — jak na niego działa ten czy inny skład publiczności, przypadkowe pojawienie się na widowni człowieka życzliwego lub nieprzyjaznego, pełnia lub pustka na sali etc. Scena w żywy sposób czuje kontakt z widownią i reaguje na jej skład i charakter.

Reakcja ta oparta jest na słabo do dzisiaj zbadanej naukowo dziedzinie — porozumiewania się ludzi między sobą bez słów i gestów, lecz za pomocą bezpośredniej rozmowy fal mózgowych, czy też rozmowy jaźni ludzkich, rozmowy, mającej swoją gamę natężenia — od ledwo dostrzegalnych fluidów aż do wrażenia bólu fizycznego.

Widownia, jak kobieta, kusi i pociąga aktora lub go — odpycha. Aktor oddaje się jej z miłością albo też z ciężkiego obowiązku. Scena jest kochankiem widowni, ale i widownia ze swej strony musi mu dać z siebie podniecie odpowiednią, bo w przeciwnym razie kochanek stanie się wyrobnikiem i nie wykrzesze z siebie iskry artystycznej, tej iskry, która zapali widownię.

Widownia nawet w milczeniu swem mówi: „Ja chcę” — i nadstawia się do słuchania i patrzenia. Scena odpowiada na to: „Dobrze”



i zaspakaja pożądlivość widowni. Jest coś *per analogiam* zmysłowego w tem pobudzeniu się wzajemnem publiczności i zespołu scenicznego, coś przypominającego związek dwojga ludzi odmiennej płci, z tem jednak zastrzeżeniem, że w stosunku teatralnym, między sceną a widownią podniety obustronne mają charakter, oczywiście, bezpłciowy w ścisłem znaczeniu tego słowa, obejmując wyłącznie przeolbrzymią sferę wrażeń artystycznych.

Przy rozważaniach więc na temat, który ze współczynników teatru — scena czy widownia — jest istotniejszym lub dominującym, pozostawimy to pytanie bez rozstrzygnięcia, jako nierozwiązalne, a zamiast tego ustalimy, że „jedno bez drugiego” obejść się nie może, że na siebie wzajemnie oddziałują i że dopiero razem tworzą całość właściwą, zwaną teatrem.

Kiedy scena przez grę aktorską wyrzuca na widownię snopy iskier artystycznych, padających wprost do mózgu widza i mózg ten zapala się ogniem wrażenia artystycznego, — wówczas odczuwamy ów znany dreszcz, przenikający nas do szpiku kości, zapominamy o świecie bożym i poddajemy się całko-

wicie jednemu wszechogarniającemu wrażeniu zespolenia się ze sceną.

Posiew, rzucony ze sceny na widownię, żadną jego przyjęcia, wytwarza między jedną a drugą stroną jakby spięcie ciał, jakby jakąś kopulację elementów, podczas której właśnie rodzi się nowa istota — czyn teatralny. Pamięć takich chwil przechodzi nieraz w pokolenia.

Te dziwne momenty współżycia sceny z widownią wytwarzają tak potężną rozkosz artystyczną dla obydwóch stron, że ludzkość choćby dlatego samego nigdy się teatru nie wyrzeknie, albowiem w tej wstrząsającej chwili obcowania fal ze sceny z falami naszych mózgów—słowo staje się niemal ciałem, spełnia się twórcza tajemnica, spełnia się misterjum, które godzi się nazwać sakramentem sztuki.

I na tem polega najgłębsza istota teatru.

Dzięki owej współtwórczości sceny i widowni, dla teatru prawdziwego nie jest groźnym żaden ersatz — teatr, jakim jest kino lub radio, pozbawione bezpośredniego zetknięcia się dwóch żywych czynników twórczych, rodzących razem dziecię sztuki. Kino—to literatura, transponowana na obrazy, radio—

to literatura mówiona, lecz ani jedno ani drugie nie jest teatrem we właściwym tego słowa tego znaczeniu.

Inna kwestja, że niektóre teatry mechanizują się do tego stopnia, iż przestają być misterjami sztuki, że główna sprężyna i siła sceny—talent aktorski z bożej łaski—schodzi na plan dalszy, a natomiast wysuwają się inne mniej lub więcej zmechanizowane czynniki, jak — operowanie masami ludzkimi, zmanekinezowanie postaci scenicznych przez szkolarstwo reżyserskie, zautomatyzowanie gry przez jej przerozumowanie. Wówczas istotnie mamy do czynienia ze sceną martwą, obrazową, podobną do kinematografu i kontakt prądowy manekinów scenicznych z żywą siłą widowni nie daje się nawiązać. Takie spektakle mogą zaimponować, mogą nawet wzbudzić podziw, lecz zastygłe formy sceniczne nie zdołają wstrząsnąć i zapłodnić widowni twórczą siłą sztuki. Teatr, prawdziwy teatr, musi być bezpośrednim stosunkiem miłosno-artystycznym między widownią i sceną. I tylko taki teatr rodzi dzieła wyższego gatunku, dzieła, zapadające w duszę widza w sposób niezniszczalny.

O takich to dziełach nieraz zgrzybiali  
starcy mówią:

„Pamiętam, będzie temu lat z pięćdzie-  
siąt, widziałem na scenie Modrzejewską, albo  
Żółkowskiego. Jak dziś, widzę ich jeszcze  
i do śmierci tej sceny nie zapomnę”.

Ersatz-teatry takich wrażeń nie zostawiają.



## II

### Poco widz przychodzi do teatru?

Pytanie to jest niesłychanie ważne, gdyż odpowiedź na nie daje możność zorientowania się w całym szeregu kwestji teatrologicznych. Co właściwie skłania publiczność przychodzić do teatru?...

Jeden z teatrologów, Mikołaj Jewreinow, odpowiada na to mniej więcej w taki sposób: Człowiek przychodzi już na świat, obarczony *instynktem teatralności*. Mała dziewczynka, bawiąc się z lalkami, z których jedna jest mamusią, a druga siostrzyczką, a trzecia nią samą,—czyż nie gra w teatrze, w pierwszym dostępnym jej teatrze?... Chłopiec, ustawiając ołowianych żołnierzy, bawiąc się w zbójców — jest aktorem, reżyserem i widzem. Instynkt teatralności nie porzuca go przez całe życie do ostatniego zamknięcia powiek. Ten sam instynkt wrodzony pcha go z przemożną siłą do prawdziwego teatru,



gdzie widzi przeobrażenie siebie samego w różnych postaciach, odnajduje tam samego siebie i znajduje własne uczucia, które tułały się w jego duszy, ginęły w tajemnych jej mrokach i dopiero pod zaklęciem geniusza teatru odnajdywały swój najpełniejszy wyraz.

Inaczej podchodzi do interesującej nas kwestji teatrolog francuski Gémier. Według niego, ciągnie człowieka do teatru *głód ideału*. „Dążeniem Gémier jest wskrzesić kapłaństwo teatru i nie waha się on dziś, w okresie unikania słów wielkich, wypowiadać słowa największe: Teatr, prawdziwy teatr, jest religją. Ujmując słowo religja w najszerszem znaczeniu, jako podniosłą ideę, łączącą ludzkość braterstwem dobra i piękna, łatwo dojść do przekonania, że wszyscy wielcy dramaturdzy byli apostołami owej religji, aktorzy — jej kapłanami, a widownia — zgromadzeniem wiernych. I tak Corneille jest apostołem heroizmu, Racine uczucia a Beaumarchais równości i braterstwa. Prawda, mówi Gémier, że dzisiejsi autorzy dramatyczni bynajmniej nie podtrzymują świetnej tradycji swoich poprzedników, że usilnem ich dążeniem jest przeważnie schlebianie zwierzęciu, które drzemie w każdym czło-

wieku, a w każdym widzu teatralnym w szczególności. O misji swojej proroczej zapomnieli doszczętnie. A przecież głód ideału istnieje. Heroizm codzienny współczesnego żołnierza, lotnika, odkrywcy, podróżnika, lekarza — wiele kryje w sobie wielkości, wiele tematów nowych i ciekawszych od wiecznych warjantów „trójkąta małżeńskiego”. Zadaniem autora dramatycznego jest oddać tę wielkość tak, aby doprowadzić owe zgromadzenie wiernych, zwanych publicznością teatralną, do entuzjazmu, a zapał, które wywoła dzieło dramatyczne, będzie komunją wiernych”.

A więc, czy „wrodzony instynkt teatralny”, czy „głód ideału”?... Nie będziemy się o to sprzeczali, kto ma rację — Jewreinow czy też Gémier, raczej — obydwaj i żaden. Takie zjawisko, jak zapełnianie przez publiczność sali teatralnej, nie tłumaczy się jedną przyczyną, a całym kompleksem przyczyn, nadzwyczaj różnorodnych, związanych z pierwiastkami psychiki ludzkiej — pochodzenia zarówno dziedzicznego, jak i nabytego.

To „coś”, co ciągnie widza do teatru, wypływa z prahistorycznej cechy umysłu ludzkiego, wskazanej już w pierwszych rozdziałach Starego Testamentu, a cechą tą jest

*ciekawość*, czyli pociąg do poznawania rzeczy nowych. Ciekawość, cecha nieobca nawet zwierzętom, będąc „pierwszym stopniem do piekła”, jest jednocześnie nieodzownym warunkiem rozszerzania kręgu ludzkich odczuwań i wiadomości, a bez tego niemożliwym byłby postęp i rozwój ludzkości.

Widz przychodzi do teatru, by wchłonąć w siebie takie wrażenia, jakich mu brak w życiu codziennym. Monotonja wrażeń powszednich wytwarza w nim tęsknotę do czegoś, co odbiega od normy przeciętności życiowej. Ciekawość widza nastawiona jest na poznanie nowego świata uczuć lub myśli. Wszystko, co w nim kiełkuje często podświadomie w mrokach duszy, chce znaleźć rozwiązanie — na deskach sceny. Wszelkie zagadnienia, nietylko ze sfery czystej sztuki, lecz z problemów psychologii, polityki, etyki, ze zjawisk ogólnych czy szczególnych dążeń ludzkości — rozbudzają zaciekawienie widza, który chętnie poświęca swój czas i pieniądze, aby poznać to, co mu jest w domu w pracy, w kawiarni, w salonie i gdziekolwiek się znajduje — niedostępne.

Stąd ludzie, którym życie daje dostateczną satysfakcję życiową, np. szczęśliwi zako-

chani, lub zaabsorbowani tą czy inną ideą, albo pochłonięci jakąś działalnością podniecającą ich — stosunkowo rzadko zaglądają do teatru, bo — sami stworzyli sobie swój własny świat zainteresowań, tęsknot lub ułudy, i w takich wypadkach teatr ma im mniej do powiedzenia.

Jeżeli więc, obok „instynktu teatralności” Jewreinowa i „głodu ideałów” Gémier — postawimy jeszcze właściwą człowiekowi, ale nigdy niezaspokojoną, *ciekawość* do otrzymywania nowych wrażeń, wyrywających go z powszedniości szarego życia i rozjaśniających mu powstające w nim zagadnienia, — to damy na zajmujące nas pytanie: „Poco widz przychodzi do teatru?” — odpowiedź, jeżeli nie wyczerpującą, to dostateczną do snucia z niej dalszych wniosków teatrologicznych.

---

### III

## **Obowiązek teatru względem widza.**

Jeżeli zgodzimy się z tem, że tam, gdzieś, w gąszczach społecznych dojrzewają z biegiem czasu w mózgach ludzkich pewne zagadnienia, zainteresowania, które teatr może i powinien zaspakajać, — to łatwo nam już będzie określić ogólnie, na czem polega obowiązek teatru względem widza. *Tout court*: dać mu to, czego pragnie.

Ale tutaj dopiero zaczyna się prawdziwa trudność: jak przejrzeć nawskroś sfinksa teatralnego, owego zbiorowego widza, zapelniającego widownię i dać mu akurat to, czego on świadomie czy też podświadomie pożąda?... Jak uderzyć właśnie w ten klawisz, który najsilniej odpowie?...

Trzeba przyznać, że z problematem tym nie umieją się uporać dyrektorzy teatrów, a jeszcze mniej autorzy sztuk teatralnych, niemal na całym świecie, o czem świadczy



notowany powszechnie upadek teatrów a wzrost ersatz-teatrów.

Trudności tutaj zaiste są wielkie. Dawniej teatr ściągał, przynajmniej u nas, tylko t. zw. elitę towarzyską, t. j. ludzi o zbliżonej kulturze i zaciekawieniach. Dzisiaj do teatru zdemokratyzowanego przychodzi widz nadzwyczaj różnolity—z wykwintnego salonu i z poddasza, profesor i półanalfabeta, przeżyty starzec i zaczynający życie młodzieniec, skromna panienska i kokota — i wszystkim tym ludziom podaje się ta sama potrawa artystyczna, która ma być jednakowo smaczną i strawną dla wszystkich.

Jeżeli chodzi o występy genialnych artystów, to ci mocą swego talentu dają sobie radę z każdą widownią. Zakłębciem swej sztuki podbijają zarówno gruboskórnego paskarza, jak i przewrażliwionego intelektualistę. Lecz na genjuszów aktorskich urodzaj nie jest tak wielki i zwykłe zespoły teatralne starają się tylko w miarę sił poprawnie interpretować dalekich od genialności autorów.

Cóż jest więc obowiązkiem kierownika normalnego dzisiejszego teatru względem normalnej dzisiejszej widowni?

Należy głęboko i wnikliwie wejrzeć w głąb

zbiorowej duszy społeczeństwa—należy podpatrzeć, jakie przeżycia nurtują tam, poza teatrem, w tajniach mózgów ludzkich, jakie tam dojrzewają zaciekawienia, jakie rosną tęsknoty \*), do jakich lotów ludzie się sposobią — należy intuicyjnie przeniknąć proces kiełkowania nowych ideałów sztuki i życia, wypośrodkować z nich te, które ogarniają ogół lub mają moc zarażania pozostałych, — i wówczas dopiero trzeba mocno uderzyć w takie struny, które muszą znaleźć oddźwięk w duszy widza zbiorowego.

O tej prawdzie zapominają przedewszystkiem autorzy sceniczni, a za nimi i kierownicy teatrów.

Scena staje się tym kochankiem widowni, który nie zaspakaja jej artystycznych pożą-

---

\*) Dla przykładu mógłbym przytoczyć powodzenie niepospolite sztuki Kruszewskiej p. t. Sen. Sztuka była grana około 20 razy w Wilnie (Reduta) i 35 razy w Poznaniu (Teatr Nowy). Osiągnęła rekord w tych miastach. Dlaczego?... Bo, po za jej innemi walorami i zaletami inscenizacji, sztuka uderzyła mocno w podświadomą tęsknotę każdego Polaka, w tęsknotę za mocnym i bohaterskim człowiekiem, któryby wyprowadził nasz kraj z bezładu, zwalczył „złe moce“ i stał się wodzem narodowym. Ta struna zbiorowej psychiki narodu odpowiedziała silnym dźwiękiem. Uderzono we właściwy klawisz.

dań, nie chce z nią razem obcować i nie daje widowni największej rozkoszy macierzyństwa w stosunku do dziecka, ojcem którego powinna być scena.

A to być winno najistotniejszym obowiązkiem teatru względem widza.

---



#### IV

### Widz współczesny.

Jakżeż wygląda ten widz współczesny, z którym scena ma twórczo obcować?

Jest to człowiek zgoła różny od swoich antenatów, niedość na tem, — jest on innym, niż człowiek z przed dziesięciu, dwudziestu, a tembardziej pięćdziesięciu lat. Jego oblicze duchowe, a więc — gusta, upodobania, wrażliwość, zaciekawienia, tęsknoty i ideały z każdym rokiem, tygodniem i godziną — z każdą jednostką czasu — ulegają zmianom rozwojowym, zmianom na gorsze czy na lepsze, szybszym lub powolniejszym, lecz zmianom nieubłagany. *Tempora mutantur et nos mutamur in illis.*

Człowiek współczesny, dzięki zdolności idei do promieniowania i roztaczania się w czasie i w przestrzeni, wchłonał w siebie Konfucjusza i Sokratesa, Leonarda da Vinci i Szekspira, Dantego i Byrona, Szyllera i Goe-

tego—i wszystkich tych, co zapalali umysły ludzkie ogniem piękna i iskrami prawdy. Jest on zarówno spadkobiercą starożytności, średniowiecza i ostatnich czasów. Dziś wzrok jego utkwiony jest raczej w przyszłość, jak miecz każdego zdobywcy skierowany jest naprzód.

W szczególności widz polski, psychika którego tak długo znajdowała pod wpływem niewoli, o ile przedtem zwracał się ku czasom dawniejszym, czerpiąc z nich siły do życia i odwracając oczy od smutnej rzeczywistości, o tyle obecnie, w czasach powojennych, polak współczesny — chwycony w wir życia nowego, nie tak chętnie spogląda wstecz. Już Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, Fredro, Bliziński, Zabłocki, a nawet Wyspiański — nie mają mu do powiedzenia tyle rzeczy, co niegdyś. Powojenny polak mistrzów tych zna dobrze, oni już zdawna, przez kilka pokoleń, wsączali się do jego duszy, oni są ojcami i dziadami jego obecnej struktury ideowej, oni mieszkają w każdej komórce naszego mózgu. Ich się czci i wielbi, można się nimi pysznić, ale... oni nie zaspakajają w nas, widzach współczesnych, *ciekawości rzeczy nowych*, jeszcze nieznanych, a być może, już



przeczuwanych, oni nie sycają naszego *głodu ideałów*, bo ideały społeczne ulegają znacznym transformacjom, nie trafiają nawet w nasz *instynkt teatralności*, bo gusta estetyczne i wymagania od sztuki teatralnej nie pozostały bez zmiany.

Najwięcej może psychika człowieka współczesnego, a właściwie jego zdolność odbiorcza, ukształtowała się odmiennie pod wpływem niebywałego rozmachu techniki. Przyspieszone tempo życia, mnogość zjawisk, uderzających w nas ze wszech stron, skasowanie niemal przestrzeni dla słuchu i dla wzroku, pochodząca stąd migawkowość i migotliwość najróżnorodniejszych przeżyć — wszystko to wybiło piętno specjalne na człowieku współczesnym, a więc i na widzu teatralnym.

Dziad nasz, współczesny Słowackiemu czy Fredrze, przez cały ciąg swego żywota bogobojnego mniej przeżył wrażeń pod względem ilościowym, niż wielu z nas przeżywa w ciągu jednego miesiąca. Oni żyli ciągłością mniej lub więcej jednolitego wrażenia, my zaś żyjemy — rozproszkowaniem wielorakich wrażeń i umysł nasz dostosował się do odbierania ich w życiu.

Objaw ten odbił się na wszystkich dziedzinach twórczości artystycznej. Zamiast dawniejszych powieści wielotomowych—literaturę opanowuje migawkowa nowelka. Nikt prawie nie maluje olbrzymich płócien à la Matejko, natomiast malarze rzucają na karton krótkie choć silne impresje. Muzyka dąży również do oddawania chwilowych nastrojów. A najpiękniejsze, chociaż najpowszechniejsze z uczuć — miłość?... Wielkie, dozgonne uczucia Dantego czy Petrarki przeradzają się dzisiaj w miłostki przelotne. Wszędzie — migawki, migawki, migawki. To — *signum temporis*. Zwalczać je niepodobna, gdy nie można unicestwić przyczyn, wywołujących samo zjawisko.

Na jakiegoż więc widza może naprawdę liczyć współczesny teatr?—Na takiego, któremu scena da nurtującą w nim obecnie — a nie przebrzmiałą — *ideę* i poda mu ją w *formie* zadawalniającej jego aktualne wymagania recepcyjne.

Teatr, postępujący inaczej, przypomina *broadcasting*, wysyłający swoje dźwięki do radjoodbiorników, nastawionych na niewłaściwą falę. Nie trafią one do miejsc przeznaczenia.

---

## V

### Zagadnienia repertuaru teatralnego.

Cały czas, omawiając stosunek między sceną a widownią, mieliśmy na celu przygotować grunt do rozpoznania kwestji kardynalnej — repertuaru w teatrach współczesnych. Spróbujmy narazie podejść do tego zagadnienia *à contrario*.

Nie jesteśmy za wystawianiem w stałym, codziennym repertuarze sztuk, pisanych w epokach minionych i przeznaczonych dla umysłowości, odpowiadającej tym epokom. Dramaturg tworzy i wydaje dzieło bądźco bądź dla tych ludzi, wśród których żyje i, chociaż często przerasta ich o głowę, jednakże dzieło swoje „nada je na falę”, na którą jego współcześni są nastawieni. Jeżeli nawet dramaturg, piszący przypadkiem dla potomnych, trafi do ich mózgów *idea*, to na pewno nie trafi do ich gustów *formą* utworu, gdyż ta wyda im się ciężką, nużącą, nie we właściwym

tempie i kształcie utrzymaną. Zmieniać zaś formę dzieła scenicznego, modernizować ją — przez pietyzm dla idei — to zgrzyt artystyczny, to kakafonia wewnętrzna, to riesmaczne ubieranie staruszki w strój podłotka. Dawać przebrzmiałe i zmurszałe sztuki publiczności — jest to samo, co zmuszać zgrzybiałego starca, aby wdziękzył się do młodej kobiety, — bo publiczność jest zawsze młodą.

O ile, jak wspomnieliśmy wyżej, repertuar retrospektywny znajdował swoje usprawiedliwienie w Polsce przedwojennej, gdy żyliśmy uczuciowo reminiscencjami historycznymi, o tyle dziś staje się on nieodczuwanym, niezrozumiałym i poprostu nudnym. Nic się na to nie poradzi — zmieniło się nastawienie psychiczne\*). Uparte powracanie do starzyny, wszystko jedno — odmłodzonej czy nieodmłodzonej — ta swego rodzaju nekrofagia teatralna — wywiera nawet wpływ ujemny na

---

\*) Weźmy dla przykładu sztukę: „Kościeszko pod Racławicami“. Sztuka ta, grana w Małopolsce w okresie naszej niewoli, wzruszała, porywała, łązy wyciskała z oczu spragnionych patryjotycznych wrażeń polaków z innych zaborów. Dlaczego?... Była na czasie. Trafiała w aktualną wówczas tęsknotę. Dziś zaś — przechodzi bez wrażenia. *Tempora mutantur.*

sztukę sceniczną, gdyż hamuje jej naturalny rozrost i poszukiwanie nowych horyzontów.

Nie bądźmy jednak zaślepieńcami modernizmu. Człowiek może i powinien podtrzymywać związek z przeszłością. Zdarzają się chwile, gdy w swoim pochodzie naprzód pragniemy obejrzeć się wtył i popatrzeć, jak to myśleli, czuli, mówili i wyglądali nasi dźdowie. Wytwarzają się nastroje zaduszkowe, gdy myśl nasza biegnie do tych, co odeszli. Uczuciem naszym ożywiamy ich sarkofagi. Odwiedzamy muzea pamiątek. Słusznie. Lecz teatr przecież nie może nas codzień prowadzić do muzeum, bo my chcemy i musimy żyć nie tylko tem, co było, lecz — co jest i co będzie. Dla przeszłości zachowujemy należny kult i sentyment, lecz porywać nas może tylko skrzydlaty lot naprzód, a pióra do naszych skrzydeł zbieramy z terażniejszości — spadkobierczyni bogactwa dni minionych.

Nie odpowiadają również duchowi czasu sztuki współczesne, pisane w mowie wiązanej, t. j. wierszowane\*). Wiersz sceniczny

---

\*) Oczywiście rzecz, jest to tylko uogólnienie i wyjątki z reguły mogą ją tylko potwierdzać.



wywodzi się z tradycji formy patetycznej, opiewającej również patetyczne uczucia. Ów patos, zharmonizowany niegdyś w treści i formie, rodem z dramatu staroklasycznego, przejęty przez średniowiecze, zachowany i doprowadzony do swego szczytu w operze, — w dzisiejszych sztukach razi swą nienaturalnością, gdyż sztuki te przy zachowaniu formy patetycznej (wiersz) pozbywają się patetycznej treści, usprawiedliwiającej taką formę. Patos starożytny, powstały z treści mistyczno-sakralnej, wyrażał się w formie śpiewnej czy zawodzącej i stanowił połączenie słowa związanego z melodią muzyczną. Patos pseudo-klasyczny, będąc wyrazem wielkich uniesień ideowych, zachował gest koturnowy słowa związanego, pozbywając się melodji śpiewnej. My zaś przejęliśmy w spadku tylko słowo wierszowane, lecz bez poparcia muzycznego i bez podkładu treści ideowej, nastrojonej na wysoką nutę, która nadawała wierszowi górne brzmienie jakby hymnu uroczystego.

Z tym patosem formy, dostosowanym raczej do psychiki narodów romańskich, nie bardzo umiemy sobie poradzić. Jedni z reżyserów zalecają aktorowi wygłaszać wiersz zwyczajnie, jak prozę, — lecz w takim razie poco

pisać wierszem?... Inni reżyserzy nalegają na deklamowaniu i skandowaniu wiersza, lecz ci znów — osiągają efekt koturnowości i nienaturalności. Tak czy owak — sztuki wierszowane, operując zewnętrznym patosem formy, zubożają możliwości wydobywania z nich efektów wewnętrznych i podobają się nam, przyznajmy to szczerze, więcej przez kulturowaną w nas tradycję wierszowania, niż przez ich wartość istotną i efekt sceniczny.

Zdajemy sobie dokładnie sprawę, że pochod nasz przeciwko sztukom przestarzałym i wierszowanym będzie potraktowany nieprzychylnie przez konserwatystów i rutynistów teatralnych, może nawet — ze szlachetnem oburzeniem, jako zamach na świętości uznane, lecz podtrzymuje nas tutaj pewność, że to, co dziś mówimy, życie samo powie jutro, a może już dziś mówi... Tylko trzeba się dobrze wsłuchać.

---

## VI

### Problem reformy teatru.

Zło zasadnicze tkwi nie w tem, że teatry dzisiaj nie są samowystarczalne finansowo i że nie umia ściągać tłumów na widownię. To jest skutek. Przyczyna zaś leży w smutnym fakcie, że scena dzisiejszego teatru nie spełnia właściwej sobie misji zaciekawiania i entuzjazmowania widowni przez współtwórczą z nią pracę artystyczną.

Spróbujmy narysować sobie teatr taki— narazie w wyobraźni—a kto wie, może życie zbuduje go naprawdę.

Istnieje, powiedzmy, zespół aktorski pod kierownictwem wodza doświadczonego i oddanego sprawie, wielkiego pana i miłośnika sceny, który podjął szczytne zadanie — reformowania rodzimego teatru.

Od czego zacznie ów *pan sceny*?... Od rzeczy najważniejszej. Od studjów nad publicznością. Jak kochanek, chcąc czuć rozkosz

obcowania z ukochaną kobietą i jednocześnie dać jej tę samą rozkosz, przygląda się jej bacznie, zgaduje jej myśli i łączy się z nią we wspólnem pożądaniu, tak samo pan sceny — *toutes les proportions gardées* — musi potraktować swą kochankę — widownię \*). Pan sceny usiłuje zrozumieć i przeniknąć swego partnera — publiczność, t. j. biorąc szerzej, społeczeństwo, z którym chce budować nowy teatr. Bada i studjuje, jakie to myśli, mrzonki dążenia, znaki zapytania, tęsknoty — narastają i błędzą po mózgach ludzkich, domagając się zaspokojenia. A jest ich skarbiec przebogaty. Tylko wybierać pełnemi garściami: filozofja — socjologja — polityka — psychologja — mistyka — życie i śmierć — materja i duch — wyobrażenia i rzeczywistość — ból i rozkosz — drogi piękna, dobra i prawdy — potęga wiary, nadziei i miłości, zagadnienia socjalne, tężyzna duchowa i fizyczna, heroizm współczesny, a bo ja wiem, — więcej idei, niż możliwości ich wyliczenia. Trzeba rozumowo czy intuicyjnie wybrać

---

\*) Błędem jest, że scena gra dla siebie, czyli dla samej sztuki, pozwalając się łaskawie podziwiać. Zdanie to trzeba wyrzucić precz, do lamusa teatralnego. Scena nie powinna być egoistką, ani narcyzem, który sam w sobie jest zakochany. To zakrawałoby na jakiś brzydki samogwałt.

z nich najmocniejszą, najżywszą, najdojrzalszą.

Pan sceny po głębokiej rozwadze zatrzymuje się na jednym z problematów najaktualniejszych (co nie przeszkadza, że może to być problemat wieczny) i poszukuje dla niego formy scenicznej, odpowiadającej wymaganiom recepcyjnym współczesnego widza. W naszym teatrze niema klasycznego dramatu, komedji, farsy, opery, operetki, baletu, tak samo jak niema już kanonizowanej niegdyś jedności czasu, miejsca i akcji. Scena jest wszech-instrumentem sztuki, działającym na widza — słowem żywym i milczeniem, muzyką i śpiewem, tańcem i mimiką, plastyką i barwą. Wszystkie muzy wprzęgają się do rydwanu sceny. Każda z nich ma coś do powiedzenia widowni, spragnionej różnaitości wrażeń. I wszystkie one,—podobnie jak żołnierze różnaitej broni służą jednemu celowi, t. j. zwycięstwu armji,—tak one dążą do podboju widza współczesnego. A walczą one pod sztandarem idei, — przenikającej sztukę i będącej niejako jej kręgosłupem.

Skąd brać takie sztuki?... Wszak ich niema w dzisiejszym repertuarze teatralnym. Trudno. Trzeba je przygotować, stworzyć. Pan sceny

to potrafi. Ma do swego rozporządzenia legion autorów, których wypadnie mu odpowiednio inspirować, ma — muzyków, dekoratorów, plastyków, malarzy, inscenizatorów, rozporządza się nimi, jak malarz farbami swojej palety. Trzy godziny wieczoru teatralnego stają się wielką rewją szlachetnych wrażeń, podporządkowanych naczelnej idei dzieła scenicznego. Sztuka zagrana trafia do gustu publiczności przez formę i trafia do duszy widza przez ideę. Jedna — dwie sztuki na rok — wystarczy na Polskę, a i zagranica stoi otworem...

Tylko taki teatr może się ostać zwycięsko wobec konkurencji kina, radja i teatrów telewizyjnych — już nam zapowiedzianych. Rozkosz obcowania bezpośredniego z twórcami wysiłkami artystów, głaskanie ich naszym wzrokiem i pieśczętą naszych fal mózgowych, wywoływanie w nich większego napięcia artystycznego, rozkosz tworzenia razem ze sceną — nie przestanie nas nigdy ściągać do teatru bezpośredniego, o ile scena nie będzie odwracała się do nas plecami i nie pozostanie głuchą na nasze pożądanja.

Oto — w ogólnych zarysach repertuar *jutra* teatralnego, odpowiadający duchowi

czasu, duchowi, którego nikt nie zmoże i nie powstrzyma. Kto pierwszy zmontuje nowy teatr — mocny pod względem ideowym, przyciągający widza wszechśrodkami scenicznymi, — ten zapewne przyczyni się do podważenia istniejącego typu teatrów, lecz jednocześnie obali dzisiejszą, aczkolwiek urozmaiconą pod względem formy, ale jakżeż płaską, pstrą, pozbawioną cienia ideowości i myśli przewodniej — t. zw. rewję.

Wierzmy święcie, że w Polsce znajdzie się nasz *pan teatru*, który zrealizuje nakaz życia i narysowany przez nas teatr stworzy. Ktoś — niewiadomo. A może się domyślamy, lecz nie chcemy uprzedzać wypadków. Każdy, kto szuka, musi nieraz błądzić. Ten, o kim myślimy, nie jest w tej chwili na właściwej drodze. A'le ma wszystkie dane, aby ją znaleźć — umiłowanie sztuki teatralnej ponad wszystko, umysł zapalny i lotny, zdolność do poświęcenia się idei, przedziwny czar, zniewalający innych do pracy artystycznej...

Oby tylko zechciał chcieć.

KONIEC.





## SPIS RZECZY:

	STR.
I. Widownia — scena — teatr	5
II. POCO widz przychodzi do teatru.	11
III. Obowiązek teatru względem widza	16
IV. Widz współczesny	20
V. Zagadnienia repertuaru teatralnego	24
IV. Problem reformy teatru	29

---

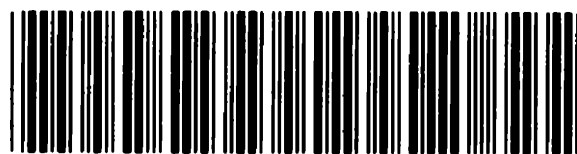








**Biblioteka Uniwersytecka KUL**



1001141437

**Cena Zł. 1 gr. 50.**