

JULIAN MARCHLEWSKI A TEATR

Listy Juliana Marchlewskiego do Żeromskiego i Orkana, wydane niedawno przez Wydawnictwo Literackie w Krakowie, poruszają także sprawy związane z teatrem. Dowiadujemy się więc z obszernego wstępu, że Marchlewski założył w czerwcu 1902 r. w Monachium wydawnictwo dla literatury słowiańskiej i północnej i zajął się przy tej okazji przekładami sztuk teatralnych na język polski. Pozostając w kontakcie z Gorkim i Hauptmannem powierzył tłumaczenie *Na dnie* Gorkiego Aleksandrowi Zelwerowiczowi, a *Róży* Berndt Hauptmannowi Janowi Kasprończowi.

Bardzo żywo zajął się Marchlewski sztuką Orkana *Wina i kara*, która wyszła drukiem w Krakowie w roku 1905. W pierwszym liście do Orkana Marchlewski zapewnia go, że będzie czynił wszystko, by sztuka została wystawiona w Niemczech, i pisze tak: „Bardzo trudno bywa z przełamaniem pierwszych lodów. Toż wogóle dyrektorowie teatru to jęłopy z pod ciemnej gwiazdy i zmysłu artystycznego mają niewiele, a nawet o tym, co jest interes nie zawsze mają pojęcie. Dopiero kiedy sukces na jakiejś scenie, walą się wszyscy”.

W dalszym liście pisanym w rok później Marchlewski donosi Orkanowi, że kiedy nadszedł rękopis *Winy i kary* bawił w Monachium przedstawiciel *Kleines Theater* z Berlina. „Jak wiecie — pisze Marchlewski — jest to pierwsza dziś scena w Niemczech co do rzutkości i doboru aktorów. Jeżeli oni zagrają *Wasz dramat*, to po pierwsze będzie zagrany dobrze, a powtórę mamy wtedy zapewnione całe Niemcy i Austrię. Dlatego bez dalszych zamysłów dałem rękopis temu panu, obowiązując go do rychłej odpowiedzi, a że użyłem wszy-

stkich argumentów na poparcie Waszego dzieła, dodawać nie potrzebuje.

Bądźcie przekonani, że uczynię absolutnie wszystko, co w mojej mocy, aby poprzeć sprawę. Nie taję wszelako, że sprawa nie jest wcale łatwa. Oto przykład: przepartem nareszcie, że odegrali w Wiedniu dramat Przybyszewskiego „Dla szczęścia”, spodziewając się, że później pójdzie łatwiej na innych scenach. Krytyka przyjęła dzieło bardzo dobrze. Herman Bahr napisał entuzjastyczną i wcale mądrą rozprawę, wykazując, jak to Przybyszewski stosuje nową zgoła psychologię, każąc ludziom mówić słowa, które logicznie nie są niby odzwierciedleniem ich chęci i dążeń etc., etc.; że w ten sposób Przybyszewski wypowiada w dziele sztuki to, co badacze naukowo konstatają dziś mozołnie etc., etc. Pomimo to pertraktacje z innymi scenami idą bardzo ciężko. Nasuwa mi się coraz więcej obawa, że jest to ze strony dyrektorów teatru obawa przed hakatyzmem, a stąd niechęć do wszelkich dzieł polskich. Co do wydania książkowego, muszę czekać niestety na rezultaty co do przedstawień. Na zasadzie doświadczenia bowiem muszę stwierdzić, że dopóki dramaty nie będzie grane, nie sprzedamy nawet stu egzemplarzy”.

Dalszy list jest pierwszą jaskółką klęski. Oto jego brzmienie: „Muszę niestety donieść o pierwszym niepowodzeniu. Dyrekcja *Kleines Theater* odmawia wystawienia „*Winy i kary*”. Dramaturg pisze bardzo pochlebnie o dziele, dzięki'e za „ciekawą znajomość”, której mu dostarczyłem, powiada, że utwór to nadzwyczajny, zajmujący, niebywale oryginalny, ale wystawić nie może, bo za męczący i przykry. Poza tym mimo jaskrawości wydarzeń

pozbawiony plastyki i dramatycznego napięcia.

Będziemy więc kolatali do innych wrót”.

Dalsze listy są coraz bardziej pesymistyczne. W jednym z nich Marchlewski pisze, że „będzie w Berlinie i natrze na dyrektorów osobiście”. „*Intimes Theater* w Wiedniu — donosi Marchlewski — „bankrutuje, nie płaci tantjem; musimy skarżyć o tantjem dla Przybyszewskiego, wobec czego niema widoków tam żadnych. Inne zaś sceny wiedeńskie — kończy Marchlewski — mają tak przepodłe kierownictwo, że waham się, czy wogóle zaczynać z nimi”.

Następuje wiadomość pomyślniejsza. Oto list w tej sprawie: „Nareszcie nadzieja niejaka co do „*Schuld und Sühne*”. Były reżyser *Kleines Theater* pan Richard Valentin obejmuje od jesieni reżyserję *Volkstheater* w Wiedniu. Posłałem mu rękopis. Oto jego odpowiedź: „Dzieło Orkana niezwykle mnie przykuło. Jest to nawskroś samodzielny pisarz od początku do końca. I jestem przekonany, że przy odpowiedniej, trafiającej w intencję autora reżyserji będzie miało powodzenie dzięki prześlicznie oddanemu kolorytowi lokalnemu. Polecilem to dzieło mojej dyrekcji. Czy podzieli ona mój pogląd nie mogę oczywiście przewidzieć. Chętnie chciałbym o tym Orkanie coś usłyszeć. Mam wiarę w niego. Czy moglibyście go nakłonić, aby mi coś niecoś o tym utworze napisał”. List kończy się tak: „Proszę was, uczynicie zadość ostatniej prośbie. Jeżeli Wam po niemiecku nijako pisać, piszcie po polsku, a ja przetłumaczę. Czekam chętny Wam, a ocena Waszego dzieła świadczy, że mądry pan. Z takim pogwarzyć warto. Oczywiście tymczasem tylko jest nadzieja, gdyż taki dyrektor teatru

zazwyczaj kiep i gotów oponować. Lecz jeżeli się zgodzi, to sztuka u Valentina jest w dobrych rękach, on dzieła nie zepsuje. A jeżeli będzie powodzenie w Wiedniu, to droga utorowana”.

W dalszym liście Marchlewski informuje, że nie spodziewa się decyzji od Valentina przed rozpoczęciem sezonu. „Rękopis sztuki posłałem — donosi Marchlewski — nowej dyrekcji *Kleines Theater* w Berlinie. Reinhardt bowiem odsprzedał ten teatrzyk, a sam objął *Deutsches Theater* i *Neues Theater*. W *Kleines Theater* dyrektorem objął niejaki Viktor Barnowsky, jak się zdaje ruchliwy pan. Nabył on Wedekinda „*Hidalga*” i wnet więc postaram się namówić go na *Wasz utwór*. Obiecał oczywiście troskliwe przestudjowanie. Jednakże więcej nadziei pokładam w Valentinie. Jeżeli on wystawi, lody zostaną przełamane i inne sceny pójdą same. Powtarzam atoli, tymczasem nie pokładajcie zbyt wielkich nadziei, żeby zawód nie był bolesny. Coraz więcej przekonuję się, że powodzenie teatralne, to gra na loterii, zbyt dużo tu wchodzi w rachubę czynników nieobliczalnych”.

I wreszcie list ostatni: „Jesteśmy o jedną nadzieję biedniejsi — dyrekcja dała Valentinowi kosza. Załączam kopję listu, o ile dotyczy Waszego dzieła. Czy będzie on miał rzeczywiście w przyszłym roku teatr własny? Tam teraz teatry nowe ukazują się, jak grzyby po deszczu, więc być może. Pozostaje narazie pan Barnowsky, od którego odpowiedzi nie mam”.

W kilka miesięcy po napisaniu tego listu firma Juliana Marchlewskiego w Monachium została zlikwidowana. *Wina i kara* nie znalazła się na żadnej ze scen niemieckich.

(fr.)

LECH BUDRECKI

KORSYKAŃSKI GENERAL I JEGO ADIUTANT

Odkładając po ukończeniu lektury egzemplarz *Znaków wolności* trudno nam oprzeć się wrażeniu, że oto leży przed nami dokument przełomu dramaturga. Obietnice, które składał *Król i aktor* zostały w pewnej mierze dotrzymane. Nowa sztuka Brandstaettera jest próbą realizmu, aczkolwiek próbą nie zawsze udaną. *Znaki wolności* wywołały znaczną rozbieżność w ocenach poszczególnych krytyków. Wystarczy porównać tylko felieton S. Treugutta „*Legenda i historia*” z artykułem J. A. Szczepańskiego „*Nowa sztuka o Sułkowskim*” czy też ze szkicem J. Frühlinga „*Granice fikcji historycznej*”. Czy sprzeczność tych sądów spowodowana jest przykładaniem odmiennych kryteriów do dzieła? Nie, skądże znowu. Gdzież więc tkwi jej przyczyna? Odpowiedzialność za tę sytuację w dużym stopniu obarcza łódzkie przedstawienie. Oczywiście trudno widzieć w nim jedyny powód odmiennych opinii recenzentów, oczywiście zdajemy sobie z tego sprawę, iż Frühling podejmował jedynie określone problemy tj. stosunek dzieła do prawdy histo-

rycznej, że Treugutt koncentrował swą uwagę przede wszystkim na mankamentach utworu, co — rzecz prosta — zaważyło na ostatecznym wniosku ich wywodów. Niemniej jednak inscenizacja wydaje się istotnym sprawcą tej jaskrawej różnicy zdań, ona to bowiem wyolbrzymiła wszelkie pozostałości dawnej arealistycznej poetyki pisarza, podkreśliła dziwną koncepcję Napoleona i melodramatyczność scen rozgrywających się w Wenecji. Za jej to sprawą mógł Treugutt oskarżać *Znaki wolności* o liczne przewinienia, choć wielu z nich dramat ten nie popełnił. Na pewno taką nieusprawiedliwioną pretensją było przypisywanie dziełu jakiejś metafizycznej koncepcji „niezmiennego polskiego charakteru” czy też dopatrywanie się w tej sztuce pogłosów mesjanizmu, na pewno zarzutem chybnym i nie trafiającym w autora jest uwaga J. Frühlinga o nieprawdopodobieństwie zachowania Bonapartego. Dramaturg tu nie zawinił. Rzeczywistym sprawcą powstania podobnych sugestii wydaje mi się — niestety — reżyser.

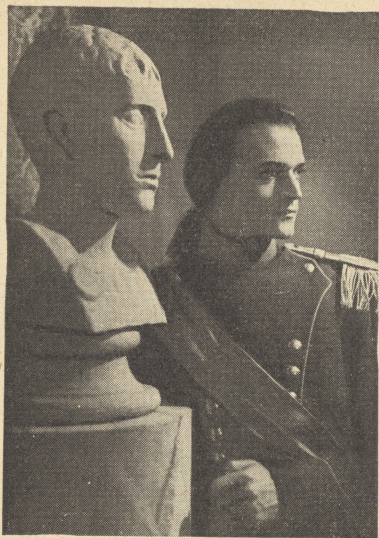
Znaki wolności sięgnęły po temat dramatu Żeromskiego, przyniosły jednak ze sobą inne spojrzenie na te same wypadki. W utworze tym wykryjemy więc pośrednią i niejednokrotnie zamaskowaną polemikę z propozycjami pisarskimi autora *Róży*. Wyjawi ją tak obraz Capignaca jak i sylweta Pesara czy też de Nassau’a.

Kiedy w pierwszym akcie dramatu pośród komendy „*Baczność*” wkracza Bonaparte, oczy wszystkich widzów kierują się ku niemu. W *Sułkowskim* jawił się on tylko po to, by zaszutować strzępom munduru swego adiutanta. Był tam do końca postacią zagadkową. Tu widzimy go raz po raz, słyszymy jego rozkazy, podchwytujemy jego wynurzenia. Brandstaetter podjął się rewizji napoleońskiej legendy. Niestety, nie uchronił przed niekonsekwencjami swego ambitnego przedsięwzięcia. Wskutek tego realizm dzieła doznał wyraźnej i oczywistej szkazy.

W *Znakach wolności* Korsykana nurtują marzenia o 18 brumaire’a. Podziwia popiersie Ce-

zara, niepokoi się podobieństwem Sułkowskiego do Brutusa. Tęskni do chwili, w której weźmie władzę w swoje ręce. Dotąd realizm wciąż towarzyszy poczynaniom artysty. Nagle opuszcza jednak jego sztukę. Dzieje się to w akcie trzecim, podczas wielkiej dyskusji adiutanta z generałem. Zapowiada ją już nieco wcześniejsza ich kontrowersja, której przedmiotem jest wolność Polski. Tam różnicę poglądów zdradza jedynie milczenie „małego kaprała”. Tu zaś dochodzi do otwartego pojedynku. I oto stajemy oko w oko z niespodzianką.

Spór przemienia się w ostre starcie roztropnego taktyka rewolucji z żarliwym, lecz nieco naiwnym jej entuzjastą. Początkowo ogarnia nas zdumienie. Później nie chcemy wierzyć własnym uszom. A jednak tak... Niezaprzeczona słuszność leży po stronie Napoleona. Nawet widzów przekonuje jego argumentacja. Zwycięzca spod Arcole wystąpił ni stąd ni zowąd w kostiumie z 13 Vendemiaire, kiedy to kartacząc rojalistów ocalił republikę. A sprzeczący się z nim jakobiński radykał, wróg pańszczy-



TEATR im. JARACZA w ŁODZI:
„BONAPARTE I SUŁKOWSKI” Ro-
mana Brandstaettera. Jerzy Walczak
(Józef Sułkowski)

zny i namiętny wyznawca idea-
łów 1792 roku przeradza się w
przeciwnika wszelkich manewrów
taktycznych. Spodziewaliśmy się
konfliktu grabarza rewolucji z jej
obrońcą, otrzymaliśmy zaś anta-
gonizm dwu koncepcji politycz-
nych, zgodnych co do celu,
sprzecznych natomiast tam tylko,
gdzie chodzi o metody. A może —
myślimy — Bonaparte przybrał
maskę hipokryty, a może słowa
jego trąca obłudą? Nie, skądże
znowu. W chwilę potem na pyta-
nie Józefiny: „Czy są one (jego
zamiary — przyp. mój L. B.) czy-
ste?” odpowiada: „Tak”, a autor
notuje obok — „z głębokim prze-
konaniem”. Wprawdzie Capignac
usługuje podważyć hipotezę o
szczeroci jego intencji, czyni to
jednak na próżno. Sugestiom jego
brak potwierdzenia, brak nawet
cienia dowodów. Toteż czwarty
akt dramatu stanowi nie obraz
zdrady, lecz panoramę owej „dro-
gi trudnej”, o której zwycięzca
spod Arcole mówił swemu adju-
tantowi.

Realistyczny konflikt, na który
zdawało się dotychczas wszystko
wskazywać — rozwiewa się. Obie-
ktywna wymowa wydarzeń przed-
stawianych na scenie wystąpiła
przeciwko planom dramaturga.
Napoleońska legenda, drapująca
Korsykanina w toż rewolucjo-
nisty, dotychczasowy przedmiot

TEATR im. JARACZA w ŁODZI:
„BONAPARTE I SUŁKOWSKI” Ro-
mana Brandstaettera. Czesław Przy-
była (Napoleon) i Aniela Świdarska
(Józefina)



rewizjonistycznych starań Brand-
staettera — odniosła na koniec
zwycięstwo. Docieramy tu do za-
sadniczej „sprzeczności” utworu.

W ostatniej odsłonie drama-
tu Sułkowski tłumaczy Mariga-
nowi powody, dla których, choć
zważył w Bonaparte, pozosta-
nie przy nim nadal. Mówi: „Po-
wiem wam, Marigan, bo na szcze-
rość moją zasłużyliście. Będę
szedł za nim jak cień. Krok za
krokiem. Za dnia i w nocy nie
będę go odstępował. Nigdy spoj-
rzenia mojego z niego nie spuszc-
zę. Pilnie baczyć będę na każde
jego słowo, na każdy jego gest,
na każdy grymas jego twarzy”.

W utworze Żeromskiego ta sa-
ma postać wyznaje: „Nie! Pój-
dę za nim krok w krok”, obiecuj-
ąc, iż w odpowiedniej chwili
zmieni się w Brutusa tego zmo-
dernizowanego Cezara. Koncepcja
Żeromskiego zaważyła na
Znakach wolności i to zaważyła
nieszczęśliwie. Bohater sztuki po-
maszeruje pod sztandarami czło-
wieka, w którego związek z rewo-
lucją zważył. Uczyni to z nieokre-
ślonych bliżej powodów. Popęni
więc odstępstwo od swej ideolo-
gii. Decyzja Sułkowskiego wytr-
wania w obozie Korsykanina, któ-
rego posadza o wrogość wobec
swoich haseł, równa się jego rezy-
gnacji z jakobińskich przekonań,
a przynajmniej — chwilowemu
ich kryzysowi. Pisarz mimo to
gloryfikuje tę postać nadal. W
chwilę potem zmieni ją w swego
porte-parole’a. Pozytywny stosu-
nek twórcy do bohatera obejmie
tedy również jego wielkie ideolo-
giczne załamanie. Realizm został
zachwiany. Wyrzucenie się rady-
kalizmu przez adiutanta Bonapar-
tego nie przeszkodziło bowiem
Brandstaetterowi w kontynuowa-
niu procesu, który skończyć się
miał kanonizacją tego dzielnego
oficera.

Prokurator Wenecji Francesco
Pesaro nazywa Sułkowskiego „re-
wolucyjnym sumieniem Korsy-
kanina”. Trudno z nim się nie
zgodzić. Rzeczywiście Sułkowski
ma daleko więcej cech wspól-
nych z „rewolucyjnym sumie-
niem” aniżeli z rzeczywistym czło-
wiekiem.

Gdy widzimy go po raz pierw-
szy, mamy już przed sobą postać
o ukształtowanym obliczu ideolo-
gicznym. Nie zmienia się ono aż
do końca sztuki. 27-letni męż-
czyzna powtórzy swe słowa sprzed
9 lat. Wielkie wydarzenia, w któ-
rych brał i bierze udział, nie wpły-
ną na jego koncepcje społeczne.
Nie dociekniemy więc, jak zrodzi-
ł się jego jakobinizm, nie doj-
rzymy ewolucji jego przekonań.
„Sumienie” nie zna bowiem ani
przełomów ani też wahań. „Su-
mienienie” z reguły jest niezmiennie.

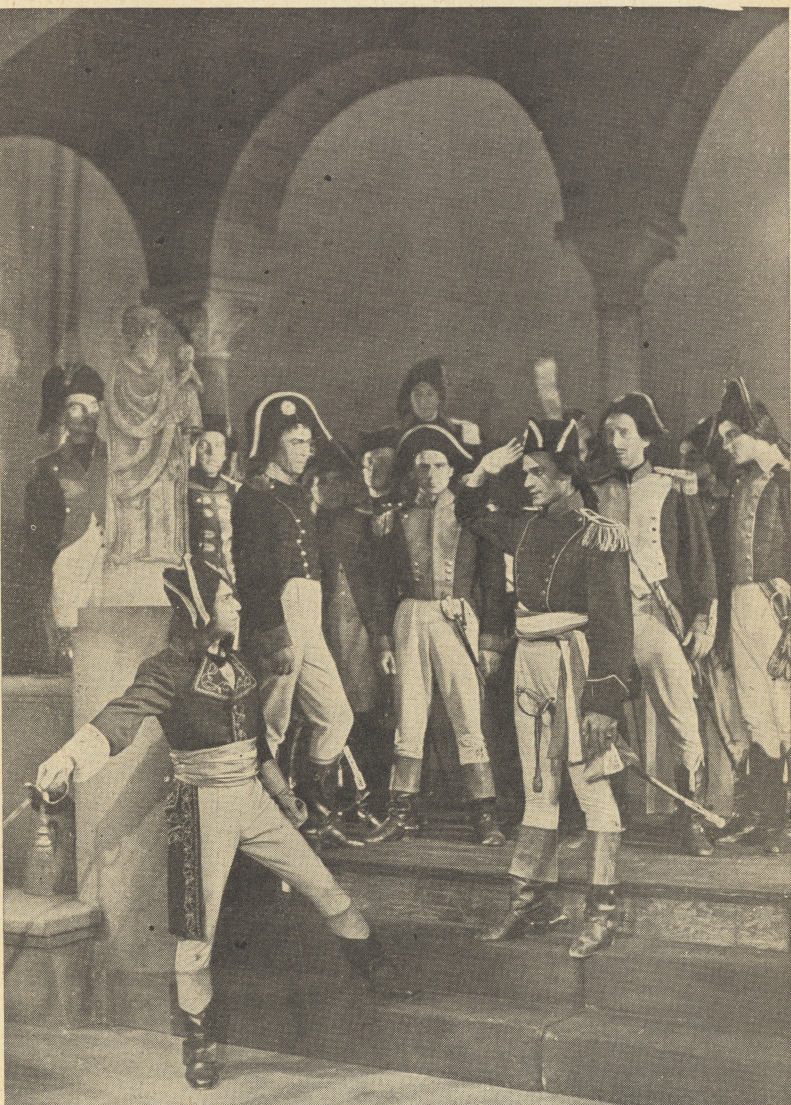
Gdyby zapytać któregoś z czy-
telników Znaków wolności: kim
jest Sułkowski, odpowiedziałby
na pewno: jakobinem; gdyby jed-
nak, ciągnąc dalej ów dialog, ka-
zać mu zastanowić się nad tym,
czym różni się owa postać od in-
nych spadkobierców haseł Robes-
pierre’a, znalazłby się on w nie-
małym kłopotcie. Adiutant Bonar-
partego staje się bowiem perso-
nifikacją określonego programu.
Daremnie szukamy w nim przy-
miotów jemu tylko właściwych.
Pisarz zapominał jakby o indywi-
dualizacji tej figury. Dlatego wi-
dzimy w niej tylko radykała.

Fałszywe rozumienie „typo-
wości”, które przeobrażało boha-

terów w chodzące deklaracje, po-
mijając rysy dla nich charakte-
rystyczne odniosło w dramacie
Brandstaettera swój poważny su-
kces. Pisarz uchwycił przemiany,
których doświadczyła armia fran-
cuskiej rewolucji w czasie kam-
panii włoskiej Bonaparte. Por-
trety Capignaca i Marigana są
najlepszym świadectwem tego, jak
armia burząca feudalizm z wolna
zaczęła się przekształcać w woj-
sko żyjące z grabieży, w wojsko
narodowego ucisku. Generałowie
wywodzący się z paryskiej ulicy
śpiesznie zapominali o swej ge-
nealogii. Marigan mówi: „Wie-
rzyłem kiedyś w Bonaparte i w

a sprawiedliwości jak nie ma tak
nie ma”. Żeromski nie potrafił
zawrzeć w Sułkowskim równie
trafnej oceny tych przeobrażeń,
które w latach 1796 — 1797 prze-
chodziła armia francuskiej rewo-
lucji. Brandstaetter wyszedł poza
zakres tych jego spostrzeżeń. Nie
znaczy to jednak, iżby pośrednio
polemizując ze swym poprzedni-
kiem, zrywał z nim zupełnie. Za-
chował jeden z najcenniejszych
rysów jego dzieła — diagnozę
tych sił społecznych, które zna-
lazły się w legionach.

W Znakach wolności widzimy
dwu podkomendnych Dąbrow-
skiego. Obaj są chłopami, obaj



TEATR im. JARACZA w ŁODZI: „BONAPARTE I SUŁKOWSKI” Ro-
mana Brandstaettera. Scena zbiorowa. Na pierwszym planie: Czesław Przybyła
(Bonaparte) i Józef Walczak (Sułkowski). Reżyseria: L. Łuszczewski, sceno-
grafia: E. Soboltowa

rewolucję, i w lud, i w święte
hasła republiki. Nic z tego we
mnie dziś nie pozostało. Nic. Zło-
dziejstwem i oszustwem, prze-
kupstwem i podstępem majątek
począłem na wojennej kampanii
zbijać, sądząc, że jest to jedyny
profit, jaki można zebrać z krwi
i łez podbitych narodów”. Słowa
jego poświadczają sceny rozgry-
wające się w kwaterze Capigna-
ca. Są one krótkim resumé prze-
obrażeń, które stały się udziałem
dawnych żołnierzy spod Valmy,
zrywających obecnie wszelką więź
ze swą przeszłością, zakochanych
w kontrybucjach i w łupieństwie.
Toteż usprawiedliwioną ocenę
tych praktyk zawierają słowa
Wilgi wołającego do Sułkowskie-
go: „Ale jak my tu przyśli, tak
my zmiarkowali, że francuscy ina-
czej gadają a cosik inszego robia,

huntowali się przeciw pańszczyź-
nie, obaj uciekli z armii austriac-
kiej. Dramaturg zdobył się na
trafne widzenie składu społeczne-
go legionów, słusznie zlokalizował
uczucia patriotyczne. Ich rzeczni-
kiem uczynił przede wszystkim
chłopstwo i to najbardziej rewo-
lucyjnie nastrojony jego odłam.
Ale na tym nie kończy się reali-
styczna obserwacja dramaturga.
Patronuje ona przecież sprawie
sporu Wilgi i Topolaka z genera-
łem Capignac. Konflikt Sułkow-
skiego z Bonapartem zawiódł na-
sze oczekiwania, natomiast ten je-
go odpowiednik stał się dowodem
trafego spojrzenia pisarza na
przedstawione przezeń wypadki.
Starcie to nosi wszelkie znamio-
na typowości. Dowódca, który
dawno zapominał o hasłach fran-
cuskiej rewolucji, spotyka się tu

PRACA NA TERMIN

z ludźmi, pamiętającymi je aż nazbyt dobrze. Zatarł przeobraża się w kłótnię człowieka zdradzającego ideały 1792 roku z tymi, którzy wierzą w nie nadal. To więc na co liczyliśmy, czekając z upragnieniem wielkiej dyskusji Bonaparte'go ze swym adiutantem, otrzymujemy właśnie tutaj.

Angelika mówi o swym mężu: „*Caty jesteś z grzechu. Twoje oczy są grzeszne i ręce są grzeszne i słowa są grzeszne. Każdy ruch twojej ręki jest grzechem. Każdy oddech jest grzechem. Nawet twoje sny są grzeszne. Nie ma w tobie ani jednej czystej i dobrej myśli*”. Oto najtrafniejsza ocena Francesca Pesaro. Nie tylko jego zresztą. Można by nią objąć tak prokuratora Wenecji, jak i Karola de Nassau, jak i ks. Antoniego Sułkowskiego. Wszystkie te postacie bowiem kojarzą nam się natychmiast z pojęciem „czarnego charakteru”. Są ucieleśnieniem podłości, ożywioną kondensacją nikczemnych myśli i zdradzieckich czynów. Pisarz nie oszczędził im ani jednej wady. Pesaro jest tchórzem, de Nassau — zdrajcą, ks. Antoni — intrygantem. Nie znają oni uczucia subiektywnej „uczciwości”. Są podli i wiedzą o tym. Łamią nawet te zasady, które uczyli się czcić. Dramaturg nie dostrzegł różnicy dzielącej wyobrażenia człowieka o swej działalności od jej obiektywnej roli. Uprościł zawilgość historycznego procesu. Dlatego może i wielki arystokrata i prokurator Wenecji przypominają łotrów i to takich łotrów, których znamy z powieści Mayne-Reida, a w których nie uda nam się dziś uwierzyć.

Oglądając łódzkie przedstawienie *Znaków wolności* w teatrze im. Stefana Jaracza, zapominamy o dążeniach pisarza w kierunku realizmu. Reżyser — najprawdopodobniej nieświadomie — dołożył wielu starań, by odsłonić wszelkie słabości sztuki. Dzięki niemu właśnie leżą one jak na dłoni. Przedstawienie bowiem zamiast usunąć skazy realizmu widniejące w dramacie, uczyniło je jeszcze jawniejszymi. Leon Łuszczewski wydobyl na pierwszy plan pozostałości dawnej maniery pisarskiej Brandstaettera. Przyszło mu to z łatwością. Reliktów takich zachowało się w *Znakach wolności* sporo. Obfituje w nie szczególnie drugi akt. Reżyser zdołał je podkreślić. Wykorzystał w tym celu inscenizacyjne wskazówki autora zawarte w tekście dzieła. Ba, poszedł jeszcze dalej... Zaczął operować nie tylko przyćmionym światłem, ale i efektami akustycznymi. Tych zaś pisarz nie przewidział. Naturalnie, postępowanie takie jest niezaprzeczalnym prawem reżysera, ale sedno sprawy tkwi gdzie indziej. Nazywa się ono zamiłowaniem do nastrojowości. Za jego sprawą drugi akt dramatu otacza aura tajemniczości i jakiegoś nieokreślonego niepokoju. Nic więc dziwnego, że słowa Angeliki nabierają tam specjalnego posmaku, że Pesaro wydaje się straszliwym okrutnikiem, że rozglądamy się podejrzliwie po scenie, wszędzie wietrząc ukrytego skrytobójcę.

Już w trakcie lektury spostrzec można było, iż postać żony prokuratora stanowi ustępstwo pisarza na rzecz mieszczańskich wzorów estetycznych. Spektakl spo-

„Jeżeli dla każdego artysty wstępna praca jest potrzebna, to bez wątpienia najwięcej aktorowi.

Każdy inny artysta może oczekiwać chwili natchnienia, podczas której, zwłaszcza w małych utworach, może natychmiast zapalić swój wyładować. Może spojrzeć potem na swój utwór i krytycznie go ocenić.

Aktor ma większą trudność w ocenie, gdyż sam siebie nie widzi, a powtórę, że utwór swój — rolę — zmuszony jest powtarzać w niezliczonej ilości kopii, z których każda powinna być równie skończoną i równie ciepłą i żywą jak oryginał.

Jest to prostym niepodobieństwem. Nie zawsze usposobienie nas nawiedza, czasem przez częste powtarzanie zapala się stygnie, wartość się obniża i rola dla aktora obojętnieje.

Ważność zatem obmyślenia roli w najdrobniejszych szczegółach jest widoczną.

W czasie wykonania wszystkie te szczegóły, nad zdobyciem których myśl i serce pracowało, przypominają chwile poczęcia się tych myśli; każdym poruszeniem, każdą intonacją głosu budzą te wspomnienia i ożywają grę uczuciem.

Połączenie gładkie, z zachowaniem właściwej miary, smaku, tych wszystkich składowych części, stopienie jakoby w jednolitą bryłę metalu, z zatarciem śladów poprzedzającej pracy, nazywamy wykonaniem dobrem.

Mojżesz Mendelssohn, jeden z twórców zasad estetyki, utrzymuje, iż „tajemnica raczej na tem polega, aby ostatnim mistrzowskiej ręki pociągnięciem otrzeć pot sztuki z jej oblicza”.

To otarcie potu, czyli ukrycie pracy w kompozycji, jest największą trudnością, lecz i zarazem największym tryumfem artysty.

Aby otrzymać równość i jednolitość gry, trzeba pamiętać o planie roli, nie oddalać się zbyt daleko od modelu. Małe odstępstwa są dozwolone, czasem pod wpływem zapala przychodzą myśli nowe, nieprzewidziane, nagradzane hucznym oklaskiem, nie powinien jednakże artysta dać się zbyt daleko porwać, lecz trzymać się pierwotnego planu.

Artyści, idący za głosem natchnienia, a czasem chwilowego kaprysu, lub nerwowego pobudzenia, miewają cudowne epizody gry, ale drugi raz chwili takiej nie odtworzą, tracą nawet świadomość, jakim okolicznościom przypisać należy tę chwilę dobrego usposobienia.

Wielcy aktorzy, jak Talma, Baron, opracowywali rolę drobiazgowo, starając się, żeby w wykonaniu wewnętrzny ogień ujęty był w zjawisko pewną ręką i przytomnym umysłem, nie wyrzekając się zapala, przychodzącego podczas wykonania. Ale byli tak pewni skuteczności obmyślenia efektów, że z góry oznaczali sobie miejsca, na pozór nawet bezbarwne, w których publiczność zawsze i nieomylnie darzyła ich oklaskiem. Jednakże byłem świadkiem, jak artysta w tem

samem miejscu roli pobudzał do oklasku, drugi raz schodził ze sceny niezauważany.

Niewątpliwie był nieświadomy przyczyn, polegał na intuicji.

Żaden artysta nie wytrzymałby katuszy wiecznego zapala; podobne nateżenie zaprowadziłoby go do utraty zmysłów. To też inni artyści — nie aktorzy — są o tyle szczęśliwsi, że mogą czekać na szczęśliwą chwilę twórczego natchnienia.

Wagner pisze, że pobudzenie do tworzenia rodzi się bezwiednie, nawet wówczas, gdy musi namyślać się długo, aby nadać swej myśli formę artystyczną; jedna chwila bogatsza jest w treść, niż długie rozmyślanie.

Bracia Goncourtowie piszą: „Nie robi się książek, kiedy się je chce robić”.

Rzeźbiarz włoski Bistolfi pisze, że nigdy nie wiedział, co ma robić. Macał glinę palcami bezmyślnie; tak przechodziły nieraz dni całe. Nagle przychodziła chwila, zaczął urabiać glinę, a formy stawały się pewne i jasne. Wiedział już co ma robić, ale nie wiedział, kiedy przyszedł do porozumienia ze sobą.

Ale czy aktor podczas wykonania może liczyć na takie nieokreślone chwile, spływające niespodzianie na artystę? Kiedy grać musi w oznaczonym terminie, może trafić na jałową chwilę, w której łód i obojętność w sercu panuje.

Dlatego aktor powinien się zabezpieczyć przeciw takiej chwili. W przedwstępnej pracy nad rolą korzystać powinien z takich twórczych momentów, uchwycić wszystkie wzruszenia, wykryć porządek ich narodzin, zapamiętać rysy i brzmienia, zapanować nad nimi, aby je mógł uzewnętrznzić, o której chce godzinie. Oto są trudności sztuki aktorskiej.

Wszelkie wahania, wszelkie wątpliwości, narzucające się w przygotowawczej pracy, wszelkie zapala i refleksje, hipotezy i zawody, powinny być w wykonaniu zatarte. Aktor winien przedstawić przed oczyma widza postać stałą, pewną, jednolitą, jako rezultat przygotowawczej pracy”.

Wyjmuję z zapomnianej książeczki (Józef Mikulski, *Sztuka aktorska*, Warszawa 1898) parę zdań. Wydaje mi się, że zachowały świeżość. W dziełku jest więcej miejsc, które na uwagę zasługują.

Rozważania teoretyczne aktora dawnych „Rozmaitości”, choć może nie oryginalne, są zapewne wyrazem poglądów panujących w środowisku „pierwszej sceny polskiej”. Dlatego stanowią ciekawy materiał dla charakterystyki czasów, kiedy nie istniał jeszcze „system” Stanisławski, a o sztuce aktorskiej rozprawiano w sposób bardziej staroświecki i mniej skomplikowany, choć problematyka była pokrewna.

Mówiąc i pisząc o podstawach naszej tradycji teatralnej broszurki tej nie podobna pomijać.

Quidam

tęgował jeszcze tę jej cechę. Zadecydowała o tym nie tylko inscenizacja drugiego aktu, lecz również aktorska interpretacja tej roli.

Podstawową bodajże cechą przedstawienia jest bezwzględna na ogół zgodność reżyserskiej i autorskiej koncepcji poszczególnych figur scenicznych. Łuszczewski wiernie odczytał sztukę. Zdecydował się jednak na to, by spektakl odbijał tak jej blaski jak i — cienie. Rezultaty takiego zabiegu są bardzo niewesołe. Np. T. Marecka grająca Angelikę ubraja ją w cnoty nadziemskiej jakby zjawy, L. Łuszczewski, w roli Pesara, ujawnia niesłychaną wręcz podłość tej postaci.

Wierność historycznym szczegółom ciąży nad rolą Napoleona. Ustrzegła się jej na szczęście postać Sułkowskiego. Ocalił ją stonkowo szczerzy zakres danych biograficznych o niej traktują-

cych. Ale Bonaparte... Podobieństwo zewnętrzne do korsykańskiego generała stało się celem reżysera. Dlatego to Cz. Przybyła, grający tę rolę, nerwowo biega po scenie, miota się w czasie bitwy, nie patrzy na swego współrozmówcę, krzyżuje ręce na piersiach i wybucha potokiem słów. Wszystkie te nawyki charakterystyczne przeciw Napoleona. Czekamy teraz tylko na moment, w którym Przybyła zacznie używać cudzoziemskiego akcentu. Bonaparte miał bowiem wymowę rodowitego Włocha. Naturalistyczny pomysł reżysera, który narucił zdolnemu aktorowi przesadne kopiowanie wyglądu i zachowania się historycznej postaci, unosi się nad spektaklem.

Zasada całkowitej zgodności aktorskich interpretacji tych lub innych bohaterów dramatu z ich obrazem w dziele nie odbywa się bez wyjątków. Idą one w dwu

kierunkach. Pierwszy z nich to — obdarzanie obrońców feudalizmu tchórzostwem i głupotą. Drugi — przynosi nam próby indywidualizowania postaci. Daje nam on w efekcie świetnie granego Capignaca (E. Karczewicz) i doskonałego Wilgę (A. Szalawski) oraz wysiłki mające na celu przywrócenie ludzkiego kształtu Sułkowskiemu (J. Walczak). O ile drugi z tych objawów świadczy o usiłowaniu w kierunku realizmu, to pierwszy dowodzi skłonności równie pociesznych co i niebezpiecznych. Przekształcanie rzeczywistych postaci w sylwety wychodzące spod pióra karykaturzysty wyrządza niedźwiedzią przysługę autorowi. Łatwo może ona zmienić przedstawienie we wspaniały, ożywiony oleodruk, przedstawiający walkę wzniosłych i szlachetnych bohaterów z niezmierzonym „ohydnym” Arymanem.