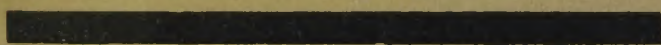
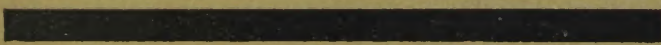


Stanisław Przybyszewski

W dramacie i scenie



Ø dramacie i scenie.

Stanisław Przybyszewski

O dramacie i scenie



Warszawa.

Księgarnia Naukowa, Arucza 44.

1905.

Дозволено Цензурою.
Варшава 11 ноября 1903 года.



11.68.883

Druk K. Kowalewskiego, Warszawa Mazowiecka 8.

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

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

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

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

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

Dramat nowoczesny ignoruje prawie zupełnie to zewnątrz. Wszystko odgrywa się w duszy bohatera, w jego sercu jest początek i koniec dramatu. Bohater greckiego dramatu jest zabawką w ręku bogów; bohater nowoczesnego dramatu jest również zabawką, ale własnych instynktów — sporności i przełomów własnej swej duszy, nieznanymi, a zaled-

wo, przeczutych potęg swego serca. Bohater grecki twarz swoją mógł spokojnie zakryć maską, bo publiczność nic nie obchodziło to, co się w duszy bohatera działo; ona była całkiem zajęta dramatem, jaki bogowie wokół tego bohatera rozsnuwają. W czasach szekspirowskich i poszekspirowskich chodziło również tylko o losy bohatera — (oczywiście nie wliczam tu takiego gienjusza, jakim jest w dramacie Szekspir); im więcej była fabuła zawiślana, im więcej najeżona straszliwościami i okropnościami, tym pewniejsze powodzenie. To też gra aktorów prawie wcale nie wchodziła w rachubę, aktor mógł spokojnie poprzestać na grubym podsmarowaniu owych pierwotnych uczuć, o których już mówiłem, i to zupełnie wystarczało. Inaczej w nowym dramacie.

W duszy nowożytnego człowieka kłócą się najsprzeczniesze pierwiastki. Dusza jest niesłychanie złożona, ustawicznie się łamiąca, ustawicznie w przeskokach i nurzającym niepokoju. Dramatu nie tworzą, jak dawniej, zewnętrzne stosunki, ale człowiek odtwarza go sobie sam, to znaczy, że nowoczesna dusza ludzka jest odśrodkowująca, a więc, że wszyst-

ko, co się w duszy dzieje, promieniuje na zewnątrz i w ten sposób niejako ujarzmia zewnętrzne stosunki, a nie, jak dotychczas, dośrodkowująca, co znaczy, że pozwalała się urabiać zewnętrznym stosunkom i im podlegała.

Przenosząc kwestję na grunt metafizyczny, trzebaby istotę starego i nowego dramatu w ten sposób sformułować.

Dramat jest walką życia indywidualnego z kategorjami zewnętrznymi, tak zw. fatum: panteistyczna zewnętrzność grecka—pieniądz—przesady społeczne (pierwsze dramaty Ibsena), żądza panowania — chciwość sławy i t. d. Prawie cały stary dramat obraca się w obrębie tych kategorji.

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

szamotania się z sobą samym, dramatem niepokoju, lęku i strachu.

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

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

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

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

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

* *

Aktor dzisiejszy przestał być zręcznym zonglerem i takim panem, co z pomocą trochy

sprytu i kłamiwego patosu umiał w jarmarcznych budach rozmaite sztuczki pokazywać. — Czegóż ten dawny aktor nie umiał robić za pomocą sprężystych nóg i rąk! Aktor dzisiejszy musi mieć jeden warunek, a tym jest inteligencja: oczywiście specyficzna inteligencja na tle owego tajemniczego zmysłu, za pomocą którego aktor umie się wcielać w daną indywidualność. Mniejsza nawet o zewnętrzne warunki, byleby tylko aktor zdołał wnikać w twórczą intencję autora, byleby mógł przebrać przez jakiś czas być sobą samym a mógł się stać tą osobą, w którą się wcielić za pragnie.

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

może najważniejszym czynnikiem w grze nowoczesnego aktora.

Dla czegoż ten sam aktor, który u siebie w domu, na ulicy lub w restauracji porusza się z taką swobodą, chodzi na scenie, jakby miał nogi spętane? Dla czego zmienia swój krok, w domu i na ulicy tak swobodny, w niezgrabne i sztywne stąpanie, że ma się złudzenie, że na szczydkach chodzi? Czemuż nie może lub nie chce sobie uprzytomnić, że podczas tej lub owej sceny, którą sam może w swym życiu przeżył, zachowywał się zupełnie inaczej u siebie w domu, zupełnie inaczej giestykułował, w całkiem inny sposób się poruszał? Czemu zapomina o tym, że nie siedział, jak przykuty do stołka, tylko zrywał się i chodził, i znowu siadał, i znowu się podnosił?

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

Dla czego aktor, wymawiając np. słowo „kocham“, wali się prawicą w serce i wyje

przeciągłym głosem: kooocham cię“? Czy zapomniał o tym, że wymawiał to słowo—jeżeli naturalnie nie jest ostatnim kabotynem—zupełnie naturalnym głosem, a może zaledwie cichym szeptem?

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

Nie chodzi tu o ten realizm z przedwczoraj, który zasadzał się na tym, by jak najwierniej, z absolutną ścisłością oddać ten lub ów szczegół. Nie żąda się od aktora, by chodził po lazaretach i studjował, w jaki sposób ludzie konają, lub w jaki sposób ten lub ów obłąkany się śmieje. Pominąwszy to, że każdy człowiek inaczej kona i każdy inaczej się śmie-



je, to tego rodzaju studja przedsięwzięcie się zupełnie na marne. Cała gra będzie się składała ze znakomicie opracowanych szczegółów i szczegółików, ale nie ujętych w całość, przeciwnie, rozsypanych na wszystkie strony świata.

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

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

Inteligencja, możność miewania wizji, szczerość i prawda — oto trzy zasadnicze warunki, bez których aktor jest niczym, a co najwięcej małą.

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

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

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

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

Często zdarza się, że technika głosu nie znosi pewnego zestawienia wyrazów, nie rozumiem tedy, dla czego artysta nie mógłby sobie tak zdania ułożyć, by mu było je wygodnie wymówić? Albo też artystę krępuje niewygodna, a przepisana pozycja, która swobodę ruchów tamuje; dla czego nie miałyby zamienić jej na wygodną, a przynajmniej mniej krępującą?

Autor i aktor-artysta powinien iść ręką w rękę, a wtedy dopiero doczekamy się dojrzałego lata po dzisiejszej wiośnie i odrodzenia sztuki aktorskiej.

Mamy w kraju wybitnych aktorów i wybitne aktorki. Teatr nasz postawiony zupełnie na stopie europejskiej, aktor polski przeważnie inteligentny i nadzwyczaj podatny—łat kilka poważnej, usilnej pracy, a teatr nasz będzie naszą chlubą.

* * *

Chcąc bliżej i na przykładzie objaśnić to, co powyżej powiedziałem o nowym dramacie i nowej grze aktorów, postaram się dać analizę własnego dramatu (niech Bóg uchowa, abym go uważał za jakie arcydzieło — przeciwnie—ale dla tego, że technikę jego najlepiej

O dramacie i scenie.

sobie uświadomiłem, a po zatym, że dramat mój po napisaniu staje mi się zupełnie obcym i patrzę nań, jak na dzieło obcej ręki. Ciekawi mnie reżyserja, obserwuję grę aktorów, śledzę, czyby tego, lub owego nie możnaby lepiej zrobić, coś skreślić lub coś dodać. Patrzę więc na swoje dzieło zimno, krytycznie, a nawet niechętnie, więc mogą swobodnie pomówić o nim.

Dramat ten, pod tytułem „Matka“, jest właściwie dwoma dramatami, jeden z drugim spleciony, a raczej jeden w drugi wsunięty.

Treść wcale nie skomplikowana.

Małżeństwo—tak jak zwykle! I jak zwykle bywa, on ją kocha, a ona go nie kocha. (Bywają przypadki, że się to samo na odwrót dzieje). Otóż ta żona, która nie kocha—Bóg wie dla czego, społeczny porządek tego wymaga, aby kobieta bez miłości za mąż wychodziła—rodzi syna. A zwykle bywa, że im kobieta mniej męża kocha, tym silniej i gwałtowniej przywiązuje się do dziecka. Otóż ten niekochany mąż wiedział o tym, że nie jest kochany, poszedł na wojenkę, a może też nie poszedł, to mnie piekielnie mało obchodzi, dosyć, że żona jego ukochana, a nie kochająca,

zakochała się w bardzo przystojnym wdowcu z sąsiedniej wsi.

Przystojny, inteligentny, interesujący wdowiec, do którego niekochany mąż niekochającej pani miał bezwzględne zaufanie i szczerą, głęboką przyjaźń, zdobył odrazu serce młodej, pięknej, i nowych, a właściwie nieznanych jeszcze, wrażeń szukającej kobiety.

Odwieczne zaczarowane koło porządku rzeczy na tym padole płaczu!

Przepraszam za dywagację. Jeżeli artysta napisze dramat, to albo napisze coś w rodzaju biblij pauperum, to znaczy: wypowie wszystko tak dokładnie i tak dosadnie objaśni widza lub czytelnika, aby nie miał niepewności, choćby w najdrobniejszym szczegółliku—a więc pisze i dla głuchych i dla ślepych; albo też liczy się z widzem lub czytelnikiem, dla którego największą rozkoszą odczytywać stenogram, wmyślać się i rozwijać bez końca poddaną sugiestję, a na rzadkiej kanwie dzierzgać wzory własnych tęsknot, pragnień i tego wszystkiego, co w swym życiu przeżył.

Kto tego nie umie, niech idzie do tynglu lub cyrku, a nie do teatru. Choć, co prawda,

tak jak rzeczy obecnie stoją, zbyt wielkiej różnicy niema między teatrem a tynglem.

Ale wracam do rzeczy. Proszę pamiętać, że siedzę i patrzę obco i obojętnie na własny utwór, kocham to, co nie dopowiedziane, a na tle czego myśl moja może wszystkie możliwe i niemożliwe harce wyprawiać.

Ten mąż, o którym mowa w dramacie, dawno już umarł, a może sobie życie odebrał — niewiadomo. Bo jeżeli ktoś umrze, to ostatecznie wszystko jedno, jaką śmiercią skończy. Swoją drogą widz lub czytelnik bardzo zaciekawiony, dla czego ten człowiek tak dziwną, tajemniczą śmiercią umarł? Tego rodzaju ciekawość musi być zaspokojona. Mąż był przypadkowo świadkiem, że niekochająca jego żona zdradziła go z jego najbliższym, najukochańszym przyjacielem.

Teraz myśl inteligentnego widza lub czytelnika snuje dalej wątek ukrytych aspiracji autora.

Gdy chłop schwyci żonę na gorącym uczynku, to powie jej, że jest ładacznicą i zabije ją. Gdy hrabia dobrze wychowany zrobi to spostrzeżenie, to powie swojej żonie: „Moja duszko, trzeba się dyskretniej urządzić. Po-

myśl tylko, co za skandal, gdyby zamiast mnie ktoś obcy to zobaczył“. I tak każdy człowiek dałby sobie jakąś radę. Tylko nie ten, który kocha, strasznie kocha i ma jedyne pragnienie być kochanym.

Tak daleko byłoby w porządku, bo zdradzonych kobiet i zdradzonych mężczyzn jest dosyć na świecie. Ale w tym wypadku mąż wziął sobie zdradę żony głęboko do serca. —

Kocha ją nadewszystko, zbyt delikatna natura, by mógł z nią żyć, a więc cóż zrobić? Pojedynek?—Dziwnie głupia satysfakcja! Zostawić rzeczy, jak są, na to wzdryga się cała jego dusza. Zabić kobietę? Za co? Czyż dla tego, że kochać przestała i innemu oddała swe serce? Takby może w ślepym obłędzie zrobił chłop i robotnik, a możeby i on to samo zrobił, gdyby nie ta jedna, jedyna myśl: przecież to, co się stało, niczym naprawić się nie da. A zemsta jest cnotą tłumu. Więc pozostaje jedno: usunąć się.

I mąż się usuwa spokojnie i cicho na zawsze.

Teraz zdawałoby się, że wszystkie zapory do szczęścia usunięte. Para kochanków mogłaby się teraz spokojnie połączyć węzłem

małżeńskim, a nawet być wzorowym przykładem małżeństwa. Inaczej się dzieje. Po zmarłym mężu pozostał syn. Dusza kobiety budzi się nagle przerażona z długich snów, szarów i upojen. Coraz silniej i boleśniej uświadamia sobie krzywdę, jaką nie tylko mężowi, ale i dziecku wyrządziła.

Przeczuwa, że dziecko, żyjąc w tej atmosferze, prędzej czy później musiałoby się dowiedzieć, że ojciec jego został zniszczony przez nią i jej przyjaciela. W bezradnym lęku i strachu usuwa dziecko jak najdalej od siebie, daje młodego chłopca na wychowanie jednemu z najbliższych przyjaciół męża z tym pragnieniem, by dziecko było wychowane w jak najgłębszej miłości ku zmarłemu ojcu.

Dla czego to robi? Może jej się zdaje, że tym zmaże choć w części winę swoją, może zwolna wyrasta ten niekochany mąż po swej śmierci na bożyszcze, może też egoistyczny lęk, że ukochany syn mógłby jej kiedyś w oczy rzucić: tyś zabiła mego ojca, może tysiące innych jeszcze przyczyn skłoniły ją do tego kroku, bo straszne rzeczy dzieją się w duszy kobiecej po nagłym przebudzeniu.

Możnaby mi zarzucić, że powinienem

znać przyczynę. Ale ta jedna, albo co najwyżej trzy przyczyny, jakimi w starych dramatach motywowano czyn ludzki, dla mnie nie starczy. Na każdy, chociażby najdrobniejszy czyn składa się tysiące i tysiące przyczyn znanych i nieznanych, przyczyn, na które się całe życie składało. A wymienić je wszystkie w dramacie byłoby nonsensem. Jak już wspomniałem, przestał dramat być biblią dla nie umiejących czytać, a którym trzeba było pogłądowo objaśnić żywoty świętych i tam dalej. Dramat nowoczesny wymaga inteligentnego widza, dla którego rzeczywistość i poniekąd twórczą rozkoszą jest to, by dla tego punktu, jakim jest dramat grany na scenie, wykreślić bezmierne horyzonty w przeszłości i przyszłości.

Horyzont przeszłości—to odtwarzanie sobie danych postaci w całym ich przeszłym życiu, które się na ten dramat złożyło. Pod tym względem wydaje mi się idealnym taki widz, który nie potrzebuje tego, co dotychczas w dramacie nazywano ekspozycją, przygotowaniem, rozejrzeniem się w sytuacji, wogóle żadnych objaśnień co do wszystkiego tego, co już dawno za kulisami rozegrane zostało.

Oczywiście, że muszą być pewne punkty oparcia, ale tak rzadko i skąpo w całym dra-

macie rozsiane, że właściwie starczą, by intencji autora fałszywie nie zrozumieć.

I otóż to usunięcie ekspozycji w dawnym jej znaczeniu, to znaczy, że ekspozycja czasami na półtora aktu się rozkładała, stanowi ważny punkt nowoczesnej techniki dramatycznej. Widz nie może teraz już swobodnie słuchać objaśnień i opowiadań nieskończonych, by potem odechnąć głęboko i powiedzieć sobie: „no, wreszcie się teraz rozpocznie“. Nowoczesny dramat wymaga aż do końca silnie naprężonej uwagi czynnej i twórczej zarazem.

Pod horyzontem przyszłości rozumiem ten nieskończony szereg dramatów, które się wtedy rozpoczynają, gdy dramat na scenie się kończy. Na tym się kończy dramat Ibsena „Widma“, że Oswald błaga matkę o truciznę i krzyczy „słońca!“ Straszna i gorsza jeszcze tragedia teraz się rozpoczyna, gdy kurtyna zapadnie, a matka w śmiertelnym lęku, szarpana obłądną rozpoczyna, nie wie, co ma począć.

Przepraszam za odstępianie od tematu, ale zapowiedziałem z góry, że dzielę się tylko wrażeniami, jakie odbieram, gdy patrzę na scenę, a dotyczą one tak treści samej, strony technicznej dramatu, jakoteż gry artystów. By

stworzyć scenę, którąby można z głęboką miłością, jako prawdziwe siedlisko sztuki, uważać, i miejsce, w którymby można być twórcą, wgłębić się w życie i na dno jego spojrzeć, potrzeba na to najpierw, o czym już mówiłem, inteligentnego i bezwzględnie śmiałego aktora, potrzeba dalej inteligentnego widza i inteligentnego—melancholijne nadzieje każdego, który wyczekuje tego fenomenu—inteligentnego krytyka, a gdy do tej wyżyny obecna scena podniesiona zostanie, gdy aktor pocznie gardzić choćby najniewinniejszą sztuczką kłowna, gdy znajdzie się krytyk, który przestanie schlebiać ordynarnym instynktom tłumu, a pocznie się zwracać do tych, dla których dramat jest najtrudniejszą, ale i najszlachetniejszą formą tworzenia, wtedy niejedno dzieło, dziś w śmieciach suteryn teatralnych pogrzebane, pocznie święcić swoje tryumfy.

Ale wracam do „Matki“.

Dramat się rozpoczyna.

Po dziesięcioletniej nieobecności powraca syn, Konrad, do domu. Przyjeżdża silny, wesoły, pełen życia, szczęśliwy, że wreszcie może ujrzeć kąty rodzinne, ale system wychowawczy, jaki jego matka nakreśliła, nie wydał

pożądanego skutku; wprawdzie chłopiec został wychowany w najgłębszej miłości ku zmarłemu ojcu, ale równocześnie zastanawiała go i zastanawia tajemnicza śmierć. Dla czego np. był tak zdala od domu rodzinnego chowany? Budzą się jakieś niejasne przeczucia i podejrzenia, wprawdzie szybko tłumione, ale wciąż, wciąż podsycane ustawicznym stawianiem mu przed oczy przykładu jego ojca. Już w jego duszy z wolna zarysowuje się linja rozłamu.

W chwili, kiedy przyjeżdża do domu, o niczym nie myśli, jak tylko o Hance, córce kochanka swej matki, a swego opiekuna, której obraz, zamiast się zatrzeć w jego mózgu przez tyle lat, coraz gorętszych, silniejszych barw nabierał. Kochał ją w swoich marzeniach, tęsknił za nią; miłość, tak starannie hodowana i wypieszczona, wybuchła od pierwszej chwili, gdy Hankę ujrzał przed sobą w swym domu.

A Hanka, żyjąca w tym osamotnieniu fabrycznego city za miastem, wychowana w ponurej i przygniatającej atmosferze, jaką wytworzyła zobopólna męka i szarpanina jej ojca i matki Konrada, z rozkoszą rzuca się w ten

jasny oddech nieprzeczuwanego szczęścia, jakie pierwsza niepokalana miłość wytwarza.

Jeszcze jej dusza nie przeczuwa żadnej rozterki w Konradzie, nie przeczuwa, że Konrad mógłby mieć w swym sercu coś więcej, jak miłość ku niej i ku swemu gniazdu rodzinemu; bawi się nieopatrznie wspomnieniami dziecinnych lat, kiedy się za królikami po polach uganiała, aż nagle, nic nie przeczuwając, z tajemniczą minką dorastającego dzieciaka, które nic nie zna prócz tego ciasnego kółka swoich marzeń dziecinnych, niejasnych tęsknot i pragnień, opowiada Konradowi, że w parku poza pałacem widziała jego ojca w przeddzień śmierci, jak siedział zrozpaczony na kamieniu i płakał.

I w tej chwili ożyło wszystko, co w Konradzie drzemało, przeczucia jego i przypuszczenia nabierają coraz większej siły, dusza jego rozszepiać się poczyną. Koi je jeszcze bujna i wrząca miłość do Hanki, ale wpływ jej paraliżuje dziwne i zagadkowe zachowanie się wobec Hanki jego matki i opiekuna, ale i to jeszcze nie przeszkadza mu roić rozkosznych marzeń o szczęściu razem z Hanką. Wysnuwa na przyszłość złote nitki z pogmatwanego kłębka

swych przeznaczeń, ale dusza jego, na dobre już ocknięta, coraz więcej się rozłamuje.

A strwożona dusza Hanki instynktem kochającego dziecka poczyną rozumieć to, co się w Konradzie dokonywa: „masz dwie dusze Konradzie, mówi mu, jedna biała i jasna, którą kocham, druga ciemna, smutna i ponura, której nie znam, której się lękam“.

W tej przełomowej chwili w duszy Konrada wchodzi na scenę przyjaciel jego, usposobienie tej drugiej duszy, która się już teraz całkiem od tej jasnej odrywa. Chodzi zatem o symbol.

Chcąc wprowadzić symbol na scenę artysta winien posługiwać się tylko tą samą metodą, jakiej pierwotny człowiek używał, gdy chciał wyrazić, co się w jego duszy dzieje. Ta jednak zachodzi różnica: pierwotny człowiek za pomocą swojej przerośni wyrażał tylko jeden stan duszy, a gdyby chciał każdorazowy taki stan wyrazić i dać całokształt swojej duszy, musiałby projekcjami swego mózgu cały świat zaludnić. Metodę tę można nieskończenie uprościć.

Wyławiam z duszy działającego to wszystko, co tragiedję jego życia stanowi, i tworzę nową postać, tworzę zatem projekcję wewnątrz-

nej walki i rozterki, i mam odrazu dwie silne i ustawicznie na siebie oddziaływające postaci.

Dawniejszy dramat musiał się posługiwać, by móc dać całokształt duszy bohatera, ogromnym aparatem scenicznym. Nieskończone i nużące opowiadania bohatera o samym sobie rozciągały sztukę w nieskończoność, każdy przełom w swej duszy musiał bohater wyrażać w również nieskończonych monologach, akcję trzeba było wikłać najniepotrzebniej w świecie, by wykazać, jak w tej lub owej sytuacji bohater wygląda; mozolnie i z mozolnie nazbieranych kamyczków musiał autor budować mozaikę, jaką dusza ludzka stanowi. Tu przeciwnie: to, co się w duszy człowieka kłóci, co się wzajem szarpie i gryzie, jakie plany dusza człowieka snuje, jakimi wewnętrznymi przyczynami zostaje dusza ludzka ostatecznie pchnięta na drogę występku lub cnoty, to wszystko widzę na scenie w żywych postaciach. Zamiast nudnych opowiadań i monologów, widzę żyjącą postać, spółdzielającą, która traci w pewnej części symboliczny charakter i staje się przyjacielem lub wrogiem, nieznaną i ukrytą na dnie duszy potęgą, jaka się w naszych snach, wizjach i przeczuciach

objawia, lub też strasznym gościem, co w sercu człowieka się zagnieżdżył.

Mówiłem, że postaci te tracą poniekąd tylko swój symboliczny charakter, bo muszą być tak trzymane, aby widz przy całej pewności, że ma do czynienia z postaciami realnymi, nie przestał mieć wrażenia ich tajemniczości, ich głębszego i ukrytego znaczenia.

To uproszczenie scenicznych środków wymaga atoli pewnej ręki i silnej wizjoner-skiej wyobraźni, bo ta symboliczna postać nie jest prostym symbolem, by tylko rezonować; robić swoje uwagi, objaśniać; przeciwnie, musi być jędrną, pełnią krwi i życia postacią, która silnie chwyta za koło ludzkich przeznaczeń. Drugą trudność, i może większą jeszcze, stanowi to, by tej osoby, z której artysta utworzył ten tajemniczy symbol, nie zepchnąć do rzędu bier-nego czynnika, prostej piłki, którą się jego drugie *ja* bawi.

Jak to zrobić, tego powiedzieć nie można, bo w tym właśnie tkwi tajemnicza, nieznana moc twórcza, która umie na linie nad przepa-ścią tańczyć i Scyllę i Charybdę szczęśliwie ominąć.

Jeżeli artyście dramatycznemu o nic więcej nie chodzi, jak tylko przedstawić nagą szmat życia, to oczywiście symbolu nie potrzebuje. Jeżeli atoli chce pokazać głębsze, że tak powiem, metafizyczne znaczenie jakiejś tragiedji, związku jej z tajemniczą tragiedją wszystkich ludzi, wszystkich pokoleń, całego życia, jeżeli chce w tej jednej kropelce pokazać, jak się całe niebo w niej rozściela, to bez symbolu obyć się nie może. Nietylko nie może, ale przeciwnie, wykazuje przez to, że umie ująć pojedynczy fakt w jego stosunku do całej natury i wszechżycia, swoją wyższość twórczą nad temi, co malują maluśkie „coins de nature“ z wszystkimi szczegółami i szczegółikami. Oczywiście, że ten zmysł obserwacyjny, ta precyzja, z jaką tak zwani realiści na scenie łupież rozszczepiają, jest bardzo piękną rzeczą; rozumiem głęboki zachwyt i rozkosz, jaką nasza krytyka odczuwa, gdy na to patrzy, ale zdaje mi się, że to dosyć obojętne, czy ktoś mówi gwarą mazurską, choćby najświetniej naśladowaną, albo też tą straszną zakopiańszczyzną, która tak się teraz panoszy, a od której mnie ciarki przechodzą—to mi jeszcze, doprawdy, pojęcia o duszy chłopca nie da. Mo-

gę widzieć tysiąc szczegółów i szczegółików, choćby najdokładniej obserwowanych na żywych modelach, widzę na scenie kostjomy, łamańce w nogach i rękach, krzyk i hałas, a nie mam najmniejszego wyobrażenia, oco właściwie chodzi, i jestem przekonany, że marjonetki w naszych jasełkach spełniają daleko lepiej swe zadania, aniżeli biedny aktor, który musi się gwałtem naginać do objaśnień takiego realistycznego dramaturga, objaśnień, które aż nazbyt często całe stronnice wypełniają. I na to głównie kładę nacisk, że symbol powinien wyłonić się z człowieka, przez co nabiera żywotnej i spóldziałającej siły, a nie odwrotnie, człowiek z symbolu. Na tym właśnie rozbiła się twórczość takiego tytana, jakim jest spółczesny w dramacie Ibsen.

W ostatnich swoich dramatach nie symbolizował ludzi, lecz idee, i wskutek tego wszystko, co w ostatnim czasie stworzył, jest wprost matematyczną operacją ideami, których symbolem są nie ludzie, ale matematyczne znaki, a z których nie dało się stworzyć życia, tylko piękną i kunsztowną formułkę.

Wracam do „Matki“.

Postać przyjaciela staje się zatym osią

całego dramatu. Z trwogą i lękiem oczekuje matka i opiekun tego tajemniczego przyjaciela, z radością wyczekuje go Konrad, bo wie, że on tylko jeden może rozwikłać ciemne wątpliwości i podejrzenia zagadki, i on jeden uformuje niekształtną mgławicę niejasnych przeczuć w bryłę pewności.

I z mora tego domu, zapowiedź nieszczęść, które się wkrótce dokonać mają, wchodzi spokojnie na scenę wtedy, gdy Konrad, oszatomiony wiosną miłości, błądzi z Hanką po parku.

Teraz rozpoczyna się stopniowe, coraz gwałtowniejsze i boleśnniejsze uświadamianie tych wszystkich przeczuć, które w duszy Konrada niejasno przeblyskiwały. Coraz wyżej piętrzy się rozszalała fala wewnętrznej walki pomiędzy miłością do ojca, matki a Hanki, pęka w okrzyku Konrada do matki: „opiekun mój jest właściwie moim ojczymem!” i opada w zrezygnowanym westchnieniu: „pewnie już nigdy zagadki tej tajemniczej śmierci mego ojca rozwiązać nie zdołam!”

Ale przyjaciel nie śpi, wyteża całą swą siłę, z całą wściekłością rzuca się teraz na opiekuna, wyrywa z niego tajemnicę, rozwią-

zuje zagadkę, daje Konradowi pewność i odchodzi. Konrad odrzaca matkę od siebie, odrzaca Hanke, odzywają się w nim dawne sugiestje, ustawicznie mu przez przyjaciela podszeptywane, przed oczyma jego staje *wizja* zniszczenia tej siedziby występku i zbrodni, cały dorobek jego ojców i praojców ginie w płomieniach, Hanka rzuca się w ogień. Zimno i obojętnie patrzy Konrad na to straszne dzieło zniszczenia, drgnął jeszcze na ten krzyk swojej duszy, że płomień, który jego dobytek niszczy, Hanke pożarł, ale niezadługo zbudził się z tego upiornego snu i ocknie się w nowej sile do nowego życia.

W tym krótkim streszczeniu dałem oczywiście tylko to, z czego by nową i szerszą perspektywę dla dramatu społecznego rozwinąć można. O ile mi wiadomo, postaci symboliczne występowały na scenie albo w dramatach, dziejących się w dalekiej przeszłości, albo też w dramatyzowanych baśniach i opowieściach ludu. Chciano tworzyć, co prawda, symbole, ale tworzone zimne i oschłe alegorie, czego nawet taki gienjusz, jak Słowacki, uniknąć nie zdołał. Ale, o ile pamiętam, nie wprowadzono żywego symbolu, związanego z całą

akcją, i to nie mglisty cień, ale człowieka z krwi i kości, wyższego tylko ponad wszystko, co go otacza, bo jest uświadomieniem majaczących snów, nieprzeczutych tęsknot i pragnień, zbrodniczych popędów i szarpiących się porywów ku nieznanym bogom.

Pierwszy u nas, który zdołał wizje i sny wyprowadzić na scenę, nie jako coś mglistego i oderwanego, ale jako najrzeczywistszą rzeczywistość, możny i wielki pan: Stanisław Wyspiański. Dramat jego „Wesele” uważam za dzieło epokowe, a raczej za przełom w całej dotychczasowej twórczości i to nie tylko polskich dramaturgów. Zarzuty, jakie temu dramatowi stawiam: brak koncentracji, zupełny brak powściągliwości i tego taktu artystycznego, który każe artyście przerwać scenę, choćby w najpiękniejszym miejscu, by jej nie obciążać na koszt innych; tracenie z oczu symbolu, zamazywanie go i odbieranie mu realnego życia na koszt przewlekłych, chociaż bardzo pięknych oracji i zupełnie niepotrzebnej gadaniny. Wszystkie te zarzuty giną jak najzupełniej wobec faktu, że Wyspiański pierwszy zdobył scenę dla rzeczywiście symbolicznego dramatu na tle społecznych stosunków.

Pomnę jedną prawdziwą scenę, która świetnie ilustruje, com o projekcji mózgu, jako o symbolu, powiedział.

Z izby, w której piją i tańczą rozweseleni biesiadnicy, wybiega na scenę smutna siostra panny młodej. Zmęczona tańcami, rozmarzona może trunkiem, senna już; siedzi i myśli o tym, że i ona mogłaby być tak szczęśliwą ze swym narzeczonym, malarzem, który gdzieś przepadł bez wieści. Nagle drzwi się otwierają i wchodzi człowiek w płaszczu podróżnym i w kapeluszu, taki, jakim go za życia tak często widywała, ale wchodzi nie jako wizja, tylko jako coś, co rzeczywiście istnieje. Wierzy w jego realność, chociaż trochę zdziwiona, odżywa w niej młode dziewczę, daje się ująć narzeczonemu, którego pamięć już w niej zamarła, kiedy ją do tańca wabi „jeszcze raz dokoła, jeszcze raz dokoła“, wierzy weń i publiczność, a dopiero po wyjściu jego przeciera oczy: tak, to była wizja! Zupełnie niepotrzebnie tłumaczy autor przez usta widma swój charakter.

Niezależnie od Wyspiańskiego i równocześnie z nim wszedłem na tę samą drogę, oczywiście, w innym kierunku. Nie roszczę

sobie tej śmiesznej pretensji, bym stworzył jakieś arcydzieło, ale przeczuwam, że na tych próbach rozwinie się kiedyś pod dłonią jakiegoś wielkiego mistrza dramat *syntetyczny*.

Z ogromnym zdumieniem patrzałem na to, jak się ludzie o to kłócili, czy moje dramaty są moralne lub niemoralne; pobłażliwie się uśmiechałem na te saturnalne głupoty i złej woli krytyki, a przecież ja więcej nic nie chciałem, jak tylko prosty i sam w sobie zupełnie obojętny fakt podnieść do potęgi nie faktu dziejowego, he.... he.... bo taki nie istnieje, tylko do *faktu uczuciowego* duszy każdego człowieka, a czy ten fakt uczuciowy jest miłością, zbrodnią, nienawiścią, zazdrością, walką o panowanie nad światem całym, to zupełnie obojętne. Mnie obchodzi tylko intensywność i napięcie uczucia, a czy ono się w tej lub owej formie przejawia, czy ta forma jest uważana za moralną lub niemoralną, czy ta rozwija społeczeństwo, a ta mu szkodzi, nad tym niech sobie nasi łaskawi krytycy i nadal mózgi swoje smażą. Mnie, jako artystę, obchodzi tylko dusza ludzka, a czy przejawy jej coś dobrego lub złego wyrządzą, to mi zupełnie obojętne.

Erotomanja ! Erotomanja! — oto okrzyk krytyków.

All riht!

Jestem dumny z tego, że temu ośmieszonemu i banalnemu uczuciu raz po raz łzami oblanemu, to znowu zęby do rozpacznych zgrzytów pobudzającemu uczuciu, które się w sztuce pod nazwą miłości rozpanoszyło, dał metafizyczny podkład, dał poza płciowym popędem samca do samiczki bolesną tragedję człowieka stworzonego na to, by wiecznie nowe żywoty płodzić, dla czego i czemu? Dumny jestem z tego, że poza uściskiem dłoni kochanków, w miłosnym splocie ich spojrzeń, szukał praiłów bytu, starał się spojrzeć w to tajemnicze *mare tenebrarum*, w którym nieuchwytnie dla naszych zmysłów wrażenia w odbiciu cały jego obszar wypełniają, jednym słowem, że dla oderwanego jakiegoś faktu miłosnego szukał jego syntetycznego znaczenia we wszechbycie.

Tą dumą tłumaczy się moja pobłażliwa pogarda, z jaką pozwalałam się obrzucać ohydny błotem całej krytyki.

Z tego wszystkiego wynika, że dla syntetycznego dramatu treść jest zupełnie obojęt-

na; każdy fakt sam w sobie nic nie znaczącym, a nabierającym wtedy tylko powagi i znaczenia, gdy się odnosi do jądra absolutnego bytu. Nie wiem, o ile mi się to udało, bo tak silnego dystansu do swego tworu nigdy żaden artysta stworzyć w sobie nie umie. Wiem tylko, że z prawdziwie świętą powagą starał się odsłonić chociażby rąbek tej strasznej tajemnicy, w którą spowita jest istota wszechbytu. Tworząc, nie myślałem oczywiście nad tym, w jakie ręce książki me się dostaną.



D.
Mary Sabena
Apr 19148

68883