

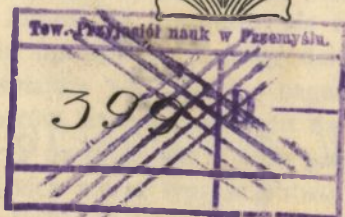
HENRYK CEPNIK

W SPRAWIE
TEATRU LWOWSKIEGO

GŁOS BEZSTRONNY
POD ROZWAGĘ KRYTYKÓW I NIE-KRYTYKÓW.

Biblioteka Uniwersytetu ludowego
im. A. Mickiewicza w Przemyślu.

~~L. 7764~~



A-19082



1000174203

Isabela^h

BIBLIOTEKA

UMCS

LUBLIN

K.1160/56/56

NAKŁADEM WŁASNYM AUTORA.



Wśród całego szeregu bolączek, mniej lub więcej ściśle związanych z naszymi stosunkami lokalnymi i mniej lub więcej dotkliwie trapiących nasz organizm zbiorowy, jest we Lwowie jedna zwłaszcza, którą można nazwać specyficznie lwowską, tak głęboko wżarła się w nasze stosunki i tak wydatne, niekiedy dominujące zajęła wśród nich stanowisko.

Mam na myśli tak zwaną popularnie — sprawę teatralną.

W kronikach życia społecznego, jak również kulturalnego Lwowa stanowi ona kartę jedną z najbogatszych i najciekawszych, ale zarazem i jedną z najsmutniejszych. Odkąd istnieje we Lwowie teatr, odtąd mamy i sprawę teatralną. W dziejach sceny lwowskiej, pod rozmaitemi formami, przewija się ona nicią nieprzerwaną od samych jej początków, i co przytem najcharakterystyczniejsze, przejawia się od pierwszej chwili nie jako oznaka przychylnego i pełnego życzliwości zajęcia się losami tej instytucji, ale z reguły jako systematycznie uprawiana i najniegodziwszych niejednokrotnie chwytająca się środków naganka na instytucji tej kierowników, a w ich osobach na instytucję samą.

Kto zna historię teatru lwowskiego, ten wie najlepiej, do jakich nieraz wprost potwornych rozmiarów dochodziła walka podjazdowa z teatrem, oraz, że nie było wśród dyrektorów tego teatru ani jednego, któ-

regoby w tej walce oszczędzono, ani jednego także, któryby wyszedł z niej cało — nie już materialnie tylko, ale również moralnie, nie więc jako przedsiębiorca tylko, ale także jako człowiek. Jednym podcinano nogi przez systematyczne, a bezwzględne podkopywanie bytu i egzystencji prowadzonej przez nich instytucji, innych na dobitkę szkalowano publicznie w sposób najbrutalniejszy, odzierając ich z dobrego imienia, z dobrej sławy, z wszelkich wreszcie zasług.

Poczet ofiar tej „sui generis“ martyrologii dyrektorskiej otwiera niezapomniany twórca stałej sceny we Lwowie, J. N. Kamiński. Stworzywszy z niczego, własną jeno zapobiegliwością i trudem, poprostu własną krwawicą, teatr — człowiek ten od samego początku borykać się musiał nietylko z panoszącym się pod bokiem teatru polskiego i zabierającym mu najlepsze kąski teatrem niemieckim, nietylko z szykanami biurokracy i cenzury, nietylko wreszcie z materialnym niedostatkiem i finansowymi brakami — ale, co gorsza, z obojętnością ogółu polskiego z jednej, atakami rozmaitych powołanych i niepowołanych krytyków z drugiej strony. Albo przemilczano jego działalność, albo nicowano ją na wszystkie strony, wytykając jej braki, grzechy i niedomagania, których przyczyny istotne tkwiły nie w czem innym, jeno w ubóstwie środków, jakimi Kamiński, na własne zdane siły, rozporządzał, a także w nieubłaganej konieczności zdobywania apatycznej i kulturalnie przytem niewyrobionej publiczności sposobami i sposobikami, mogącymi ją najpewniej do teatru przyciągnąć. O tem wszystkim jednak nikt nie chciał wiedzieć, nikt nie chciał pamiętać, a natomiast żądano od Kamińskiego samych poprostu niemożliwości, których, mimo najzacniejszych chęci i bez-

przykładnego wprost poświęcenia osobistego, spełnić nie mógł. Rozgoryczony doznaniem przejściami, zniechęcony ciągłą poniewierką, zrujnowany materyalnie, zgnębiony moralnie — Kamiński poszedł ostatecznie na łaskawy chleb, unosząc ze swej dwudziestoletniej samoistnej działalności dyrektorskiej gorzyc rozczarowania, które na krótko przed śmiercią ujął w te proste, ale jakże wiele mówiące słowa: „Pracuj, lecz nie licz na uznanie twojej pracy“.

Przyszedł hr. Stanisław Skarbek, magnat ożywiony najszlachetniejszymi dążeniami służenia społeczeństwu, i gdy inni z tej samej klasy społecznej, do której on należał, trwonili grosz na hulanki, zabawy i wielkopańskie występy za granicą, on obrał inną drogę. Stworzył fundację Skarbkowską, a z tą fundacją związał także byt teatru polskiego, wznosząc monumentalny, tyloma świetnymi wspomnieniami ożywiony przybytek polskiej sztuki dramatycznej w stolicy kraju. I co zyskał w zamian za ten czyn obywatelski, za tę niesłychaną ofiarność? Oszczerstwa, uciążliwe czi jego plotki, złośliwe anegdotki, nawet podawanie w wątpliwość jego szczerych i bezinteresownych intencji — oto, z czem się spotkał, gdy wystąpił jako mecenas teatru polskiego. Niezrażony jednak tem wszystkim, uskutečnił, co zamierzył, aby w dalszym ciągu znosić najrozmaitsze przykrości za to, że śmiał wznieść trwałe gniazdo polskiej sztuki dramatycznej, zapewnić tej sztuce byt, ugruntować jej podstawy. Jak poprzednio Kamiński, tak teraz znów Skarbek stał się celem ataków ze strony rozmaitych maniaków krytycznych, którzy nie tylko stale obniżali znaczenie jego zasługi i z godną lepszej sprawy zapamiętałością osłabiali zaufanie publiczności do teatru, ale, co gorsza, sięgnęli nawet za ku-

lisy, aby tam wzniecać spory, podrażniać zawsze niezadowolony ludek aktorski, a wogóle uniemożliwić poprostu tą metodą zgodną pracę dla dobra sceny i sztuki.

Najczarniejszą plamą na czole ówczesnej krytyki pozostanie na zawsze w rocznikach sceny lwowskiej kampania przeciw Dawisonowi. Krytyka i zawistny wobec utalentowanego kolegi żywioł aktorski, podały sobie ręce, aby wygryść ze Lwowa jednego z największych aktorów świata i rzucić go w objęcia nietylko sceny niemieckiej, ale także niemieckości wogóle. I dlaczego? Bo Dawison nie dogadzał ambicyom niektórych aktorów, bo miał talent, bo rósł, gdy inni w koło niego spożywali bez wysiłku „panem bene merentium“, strzegąc zazdrośnie swoich autorytetów przed inwazyą talentów, zwłaszcza talentów młodych, któreby mogły ich samych w cień usunąć. I oto ta sama krytyka, która przy każdej sposobności rozdzierała po faryzeuszowski szaty nad panującym w teatrze szablonem i niedomaganiem w zespole aktorskim, ta sama, która z namaszczeniem występowała zawsze jako obrończyni ideałów sztuki i moralna opiekunka sceny — ta sama krytyka, powtarzam, sprzęgła się w zgodne stadło ze szkodliwymi dla sztuki i sceny ambicyjkami aktorskimi, poszła za kulisy, a stamtąd kolejno wtargnęła w stosunki domowe Dawisona, aby pamfletami, oszczerstwami, paszkwilami wypędzić z teatru niemiłego klice aktorskiej wielkiego artystę. Udało się. Dawison, z którego zawiść w połączeniu z nieuczciwością nawet szpiega zrobić usiłowała, porzucił scenę lwowską, aby po latach, u szczytu powodzenia, zapisać przy pewnej sposobności te pamiętne i wymowne słowa: „Potrzeba było ukąszenia psa wściekłego, aby Po-

lak z niemczał". Lecz poco mnożyć dalej przykładów, poco przywoływać znowu na pamięć te bolesne i przykre wspomnienia! Setki podobnych możnaby przytoczyć, aby dać hogartowski obraz tych oplakanych stosunków, z jakimi walczyć musi teatr we Lwowie, a jeszcze bardziej tej pożałowania godnej zapamiętałości, jaką lwowska krytyka teatralna — z nielicznymi zawsze wyjątkami — stosuje od najdawniejszych lat do teatru i jego kierowników.

Faktem jest, że przeglądając rocznikj sceny lwowskiej, zawsze i wszędzie spotyka się jedno i to samo: brak tolerancyi wobec teatru i stawianie mu wygórowanych, a stosunkami istotnymi usprawiedliwić się niedających wymagań z jednej, brak zasad wytycznych w ocenianiu działalności teatru, a natomiast kierowanie się osobistemi ambicyami i uprzedzeniami, nawet osobistymi interesami z drugiej strony.

Na tem też podłożu rozgrywają się u nas stale wszystkie te tak zwane sprawy teatralne, które zarówno w prasie, jak wśród czynników miarodajnych, a także wśród naszych teatromanów, mają zawsze cel jeden: — nie dobro teatru i chęć podniesienia go na wyższy poziom, ale jedynie i wyłącznie interes pewnej jednostki lub pewnych jednostek, dążących do ujęcia w swe ręce steru nawy teatralnej. I stąd to roznamiętnienie, z jakiem traktuje się zawsze te sprawy, tu również wytłómaczenie dziwnego faktu, że przy omawianiu ich i roztrząsaniu na pierwszy plan wysuwa się zawsze kwestye z danemi osobami związane, przeocza się zaś stale kwestye samego teatru, jego ewentualnych braków i niedostatków z podkreśleniem

tego, co wymagałoby poprawy lub zmiany. Ja przynajmniej, choć z teatrem mam od szeregu lat do czynienia, nie przypominam sobie, aby kiedykolwiek przy dyskusowaniu spraw teatralnych wystąpił ktoś z jakimś sformułowanym programem, z jakimiś zasadniczymi postulatami — a natomiast zawsze występuje się z krytyką osób, często aż nazbyt bolesną, nicuje się publicznie charakter, przeszłość, nawet stosunki domowe kandydatów, wogóle toczy się boje piórem, słowem i pokątną agitacją nie w interesie samej instytucji, ale w interesie kompetujących jawnie lub za cudzemi plecami o fotel dyrektorski osób.

870
Tak było zresztą we Lwowie zawsze. Gdy w siódmym dziesięcioleciu ubiegłego wieku kierował lwowską nawiązką teatralną Adam Miłaszewski, a na fotelu redaktorskim wpływowej wówczas „Gazety narodowej“ zasiadał Jan Dobrzański, sypały się ze szpałt tego pisma gromy potępienia na teatr nie dla czego innego, jeno dlatego, że Dobrzański chciał zostać dyrektorem i torował sobie drogę na to stanowisko właśnie tą bezwzględną krytyką działalności swego rywala. Dopiąwszy celu, sam, zwykłą losów kolejną, stał się celem pocisków ze strony innych amatorów na dyrektorstwo teatralne, których u nas zwłaszcza nigdy niebrak, aby móżdżek potem żalić się na to samo, na co mógł żalić się na niego z równą słusznością jego poprzednik, że „błędy najmniejsze głośzą ze zgrozą i ćwierka każdy, kto żyje, ale zasługi wtedy podnoszą, gdy cię mogiła pokryje“.

Stara historia, która jednak niestety „bleibt ewig neu“. A przecież... przecież nie tędy droga. Nasz teatr — ale nie on jeden tylko — wymaga sanacyi pod wielu

względnymi, to rzecz niezaprzeczona, lecz nie dojdzie się do niej nigdy w ten sposób, w jaki się to u nas praktykuje. Krytyka być musi, krytyka jest konieczną, ale niechże ta krytyka nie będzie tylko destruktywną, niech nie burzy, lecz niech buduje. Samą negacją nie tworzy się niczego, tak samo, jak dyskredytowaniem ciągiem teatru tylko mu się szkodzi, nigdy pomaga. A potem, gdy się o coś walczy, trzeba koniecznie wiedzieć, o co, trzeba mieć jakiś cel wyraźny przed sobą, trzeba także zdawać sobie jasno sprawę, czy to, czego się chce, jest możliwym, czy też nie. Wyrażenie nieboszczyka Goethego, że „grau ist jede Theorie“, nigdzie może nie da się lepiej zastosować, jak w odniesieniu do teatru. Tu iluzya panuje nietylko na scenie, ale jeszcze w wyższym stopniu przed sceną. Największą zaś iluzją jest mniemanie, że teatr można prowadzić wedle pewnej, z góry ułożonej recepty teoretycznej, że dość wywiesić szyld z najmozolniej i najsumienniej opracowanym programem, aby już tem samem ów program stał się czynem. Tak może sądzić tylko ktoś, kto nie ma najmniejszego pojęcia o teatrze i nie zadał sobie trudu poznania tego skomplikowanego mechanizmu, jakim jest każdy teatr wogóle, lwowski teatr w szczególności.

Tak, lwowski w szczególności — podkreślam to z naciskiem — a jednak do żadnego może teatru pod słońcem nie przykładają się tak wysokiej skali wymagań, żadnego także teatru działalności nie ocenia ze stanowiska tak nawskroś teoretycznego — i to dowolnie, nierzadko wprost śmiesznie teoretycznego — jak to się dzieje właśnie z naszym teatrem lwowskim.

Wszystko zaś dlatego, że nikt nie sili się zgłębić warunków, w jakich rozwija się nasz teatr, nikt nie stara się o wszechstronne, uczciwie wszechstronne ich rozpatrzenie, choć tylko dopiero na podłożu tej wszechstronności można zdobyć tak konieczną w tym wypadku bezstronność. Każdy nibyto zna się u nas na teatrze, każdy czuje się powołanym do ferowania o nim wyroków, każdy nieomal, jak ongiś owi żołnierze napoleońscy buławy marszałkowskie, nosi w swym tornistrze należną mu jakoby prędzej lub później godność dyrektorską — a faktycznie panują u nas o teatrze pojęcia jak najbardziej opatrzone, w których można znaleźć wszystko inne, tylko nie — logikę, a już stanowczo nie ma ani krzty tego, co się nazywa liczeniem się z rzeczywistością.

Nie dziw, że w takich warunkach stawia się teatrowi wymagania, których on żadną miarą spełnić nie może, nie dziw także, że w większości wypadków, chciałoby się powiedzieć — z reguły prawie zawsze, głos krytyki przemija bez efektu, pozostawiając, jako jedyny ślad po sobie, urażone ambicje i rodzące się zawsze z tego źródła osobiste niechęci, które wytwarzają coraz większy przedział między teatrem a jego krytykami przysięgłymi. Ale, tak Bogiem a prawdą, czyż nawet może być inaczej wobec stanowiska, jakie pewna część krytyki naszej zajmuje w odniesieniu do teatru?

Aby krytyka miała moc oddziaływania, aby się z nią liczone, musi przedewszystkiem być rzeczową, musi dalej być sumienną, musi wreszcie koniecznie budzić zaufanie, że używa się jej w dobrych, nie złych zamiarach. Ta krytyka, o której mówię, nie spełnia w żadnym z tych trzech kierunków swego zadania

Nie umie być rzeczową, nie chce być sumienną, nie stara się także o to, aby jej ufano i wierzono. Zasadniczym jej motywem — nie krytyka we właściwym tego słowa znaczeniu, ale tak zwane popularnie krytykowanie, upatrujące główny swój cel w ryczałtowem potępianiu wszystkiego, co jest, ba! nawet tego, czego jeszcze nie ma, poprostu znęcanie się piórem nad wszystkim, co się pod to pióro dostało. W zakresie tak pojmowanej krytyki wszystko idzie na upartego. Jest to poprostu krytyka dla krytyki, albo — trywialnie, ale dobitniej się wyrażając — rżnięcie dla rżnięcia. W oczach tej kategorii krytyków nie ma absolutnie nic dobrego, nic na pochwałę zasługującego — wszystko jest złe, marne, bez wartości i znaczenia. Z taką krytyką naturalnie trudno się liczyć — zanadto przebija się w niej zła wola, zanadto w niej żakowskiej napastliwości, ani krzty natomiast powagi, taktu i tego, co w równej mierze obowiązuje w życiu, jak w literaturze, a nazywa się — uczciwością myślenia i sądu.

Niemniej jednak ten rodzaj krytyki istnieje, a choć w opinii ludzi myślących uchodzić będzie zawsze za wynaturzenie, nie normalny objaw myśli krytycznej, bądź co bądź samem już istnieniem swoim wyrządza szkodę instytucji, z racyi której utrzymuje się przy życiu. Nietylko atoli jej tylko, ale również, i w niemniejszym stopniu, samej krytyce, jako takiej, krytyce właściwie pojętej. To fakt bowiem, że w ostatnich szczególnie czasach doszedł u nas scharakteryzowany wyżej system krytykowania — dzięki rozmaitym żółtodzióbom literackim, prawdopodobnie z okazji swego ząbkowania najgłośniej krzyczącym, najwięcej rzucającym się — do takiego rozkwitu, że nie ma już poprostu miejsca

dla tych, którzy rzetelnie, sumiennie i uczciwie pojmują swoje obowiązki w zakresie krytyki teatralnej i tak też pragnęliby je wypełniać, nie więc jako zdeklarowani wrogowie teatru, ale jako bezstronni, a dzięki tej bezstronności wyrozumieli pośrednicy między teatrem, literaturą i sztuką dramatyczną z jednej, publicznością z drugiej strony.

Niech bowiem mówi kto, co chce, ale to pewna, że krytyka dziennikarska — z natury już swej przygodności i poprostu robienia jej na kolanie, pod pierwszym nieprzetrawionem należycie wrażeniem, powierzchowna i niepogłębiona — musi raz na zawsze zrezygnować z wysokiego koturnu sędziowskiego, a ograniczyć się do roli skromniejszej wprawdzie, ale za to pożyteczniejszej — roli informatorki, pośredniczącej w sposób inteligentny, a nadewszystko rzeczowy i beznamiętny, między sceną a publicznością. Stawiając taki postulat krytyce dziennikarskiej, nie mam bynajmniej zamiaru obniżać jej wartości i znaczenia. Wyrażam tylko pogląd, oparty na zdobytem w ciągu kilkunastoletniej pracy na stanowisku referenta teatralnego rozmaitych pism lwowskich doświadczeniu. Początkowo, gdym był w wieku niektórych dzisiejszych krytyków lwowskich, bardzo młody i bardzo niedoświadczony, i ja również uważałem za szczyt krytycyzmu rozdzielanie kopnięć i szturchańców na wszystkie strony, przewracanie i nicowanie wszystkiego, co pod rękę podpadło, a wogóle stawanie wobec krytykowanego czy krytykowanych na stanowisku jak najbardziej nieprzejednanem. Przyznaję się do tego otwarcie, ale też z tą samą otwartością wyrażam dziś pogląd, że nic w krytyce opatrniejszego i nic bardziej szkodliwego, jak uważanie tego, kogo się ma krytykować, poprostu za de-

linkwenta, postawionego przed prokuratora, który już z urzędu swego ma traktować oskarżonego jako bezwzględnie winnego.

A niestety, dla niektórych krytyków lwowskich teatr nasz nie jest niczem innym, jak właśnie takim delinkwentem. I jak w sądzie prokurator na podstawie mozolnie dobranych paragrafów, tak ci krytycy, o których mówię, na podstawie sofistycznie zestawionych teoryjek dążą tylko do tego, aby na wszelki sposób dojść w swych wywodach do ostatecznego rezultatu:— winien! Metoda prawdziwie pożałowania godna, metoda tem więcej niezrozumiała, że przecież ci, którzy piszą o teatrze, powinni mieć dla niego, jeżeli już nie gorące jego ukochanie, przynajmniej pewną dozę przychylności i zyczliwości. Lecz to nie wszystko. Powinni pamiętać, że to teatr polski, do którego nie można, nie wolno poprostu odnosić się jakby do jakiego wroga z zamiarem zniszczenia go za wszelką cenę, ale któremu powinno się raczej ułatwiać ciężkie jego zadanie, a stanowczo już powinno się otoczyć go taką atmosferą, któraby pomagała mu do rozwoju, nie hamowała jego rozwój. Niestety, ta atmosfera, w jakiej rozwija się nasz teatr, pomocną mu w tym kierunku nie jest — przeciwnie, wytwarza mu same tylko przeszkody, utrudnienia, zawady, nosi w swem łonie same tylko gromy i pociski, same oskarżenia i zarzuty, nie daje natomiast żadnej zachęty, nie daje — co gorsza — nawet wskazówek, jaką ma drogą iść, aby objawić się nam w całym blasku i świetności.

Wogóle, stanowisko, jakie niektórzy krytycy, a za nimi pewna część publiczności, ba! nawet ci, którzy decydują o losach naszej sceny, zajmują wobec tej instytucji, jest wprost bezprzykładne. Nigdzie nie

traktuje się teatru w sposób tak nieprzyjazny i nigdzie także nie rzuca się mu tyłu przeszkód pod nogi, jak u nas. We Lwowie uważa się jakby za jedenaste przykazanie — wojnę z teatrem, a wogóle odnoszenie się do niego z możliwie największym krytycyzmem, jakby chodziło poprostu o zupełne zmiecienie go z powierzchni ziemi przez osłabianie i systematyczne podkopywanie zaufania do niego z jednej, przez odmawianie mu wszelkiego uznania z drugiej strony, choć przecież „honos alit artes“. Metoda taka zasługuje na bezwzględne potępienie. W zdrowym i dbałem o rozwój swych instytucji narodowych społeczeństwie nigdy się z czemś podobnym nie spotyka. Ażeby dalej nie szukać, popatrzmy na Czechów, o których przecież zawsze mówimy z emfazą, że pod względem kultury umysłowej i artystycznej niżej stoją od nas. A jednak ci Czesi nie tylko zbiorowemi siłami wzniesli sobie teatr — swój teatr — ale co więcej otaczają go taką gorącą sympatią, taką serdeczną opieką, że wytworzył się wkoło niego rodzaj kultu. Pójdźcie zaś do ich teatru i porównajcie go z naszym, a zobaczycie szaloną różnicę. Opera prawie licha, dramat nie mogący wytrzymać porównania z naszym — a jednak z jaką dumą wyrażają się o nim Czesi, w jakich pełnych uznania piszą o nim słowach, najświęcej przekonani, że nie ma lepszego, nie ma doskonalszego teatru, niż ich ukochane Narodne Divadlo.

Szowinizm! — krzykną nasi postępowcy, upatrujący ideał postępu w poniżaniu i oczernianiu wszystkiego, co nasze. Zgoda, niech będzie szowinizm, ale daj nam Boże, abyśmy i my mogli kiedyś dojść do takiego szowinizmu, jaki mają Czesi. Zresztą — bądźmy

tylko szczerzy — czy można być prawdziwym swego kraju obywatelem i nie być równocześnie szowinistą, w tem znaczeniu, że się kocha nietylko swą ziemię, ale i to wszystko, co wzrosło na niej pracą pokoleń, że się strzeże zazdrośnie własnego swego dobra, że się broni zdobytych z trudem placówek ducha, myśli i pracy narodowej, że się wreszcie chętniej widzi strony dodatnie w tem, co nasze, niż braki i wady. Ten i tylko ten szowinizm zrobił z Czechów to, czem są dzisiaj, przedmiotem podziwu nawet wśród wrogów — ten także szowinizm, w pewnych tylko kierunkach spaczony, uczynił z rozbitych na drobne państewka Niemiec trzęsącą światem i narzucającą swą wolę światu potęgę. A my? Byliśmy zawsze i chcemy do ostatka pozostać pawiem i papugą narodów, robić Paryże i bawić się w Paryże tam, gdzie powinna być przedewszystkiem — Polska, taka, na jaką nas w danych warunkach na razie stać.

Dajmy jednak spokój tym dygresyom, gdyż zdalekoby nas zaprowadziły. Jeżeli rzuciłem mimochodem tych parę uwag, uczyniłem to jedynie dla tem silniejszego podkreślenia stanowiska, jakie zajmować należy i wobec teatru. Bo teatr polski, to także część ogólnego naszego mienia narodowego, może nie najważniejsza, ale bezsprzecznie ważna. Strzedz jej — świętym naszym obowiązkiem, ale złą drogę obierają ci, którzy opiekunstwo swe nad teatrem upatrują jedynie i wyłącznie w ciągłym tylko jego chłostaniu i poniewieraniu. Nadmierny krytycyzm jest chorobą, a ma przytem jeszcze i to do siebie, że nie pozwala niczego szczerze ukochać, do niczego gorąco się przywiązać, wielokrotnie zaś budzi także podejrzenie, że takim hyperkrytykom nie idzie o nic innego, jak tylko o po-

tęgowanie swej wielkości kosztem krytykowanego. — Niestety, ten nadmierny krytycyzm jest u nas prosto stałą modłą w odniesieniu do teatru, a to zarówno po stronie publiczności, jak jeszcze bardziej po stronie krytyki przysięgłej, przynajmniej zaś pewnej jej części. Ta ostatnia staje z reguły w stosunku do teatru na stanowisku nie tylko nawskróś teoretycznym, nie liczącem się z warunkami realnymi, ale co więcej tak nieprzejednanem, że jedynem wyjściem mogłoby być, gdyby ten czy ów dyrektor w pokorze uchylał za każdym razem czoła przed swymi krytykami i zmieniał w mig każdy ich kaprys w przykazanie. Czy wyszłoby to zawsze teatrowi na zdrowie, śmiem powątpiewać. To tylko pewna, że te wymagania, jakie krytyka w większości wypadków stawia naszej scenie, mogą być, czysto są nawet teoretycznie bardzo ładne, ale niestety w praktyce są niewykonalne. A o tej praktyce stale się u nas nic nie mówi, stale się ją przemilcza. Wygodne to bardzo, lecz niekoniecznie etyczne. Poświęcać się dla sztuki na cudzy rachunek łatwo, bardzo łatwo, ale inaczejby rzecz wypadła, gdyby temu, lub owemu teoretykowi przyszło zadokumentować to poświęcenie własną kieszenią, własnym kosztem. „Im Theater geht es immer anders“ — mawiał jeszcze Goethe, przekonawszy się na podstawie własnego doświadczenia, że w zetknięciu z deskami, które świat oznaczają, najkunsztowniej obmyślane teorie w niwec się rozwiewają, najgórnolotniejsze chęci i zamiary nie mogą się ostać przed nieubłaganą konsekwencyą praktyki teatralnej. Jeszcze jeden to dowód więcej na to, że co jak co, ale przedewszystkiem teatr nie da się rządzić samą tylko teorią i że także nic niewłaściwszego, jak właśnie ocenianie go ze stanowi-

ska wyłącznie teoretycznego, z przeoczeniem tego wszystkiego, co związane jest nierozzerwalnie ze stroną praktyczną prowadzenia każdego teatru.

Zmarły niedawno nestor polskiej krytyki teatralnej, Władysław Bogusławski, człowiek, który miał nie tylko wiedzę, ale także praktyczne doświadczenie jako kierownik przez pewien czas sceny warszawskiej, wyraził się raz, że „nie ma instytucji, w którejby artyzm i finanse w takiej były wspólnej od siebie zawisłości, jak w teatrze“. Nic prawdziwszego nad to, a jednak u nas o tej prawdzie zapomina się ciągle. Niezaprzeczenie, teatr jest przede wszystkim instytucją artystyczną, powinien nią być przynajmniej — ale w równej mierze jest i musi być nawet przedsiębiorstwem, jeżeli ma istnieć i prosperować, bo tylko ten teatr może się utrzymać i rozwijać, który się opiera na podstawie dobrze i racjonalnie prowadzonego przedsiębiorstwa, jeśli już nie opłacającego się, to w każdym razie nie przynoszącego strat. Tę podstawę daje teatrowi publiczność. Są wprawdzie teatry, które ponadto czerpią siłę finansową z hojnych subwencji — np. „Narodni Divadlo“ w Pradze — ma blisko 300.000 koron rocznego subsydium — u nas jednak teatr jest zdany niemal wyłącznie na poparcie publiczności, gdyż udzielana mu subwencja krajowa w ogólnej kwocie 48.400 koron (osobno 8.000 koron jako zasiłek nadzwyczajny dla dyrektora) jest wprost znikomą wobec sumy blisko 800.000 koron, potrzebnych na opędzenie wydatków prowadzenia teatru, który więc, aby powiązać koniec z końcem, musi mieć dziennego dochodu około 2.200 koron.

W takich warunkach rozwijając się, teatr nasz musi liczyć się z publicznością, musi

bezwarunkowo, gdyż od niej zależy jego egzystencja. Zresztą, któryż teatr nie liczy się z publicznością! Nie idzie przecież o to, aby grać przed pustą widownią i dla pustych ławek; — dyrektora, któryby chciał tego, wyśmianoby z pewnością. Gdy jednak taka np. Komedya francuska lub Burgtheater, dzięki swoim zasobom materyalnym, może od czasu do czasu pozwolić sobie na forsowanie tego lub owego kierunku, tej lub owej sztuki wbrew gustom publiczności — teatr lwowski pozwalać sobie na to nie może, gdyż to byłoby grobem jego egzystencji. Co więcej, wtedy ci sami, którzy dziś rzucają dyrektorowi Horacyuszowskie „Odi profanum vulgus“ jako naczelne przykazanie prowadzenia teatru, byłiby pierwszymi w obarczeniu tej samej dyrekcji zarzutami, że nie umiała zjednać sobie publiczności, że rządziła się własnymi kaprysami i że w rezultacie zabiła teatr.

Mając do wyboru między chwilowym i zupełnie platoniczne tylko znaczenie mającym poklaskiem krytyki, a utrzymującym teatr faworami publiczności — dyrektor, rzecz naturalna, wybiera te drugie. Wybiera, bo musi, bo zresztą byłby bardzo naiwnym, gdyby uczynił inaczej. Publiczność bez teatru ostatecznie obejść się może — teatr bez publiczności nigdy. Naturalnem też jest, że dla prowadzącego teatr — zwłaszcza taki, jak u nas, na własne ryzyko — więcej miarodajnymi są raporty kasowe, niż głosy krytyki, i że z konieczności dbać on musi przedewszystkiem o sukces materyalny. Jeżeli umie przytem utrzymać równowagę między względami materyalnymi i artystycznymi, tem chwalebniej, tem lepiej; jeżeli natomiast musi często te ostatnie poświęcić tamtym, winić trzeba nie jego, ale w pierwszym rzędzie te opłakane stosunki, wśród

których musi kierowany przezeń teatr wieść swój żywot. Najbardziej entuzjastyczne zachwyty krytyki nie opłacą gaź, ani nie zapobiegą deficytowi, jeżeli teatrowi zbraknie poparcia ze strony publiczności.

To są wszystko rzeczy tak elementarne, tak proste, że w gruncie nie wartoby nawet o nich wspominać, gdyby nie to, że tak często się o nich zapomina. Jedni czynią to bezwiednie, nie zdając sobie sprawy z realnych warunków, w jakich bytuje nasza scena; inni rozmyślnie, aby, często wbrew najprymitywniejszym zasadom logiki, kuć z tego materiału oręż przeciw niemiłej im dyrekcyi. Zarzuca się jej więc, że schlebja gustom publiczności, że wystawia sztuki, które się tej publiczności podobają, a nie wystawia takich, na które nie chodzi, że dba o interes kasy, nie troszczy się o interes sztuki, że wogóle woli iść za smakiem publiczności, niż nagiąć się do wskazań krytyki, która jakoby zawsze lepiej zna się na teatrze, niż ci, którzy zjedli na nim zęby.

Takie i podobne zarzuty słyszy się nieustannie, aż do znudzenia prawie, tak, że stały się one poprostu wytartymi szelągami, na których nie podobna już nawet doczytać się daty ich pochodzenia. Nie przeczę, teoretycznie mają te zarzuty bardzo często swe uzasadnienie, są nawet nierzadko bezwzględnie słuszne, ale podnosić ich do godności stale obowiązującej normy nie można. Trudno wymagać, aby teatr wystawiał same arcydzieła, trudno również żądać od stojącego na jego czele, aby szedł rozmyślnie wbrew gustom publiczności, skoro ona utrzymuje teatr. Niepodobna zwłaszcza żądać tego od teatru lwowskiego, który, jako jedyny w dwustotysięcznym mieście, musi z konieczności liczyć się z różno-

rodnym poziomem wymagań uczęszczającej do niego publiczności, musi tem samem w repertuarze wystawianych sztuk uwzględnić całą skalę wytwórczości scenicznej od tragedyi do farsy, dawać obok rzeczy poważnych rzeczy lżejsze, obok wartościowych mniej wartościowe, musi wreszcie z obowiązku kultywować zarówno dramat i komedię, jak operę i operetkę, przyczem naturalnie musi dbać także o utrzymanie każdego z tych działów na możliwie najwyższym poziomie. Postawiony w takich skomplikowanych — powiedziałbym, wprost anormalnych — warunkach, teatr lwowski, mając obowiązek zadowolić wszystkich, w rezultacie nie zadowala nikogo. Jedni chcieliby w nim mieć kaplicę sztuki czystej dla garstki wybranych, inni przybytek rozrywki; ci krzywią się na operę i operetkę, tamci znów, wychodząc z założenia, że dosyć jest dramatów w życiu, woleliby nie widzieć ich na scenie i jeżeli już ich nie unikają, to w każdym razie karmią się nimi w dawkach możliwie najbardziej homeopatycznych — i tak w nieskończoność. Sytuacja, jak widzimy, niewesoła, bo jak odpowiedzieć tym wszystkim wymaganiom, jak im sprostać, aby i tych zadowolić i tamtych nie zrazić, wszystkim zaś za jednym razem dogodzić.

Wobec takiego stanu rzeczy jest wręcz niesumiennością zwać wszelką winę na dyrekcję za to, co wpływa tylko konsekwentnie z anormalności stosunków, w jakich teatr nasz zmuszony jest pracować. A jednak tę niesumienność popełniamy na każdym kroku. Gdy atoli uchodzić to może do pewnego stopnia profanom, nie uchodzi stanowczo tym, którzy z obowiązku powinni nie tylko znać się na teatrze, ale także znać teatr. A niestety, nie świadczy o takiej znajomości teatru,

jego warunków i właściwości, jeżeli czyni się mu najcięższe zarzuty z tego właśnie, co jest winą nie jego, ale okoliczności, wobec których jest bezsilny.

Bo czy nie jest naprzykład wprost niedorzecznem i wszelkiej logiki pozbawionem wojowanie przy lada sposobności górnolotnym frazesem, że nasz teatr nie ma jednolitego programu, że brak mu jednolitego kierunku, że wogóle prowadzony jest bez określonego ściśle z góry planu artystycznego. Ależ to tylko naturalna konsekwencya faktu, że jest jeden w naszym mieście i że, jako jedyny, musi wszystkim służyć równocześnie. Tam, gdzie teatrów jest kilka, wolno się specjalizować, wolno uprawiać ten lub inny kierunek repertuarowy, ten lub inny rodzaj wytwórczości scenicznej, z pominięciem innych jej przejawów—ale gdzie, jak właśnie we Lwowie, teatr jest jeden na dwustotysięczną ludność, tam o jakimkolwiek specjalizowaniu się mowy być nie może, tam wszelka jednostronność jest i musi być z góry wykluczona. Taki teatr nie może absolutnie mieć programowo ułożonego, jednolitego repertuaru, musi z konieczności uwzględniać wszystkie kierunki twórczości, a musi, bo jest dla wszystkich, więc i dla tych, którzy tęsknią za dreszczykami analizy psychologicznej à la Ibsen lub nasz Przybyszewski, i dla tych, którzy zamiast ostryg i kawiorów literackich wolą mniej wybredne, ale łatwiejsze do strawienia potrawy à la Bałucki lub Przybylski, i dla tych, którzy uznają tylko takie rzeczy, jak „Kopciuszek“ lub „Królowa Tatr“, i dla tych wreszcie — żeby nie przeciągać w nieskończoność tej litanii — którzy tylko wtedy czują się zadowolonymi, gdy da się im coś bardzo wesołego, a przytem, jeśli łaska, coś bardzo pieprz-

nego. Tym wszystkim, a tak sprzecznym gustom i guścikom odpowiedzieć niełatwo, a jednak na wszelki sposób trzeba, jedyna zaś rada na to — różnorodność, poprostu mozaikowość repertuaru. Można się na to zżymać, można nawet nad tem ze stanowiska czystej i półczystej sztuki ubolewać, ale stanowczo niesprawiedliwym jest winić o to wyłącznie kierownika teatru, gdyż ulega on tylko konieczności, wpływającej z faktu, że prowadzi teatr, który jest jeden, a musi być niejako „Mädchen für Alles“.

Zresztą, pomijając już nawet te względy nieodpartej konieczności, godzi się zapytać, czy istotnie teatr musi mieć bezwarunkowo jednolity, ściśle określony program, aby był dobrym, względnie, co lepsze: jednostronnością repertuaru, czy różnorodnością jego? Mojem zdaniem, indywidualność teatru, to właśnie jego różnorodność. Trzymanie się uparcie pewnego tylko kierunku, specjalizowanie się w pewnych rodzajach zatracają fizyognomię artystyczną teatru, co więcej — szkodzi teatrowi, najbardziej zaś szkodzi aktorom, gdyż jednostronny repertuar wytwarza jednostronnych aktorów, a z takich aktorów w ostatecznym rezultacie pozostaje tylko rutyna i szablon, więc to właśnie, co jest wrogiem i zatarą wszelkiej indywidualności.

Idźmy jednak dalej i skoro już dotknęliśmy sprawy oddziaływania upodobań publiczności na kierunek i nastrój repertuaru, zastanówmy się jeszcze nad tem, jakie faktycznie są te upodobania naszej publiczności i jaki ich poziom. Znakomity krytyk angielski i pierwszorzędny znawca teatru, H. Lewes, wyraził się, że teatr, aby stanąć wysoko, potrzebuje nietylko doskonałych artystów, ale jeszcze bardziej kulturalnie wyrobionej, artystycznie wykształczonej publiczności. A czy

my istotnie mamy taką publiczność i czy wogóle nawet możemy powiedzieć, że mamy naprawdę publiczność teatralną? Nie! Jest pewna liczba osób, które odwiedzają teatr z przyzwyczajenia, rzadziej ze szczerego zamiłowania, jest dalej znów pewna liczba osób, które uważają za jeden z warunków dobrego tonu uczęszczanie na premiery, tak samo zresztą, jak uczęszczanie na wyścigi, jest wreszcie tak zwana, a również niezbyt liczna publiczność niedzielna — ale brak nam prawdziwej publiczności teatralnej, brak nam publiczności takiej, któraby rzeczywiście interesowała się teatrem, uważała ten teatr za swój, a tem samem serdecznie i usilnie popierała jego rozwój, pomagała mu do wznoszenia się na coraz wyższe szczeble sztuki.

Z taką, na drobne grupki rozbitą publicznością nie można nawet marzyć o stworzeniu teatru, któryby mógł jedynie i wyłącznie służyć sztuce, a to tem mniej, że ogółowi tej publiczności, mimo dzielące ją pewne różnice co do poziomu intelektualnego, idzie raczej o sztuki, niż o sztukę, to znaczy — pociągają ją do teatru nowości, nie pociągają wartość wystawionej sztuki. Stąd też premiery w naszym teatrze odbywają się zawsze przy wysprzedanej widowni, dalsze reprezentacje ściągają już tylko tych, którzy nie mogli być na premierze, a że takich niewielu — bo sakramentalne dla innych teatrów „obere Zehntausend“ u nas redukuje się do setek zaledwie — więc sztuka po dwóch lub trzech przedstawieniach zlatuje z afisza, gdyż nie ma już dla kogo jej grać. Wyjątkowe są tylko sztuki, które zdolają dłużej się utrzymać na repertuarze, przy czem są to prawie z reguły sztuki, które, jak było

np. z „Erosem i Psyche“, biorą publiczność nie swą wartością artystyczną, ale efektami czysto zewnętrznymi i charakterem widowiskowym, albo, jak np. „Moralność pani Dulskiej“, płaskimi konceptami i trywialnem kopiowaniem śmieszności życiowych.

A jednak, mimo tak bijących w oczy przykładów, pewna część naszej krytyki teatralnej, zamiast winić publiczność, wini teatr o to, że sztuki o wyższym poziomie artystycznym nie mogą utrzymać się dłużej w repertuarze. To już nietylko nielogiczne, ale często wprost śmieszne. Ależ, panowie, toć to przecież jasne, że, gdyby publiczność podtrzymywała takie sztuki, nie byłoby dyrekcji, któraby chciała iść wbrew własnemu interesowi i zdejmować rozmyślnie takie sztuki z afisza w pełni ich powodzenia. Jeszcze więcej. Takie sztuki wymagają nietylko większego wkładu pracy, ale także ogromnych zwykle kosztów, więc chyba to już ostateczna konieczność, jeżeli teatr, wystawiwszy którąś ze sztuk Słowackiego lub Szekspira, musi po paru przedstawieniach zrezygnować z dalszych reprezentacji, co może mieć i ma faktycznie jedyny powód tylko i wyłącznie w tem, że nie chce i nie może nawet mnożyć strat już poniesionych w nieskończoność. Żądać w takich wypadkach od kierownika teatru ofiar i poświęceń, na których pokrycie musiałby posiadać chyba krezusowe isticie skarby, jest wręcz niesumiennem, zwłaszcza, gdy się widzi brak wszelkiej ofiarności i poświęcenia ze strony tych, od których tego przedewszystkiem powinno się wymagać, a jeszcze bardziej, gdy ci właśnie, którzy mogliby, których jest wprost obowiązkiem pomagać teatrowi w takich wypadkach przez zachęcanie, poprostu napędzanie publiczności do popierania takich sztuk, czy nią w s z y s t k o,

co możliwe, aby tę publiczność zniechęcić, nawet wprost odciągnąć ją od teatru.

W tem miejscu dotykam najboleśniejszego może punktu z zakresu stosunku naszej krytyki teatralnej — nie całej na szczęście — do teatru. Zatytułować go można: Jak popiera się u nas twórczość oryginalną? To, co dzieje się u nas w tym kierunku, zakrawa wprost na obłąd — słowa kłócą się z czynami. Jakże bowiem głośno woła się zawsze o kultywowanie repertuaru oryginalnego, o Słowackiego, Fredrę i innych autorów, i jakie rzuca się gromy na kierownika teatru w rozmaitych obrachunkach sezonowych, gdy w bilansach rocznych nie spotyka się takich nazwisk lub gdy — broń Boże! — więcej jest autorów obcych, niż naszych! Niechże jednak pojawi się na scenie jaka „Lilla Weneda“ lub „Kordyan“, aby tylko na tych przykładach poprzestać, a wówczas krzyczy się jeszcze głośniej, że to profanacya, że lepiej nie wystawiać naszych arcydzieł, niż je tak wystawiać, wogóle — podnosi się taki hałas świętego oburzenia, że dyrekcji odechciewa się na długi czas wystawiania takich utworów, a wtedy znowu krzyk, że lekceważy twórczość oryginalną, traktuje po macoszemu nasze chluby narodowe na polu dramatu, i tym podobnie. I tak w kółko, a naturalnie cierpi na tem zarówno teatr, jak i twórczość oryginalna, przed którą, dzięki takiej metodzie, wprost zamyka się podwoje teatru. Bo przecież — chciejmy być tylko sprawiedliwymi — jakże nawet wymagać od dyrektora teatru, aby wystawiał kosztowne, z góry na deficyt przeznaczone sztuki, gdy może się na pewne spodziewać, że krytyka, zamiast podtrzymać je na repertuarze, uczyni wszystko, co możliwe, aby publiczność odstraszyć od ich poznania i zobaczenia.

Tak było np. w zeszłym sezonie z „Lillą Wenedą“, tak stało się świeżo z „Kordyanem“. Z pierwszą niektórzy nadkrytycy obeszli się tak, że uniemożliwili jej życie na deskach scenicznych, powstrzymując wprost publiczność od chodzenia na tę sztukę do teatru niemiłosiernem, a z gruntu niezasłużonem odsądzeniem jej wystawienia od czci i wiary — jak zaś postąpiono z „Kordyanem“, wiadomo wszystkim, choć wystawienie tego utworu, jak i tamtego, należało do najstaranniejszych. A jednak czego to pewien młodociany krytyk nie powypisywał z okazji przedstawienia „Kordyana“, jakich horendalnych dopatrzył się w niem rzeczy! To, co się tam czytało, aż biło w oczy złą wolą, graniczyło pod tym względem wprost z nieprzyzwoitością. Nie pierwszy to raz zresztą. Dla owego krytyka wszystko jest marne i złe nie dlatego, aby było rzeczywiście takim, ale jedynie dlatego, że obowiązkiem jego krytycznym (!) jest sprawiać przy każdej sposobności lanie dyrekcji, umniejszać jej zasługi, przedstawiać wszystko, co robi, w tendencyjnie niekorzystnem oświetleniu.

A podobnych przejawów „krytyki“ niebrak niestety we Lwowie i z innej strony. Stąd też ów dziwny, często wprost do humorystycznego traktowania nadający się rozdzwięk, jaki zachodzi między poszczególnymi recenzjami, które w zestawieniu ze sobą dają isticie biblijną wieżę Babel najsprzecznijszych poglądów, ocen i sądów tej samej sztuki i tego samego przedstawienia. Istotny zaś powód w tem, że jedni piszą tylko to, co widzą, i na podstawie tego, co widzą — inni z powziętymi z góry antypatjami i uprzedzeniami, a przytem w myśl stałego swego systemu, każącego im bez-

względnie potępiać wszystko, choćby to była rzecz najlepsza, byle^o tylko dopiec niemiłemu im dyrektorowi, z którym mają osobiste, albo na konto innych osób przypadające rachunki.

W takich warunkach krytyka, zamiast oddziaływać na korzyść, działa tylko na szkodę teatru, a to chyba jej celem nie jest, jej celem nawet być nie może. W atmosferze tak rozwydrzonej krytyki ani mowy nie ma o rozwoju teatru, oraz związanej z nim literatury i sztuki dramatycznej, bo w taki sposób nietylko nie pomaga się im do rozkwitu, ale raczej wprost uniemożliwia się im egzystencję. I jeszcze jedno. Krytyka, której brak zasad, krytyka, która rządzi się nie interesami samej sztuki, ale interesami ubocznymi, dezoryentuje poprostu publiczność, która, znalazłszy się w tym zawrotnym wirze najsprzeczniejszych pojęć i sądów, nie wie, czego się trzymać, gdzie szukać prawdy, w jakim kierunku iść.

Proszę mnie tylko źle nie rozumieć. Bo nie występuję bynajmniej jako wróg samodzielności sądu, jeszcze mniej jako przeciwnik swobody krytyki, a już stanowczo dalekim jestem od propagowania bezmyślnego bałwochwalstwa w odniesieniu do teatru. Ale jest jedna rzecz, której w tym wypadku, nietylko w nim jednak, wymagać musi się koniecznie w imię zarówno dobra naszego teatru, jak i w imię godności i powagi krytyki. Tą rzeczą, tym postulatem — uczciwość sądu, rzeczowość i takt w jego wygłaszaniu, wreszcie pewna wyrozumiałość tam, gdzie to jest istotnymi stosunkami uwarunkowane. Nie żądajmy od teatru cudów meiningenskich, nie przystosowujmy do niego wzorów zagra-

nicznych, nie stawiamy mu wymagań, o których sami jesteśmy przekonani, że ich spełnić nie może. Literatura i krytyka nie mogą przecież, nie powinny nawet, jak się ktoś trafnie wyraził — wyłączać się z pod powszechnych praw zbiorowego sumienia i serca. A o naszej krytyce czy można powiedzieć, aby rządziła się tem sumieniem, tem sercem? Smutno to wyznać, ale niestety, nie. ~~Więcej w niej syknienie węzowych, niż głosu przychylności, więcej słów oburzenia, niż uznania, więcej nienawiści i zawiści, niż przyjaźni i życzliwości dla instytucji, która jest w dodatku naszą, wobec której mamy obowiązki obywatelskie i której raczej ułatwiać powinniśmy jej trudne zadania, niż rzucać jej pod nogi same przeszkody i utrudnienia.~~

Gdybyż choć był istotny powód do tego? Wolalbym wprawdzie punktu tego nie dotykać, a do samych tylko uwag ogólnych się ograniczyć, ale skoro już tak wypadło, niech mi wolno będzie i w tym kierunku wypowiedzieć się z własnem zdaniem. Idzie o działalność obecnej dyrekcyi.

Przystępując do rzucenia o niej kilku uwag, zastrzegam się z góry, że nie jestem wcale bezkrytycznym zwolennikiem p. Hellera, że owszem jest wiele rzeczy, z którymi się z nim nie zgadzam, i wiele takich, które stawiają mnie wobec niego na dyamentralnie sprzecznych biegunach. Niemniej jednak uznaję w całej pełni w p. Hellerze jedną wielką, a tak rzadko dziś spotykaną zaletę — ogromną pracę, niewyczerpaną energię, niepowszednią zdolność administracyjną i rzetelne, szczere, w wielu wypadkach gorące przywiązanie do instytucji, na której stoi czele. Mieliliśmy już dyrektorów rozmaitych, mieliśmy i dyletantów, i aferzystów,

i mecenasów sztuki, ale to pewna, że nie mieliśmy dotąd takiego, któryby umiał tak szczęśliwie godzić interesy przedsiębiorcy z interesami samego teatru, któryby w jednej osobie łączył wprost wymarzone zdolności administracyjne z ambicjami na punkcie sztuki, jak właśnie obecny kierownik naszej nawy teatralnej. Może ambicje te idą u niego nieraz w kierunku fałszywym, lub są w tem lub owem błędnie pojęte — ale to już rzecz zapatrywań indywidualnych, a także rzecz czystoludzka, że się bardzo często błądzi i grzeszy w najlepszych intencjach, w najlepszej nawet wierze. Przyznając to, przyznaję jednocześnie z równą otwartością, że, gdyby jego nie było, trudno byłoby znaleźć kogoś bardziej na to stanowisko odpowiedniego, kogoś przytem, z kim także mniejby było kłopotu. Taką skomplikowaną maszyną, jaką jest teatr lwowski, gdzie więcej trzeba być dyktatorem, niż dyrektorem, więcej administratorem, niż eksperymentatorem artystycznym, kierować może tylko ktoś, kto ma poprostu żelazną rękę, kto wie, czego chce i do czego dąży, kto wreszcie nie zraża się lada niepowodzeniem, ale wśród największych nawet niepowodzeń nie traci kontenansu i idzie konsekwentnie w raz wytkniętym kierunku. Takim jest właśnie p. Heller, człowiek szalonej pracy, olbrzymiej wytrwałości, niewzruszonej woli, człowiek przytem, który zna na wylot mechanizm teatralny, a znając go, wie najlepiej, że w teatrze nie republikańnie się rządzi, ale monarchicznie, że nie słowa tu znaczą, ale tylko i wyłącznie czyny, że wreszcie nigdzie bardziej nie znajduje w całej rozciągłości zastosowania znane przysłowie o pańskim oku, które konia tuczy, niż w teatrze.

I oto rzecz charakterystyczna. Z tego właśnie, co

czyni z p. Hellera pod wielu względami wprost doskonałego dyrektora sceny lwowskiej, kuje się przeciw niemu przy każdej sposobności same tylko zarzuty. A jakie marne i jakie śmieszne! Skierowuje się je głównie pod adresem jego kwalifikacji artystycznych, tak, jakby dyrektor teatru musiał się już nim koniecznie urodzić i jakby istniało w tym kierunku coś w rodzaju predestynacji. Przecież to śmieszne — przecież nie przyszedł na świat z gwiazdą przeznaczenia dyrektor-skiego na czołe ani Koźmian lub Pawlikowski, ani Laube, Antoine lub Stanisławski, ani wreszcie cały szereg innych, którzy z reguły od innych, zwykle ze sztuką nic wspólnego nie mających zajęć przechodzili do działalności na polu teatru. Szkół specjalnych, któreby wychowywały i kształciły narybek dyrektorów teatralnych, także nie ma — i to szczęście, że ich nie ma, gdyż odrazu stałaby się w nich piekącą kwestya... przepelnienia — więc i w tym kierunku nie ma oparcia. Pozostaje, jako jedyne kryterium, postulat ogólnego wykształcenia i rzeczywistego uzdolnienia; pierwsze chyba musi posiadać w dostatecznym stopniu człowiek, mający za sobą studia uniwersyteckie, któremi, nawiasem mówiąc, niewielu naszych nadkrytyków może się wykazać, co do uzdolnienia zaś w kierowaniu teatrem, to pod tym względem złożył pan Heller chyba dość dowodów, że je posiada istotnie. Trudniej, raczej wprost niemożliwością byłoby wykazać się podobnymi dowodami tym, których cały talent i cała wielkość polegają na... odgrazaniu się objawić się mającą kiedyś genialnością w zakresie sztuki rządzenia teatrem. Dajmy więc lepiej spokój wywodom prawnym co do patentów kwalifikacyjnych, bo z taką samą złośliwością, ale za to z wszelkiem uzasadnieniem, moglibyśmy się zapy-

tać niektórych naszych krytyków, na czem opierają się ich kwalifikacje do ferowania wyroków o teatrze, a to mogłoby doprowadzić nas do wyników wcale niekorzystnych.

Faktem jest i tylko na tym fakcie możemy się trwale oprzeć, że p. Heller został dyrektorem teatru lwowskiego, że nim jest od lat już trzech przeszło i że, jeżeli tylko patrzymy bezstronnie na jego działalność, jest dyrektorem dobrym, spełnia sumiennie i uczciwie swoje obowiązki, dba o powierzoną mu instytucję i czyni, co tylko jest możliwem, aby zapewnić jej normalny rozwój. Zapewne, są w tej jego działalności pewne braki i niedomagania, ale doskonałym nikt nie jest, a już stanowczo nie było nigdy i nie będzie nigdy dyrektora teatru, któryby wszystkich zadowolił. To taki sam pewnik, jak i to, że gdybyśmy sami od siebie choć połowy tylko wymagali tych cnót i zalet, których domagamy się od innych, bylibyśmy ludźmi idealnymi, a świat rajem biblijnym. Niestety, w życiu zawsze się tak dzieje, że innym właśnie stawiamy, Bóg wie jakie, wymagania, siebie samych z reguły wyłączamy z pod nich. W zakresie teatru zaś te wymagania idą zawsze w niemożliwość, gdyż spełnienie ich od tylu różnorodnych i skomplikowanych zależy czynników, że trzebaby najpierw zreformować te czynniki, aby stworzyć grunt dla reformy samego teatru. Nie należy przytem nigdy, jeżeli się chce być sprawiedliwym zapominać o jednej prawdzie, którą doskonale określił Börne słowami: „Das stehende Schauspiel eines Ortes ist selten besser, nie schlechter, als die Zuhörer darin“. Albo innemi słowami: publiczność ma zawsze taki teatr, jaki sama chce mieć. Skoro zaś tak jest — a wiemy sami najlepiej, że tak

jest właśnie — nie róbmy hałasów „pour une omelette“ z rzeczy, o które winić możemy zawsze tylko samych siebie, bo od nas, tylko od nas zależy, aby teatr nasz stał się wyłącznie świątynią sztuki. Dyrektor, najidealniejszy nawet, sam nic tu zdziałać nie może, a już wielką jest jego zasługą, jeżeli okazuje starania w tym kierunku.

W działalności p. Hellera ślady takich starań widzi się na każdym kroku i one to nadają tej jego działalności piętno wyższego pojmowania zadań powierzonej jego pieczy instytucji, niż pod kątem jedynie przedsiębiorstwa, co zarzucają mu stale, a wbrew faktom, jego przeciwnicy. Tak, wbrew faktom i wbrew prawdzie. Bo i jakże nazwać inaczej czynione mu zarzuty, że zabija np. operetką dramat, gdy w ciągu całego ubiegłego trzechlecia jego dyrektorstwa było przedstawień operetkowych 228, przedstawień dramatu i komedyi zaś 760; i jakże jak nie mianem nieprawdy, określić inny, stale mu czyniony zarzut, że forytuje twórczość zagraniczną na szkodę oryginalnej, jeżeli widzi się z wykazu ubiegłego trzechlecia, że na 43 wystawionych w tym czasie premier dano 26 polskich, a 17 obcych, i że np. na 384 przedstawień dramatu i tragedji było 212 przedstawień utworów oryginalnych polskich, a 172 obcych. Tak — powiedzą nasi statystycy krytyczni — ale mimoto wśród tych 760 przedstawień dramatu i komedyi było aż 420 przedstawień autorów obcych, a tylko 340 polskich. Bardzo słusznie, ale nie zapominajcie o tem, że to już nie wina dyrektora, lecz wyłącznie publiczności, iż autorowie obcy większą mieli dla niej siłę atrakcyjną, niż

polscy. Nie zapominajcie także, że większość naszej publiczności teatralnej, to publiczność żydowska, która woli Ibsena, Hauptmanna, Sudermanna, Bernsteina lub innego, marką zagraniczną opatrzonego autora, niż Słowackiego, Fredrę, Blizińskiego, Wyspiańskiego lub któregośkolwiek innego z naszych autorów. Nie zapominajcie wreszcie o jeszcze jednej, a bardzo ważnej rzeczy — mianowicie o poruszonym już poprzednio stosunku naszej krytyki teatralnej do twórczości rodzimej. Tu zawsze system jeden i ten sam: woła się o kultywowanie sztuk oryginalnych, ale gdy się takie sztuki pojawiają, bez miłosierdzia morduje się bez noża bądź sztukę i jej autora, bądź sztuki tej wystawienie. Przy takiej metodzie chyba o poparciu dyrekcji w pielęgnowaniu repertuaru oryginalnego mowy nie ma — **DISKUSJA** przeczcież jasne. „Sum cuique“, panowie nadkry- **UNIA** Zastosujcie tylko uczciwie do siebie samych tę **BO** zasadę, a przekonacie się, kto winien!

I jeszcze jedno z zakresu frazeologii teatralnej, uprawianej przez krytykę. Niezaprzeczenie — postulat, aby nasz teatr jako polski był takim nie tylko z nazwy, lecz także z ducha, jest chwalebny i piękny. Tego dowieść chyba nie potrzeba. Ale z drugiej strony, teatr najbardziej nawet polski nie może odcinać się murem chińskim od reszty świata, musi być odbiciem nie tylko twórczości polskiej, ale także twórczości obcej. Stosownie do tego, jak z jednej strony jest jego obowiązkiem wystawiać rzeczy oryginalnych jak najwięcej, tak z drugiej znów jest także jego obowiązkiem utrzymywać kontakt z twórczością zagraniczną. Tu jednak obowiązki teatru komplikują się. Ideą byłoby, gdyby z tej twórczości oryginalnej wystawiało się same tylko arcydzieła, ale co począć z ciekawością publiczności,

która chce nietylko arcydzieł — o ile tylko oczywiście ich chce naprawdę — lecz także, a nawet w daleko wyższym stopniu takich rzeczy, które zagranicą nabyły rozgłosu, w większości wypadków zgoła niezasłużonego. Tę ciekawość dyrekcyja musi w własnym swoim interesie zaspokoić. I oto, co się zazwyczaj dzieje. Nie wystawi dyrekcyja jednej lub drugiej takiej sztuki, o której brzmiały fanfary pochwalne w prasie obcej, naraża się na zarzut, że nie idzie z postępem, że nie śledzi rozwoju produkcyi zagranicznej, i że wogóle nie daje publiczności tego, co się jej należy; — wystawi zaś, a sztuka upadnie, wtedy znów larum, że zaśmiecą repertuar, że marnuje wieczory teatralne na wystawianie sztuk bez wartości, a siły aktorów na uczenie się ról banalnych. I tak w kółko, tak nieustannie, a zawsze z jednym i tym samym efektem. Naraża się więc dyrekcyja na zarzuty, gdy sztuka upadnie, naraża się na jeszcze większe, jeżeli takiej sztuki nie wystawi, gdyż ktoby tej dyrekcyi uwierzył, że nie chce tego lub owego wystawić, będąc przekonaną o pewnej klapie.

Zresztą — i znowu frazes — upadek sztuki jest u nas rzeczą względną. Jeżeli teatr lwowski gra jakąś sztukę trzy razy, to znaczy tyle, jakby w Paryżu grano ją najmniej sto razy, w Berlinie sześćdziesiąt, w Wiedniu czterdzieści lub pięćdziesiąt. Gdy więc u nas dociągnie się liczbę przedstawień jakiejś sztuki do czterech, pięciu lub sześciu, to już sukces, jeżeli liczba ta dojdzie do dziesięciu, to już tryumf prawdziwy. Nieuwzględnianie tego, jak i wielu innych rzeczy, z lokalnymi warunkami bytowania sceny lwowskiej związanych, to tylko najjaskrawsze dowody nieliczenia się naszej krytyki ze stosunkami faktycznymi, a stawiania na ich miejsce najrozmaitszych, połapanych z powie-

trza lub przystosowanych do innych warunków teorii i teoryjek, które dlatego właśnie są szkodliwe, że dają fałszywą podstawę do osądzania działalności naszego teatru i jego kierowników.

Ignorancja to, czy niedoświadczenie, czy też zła wola — to postaci rzeczy nie zmienia, bo jeżeli ktoś czegoś nie wie, niech się nie porywa do pisania o tem; jeżeli nie ma w jakimś kierunku ani krzty doświadczenia praktycznego, niech nie mentoruje innym, którzy zdobyli to doświadczenie ciężką długoletnią pracą; jeżeli zaś w grę wchodzi tylko i tylko zła wola, to nie ma dość słów potępienia na tych, którzy się nią kierują, bo to już nie gra o jednostki, ale o byt, o egzystencję poprostu całej instytucji, która zanadto nam wszystkim jest cenną, aby można pozwolić na podkopywanie jej i rujnowanie żakowskimi występami ludzi, albo polujących na własny interes, albo, co jeszcze gorsze, pozwalających się używać za narzędzie innym interesowanym.

A niestety, taką złą wolę w odniesieniu do obecnej dyrekcyi widzi się nieustannie. Weźmy tylko pod uwagę choćby fakt następujący: Kiedy w zeszłym roku ataki na dyrekcyę z wrogiego obozu doszły do punktu kulminacyjnego i zaczęto agitować na rzecz ustanowienia dla teatru osobnego dramaturga — p. Heller dobrowolnie, z własnej woli, a nawet z poświęceniem osobistych uraz, zaprosił p. Pawlikowskiego do objęcia tej godności. I zdawało się, że teraz, kiedy stało się zadość życzeniom przeciwników obecnej dyrekcyi, kiedy, co więcej, losy dramatu spoczęły w rękach fo-

rytowanego przez nich p. Pawlikowskiego — nastaną dla teatru lwowskiego czasy spokojnego dlań rozwoju, niemaconego odgłosami antydyrekcyjnej kampanii. Spotkał jednak wszystkich zawod. Złym był dla przeciwników p. Hellera teatr, gdy on sam nim rządził — złym pozostał i nadal, gdy najważniejszy w nim dział dostał się pod rządy p. Pawlikowskiego. Charakterystyczne przytem jest jedno. Oto ani jeden zarzut nie spadł na p. Pawlikowskiego, jako odpowiedzialnego kierownika dramatu, wszystkie natomiast skierowywano w dalszym ciągu przeciw p. Hellerowi. Nie przeczę, że zarzuty pod wielu względami były słuszne, gdyż faktycznie najślabszy plon dał sezon dramatyczny właśnie z czasów spółki Heller-Pawlikowski, ale tego to już stanowczo nie umiem sobie wytłómaczyć, dlaczego i na jakiej podstawie winnym został ogłoszony p. Heller, czysto natomiast wyszedł z tej nagonki p. Pawlikowski!

To już chyba najjaskrawszy dowód, że w walce z obecną dyрекcją idzie nie o zasadę, ale o osobę i że choćby ta obecna dyрекcyja najidealniej spełniała swoje zadania, zawsze może liczyć na to, iż będzie potępiona, a nie dlaczego innego, tylko dlatego, bo ta dyрекcyja — to p. Heller.

W walce z nim używa się najrozmaitszych sposobów, w walce z nim dochodzi się do takiego zacieźtrzewienia, że wbrew bijącej w oczy prawdzie robi się mu zarzuty z tego, co jest jego zasługą, w walce tej wreszcie nie pomija się nawet osób mu bliskich, aby tem pewniej i tem dotkliwiej go dotknąć. Czemże bowiem innym była owa pamiętna demonstracyja na premierze „Demona“, jeżeli nie jednym ze środków walki

z dyrekcją, użytych przez jej przeciwników? Przypomniano sobie czasy dawne, kiedy wyżarto ze Lwowa Dawisona i zastosowano ten sam prawie środek do żony p. Hellera. Była to jedna wielka nieprzyzwoitość i jedna wielka kompromitacja pewnych krytyków, którzy, aby ugodzić tem silniej w niemiłego im dyrektora, ugodzili w jego żonę w swym słynnym... proteście. Proteście! Przeciw komu i przeciw czemu? To fakt bowiem, że i tu nie szło o zasady, najmniej zaś chodziło o sztukę. To była poprostu walka o osoby, to było także niedające się niczem absolutnie usprawiedliwić wyciąganie spraw zakulisowych na forum publiczne. Chciano gwałtem i terrorem zmusić dyrekcję, aby śpiewała nie ta artystka, którą dyrekcya wybrała, ale inna, którą uczynili swoją pupilką na ten raz przeciwnicy dyrektora w chęci jego upokorzenia.

Tu już ustaje wszystko, takie to niesmaczne, takie niekulturalne, takie pozałowania godne. Co zaś najsmutniejsze, że w całej tej sprawie pierwsze skrzypce grali niektórzy nasi mandaryni krytyki, z których jeden publicznie dyrygował tą demonstracyjną kapelą. Gdyby na coś podobnego zdobył się jaki młodzieniaszek, można by go skarcić, ale ostatecznie musiałoby się mu wybaczyć. Ale gdy czyni coś takiego człowiek starszy, pragnący uchodzić za „poważnego“ muzyka niewątpliwie tak samo, jak za „poważnego“ człowieka, to już dla tego rodzaju wybryku nie ma wprost nazwy. Nazwisk nie wymieniam, bo one zresztą same się narzucają i każdy wie bardzo dobrze, o kim mowa. To ten sam „wielki“ muzyk i krytyk, który ze specjalnie pojmowanej miłości dla muzyki systematycznie podkopywał był Filharmonii dlatego tylko, że stworzył ją p. Heller; ten sam również, który miażdży przy

każdej sposobności obecną dyrekcję za operę, która, choć jest polską, jemu wydaje się włoską i jak kto wogóle chce, a zapomina, że gdy przed laty stał sam na czele teatru lwowskiego, prowadził operę wyłącznie włoską, sprowadzał śpiewaków wyłącznie prawie Włochów, a taką wykazał przytem umiejętność kierowniczą, że czasy jego dyrekcji należą do najmniejszych w rocznikach naszej sceny.

Lecz dość tego. Mówiąc popularnie, wołowej skóry nie starczyłoby na spisanie takich i podobnych objawów złej woli, stosowanej do obecnej dyrekcji. Ile wyrządza się tem szkody teatrowi, nie potrzeba dowodzić; jaką wytwarza się w ten sposób atmosferę dokoła teatru, łatwo zrozumieć. I w jakim celu, dla jakich powodów? Gdyby nasz teatr istotnie uprawiał działalność szkodliwą, gdyby w dodatku prowadzony był na wyraźną szkodę sztuki — możnaby do pewnego stopnia, ale nie ze wszystkim, usprawiedliwić obecną antydyrekcyjną kampanię. Ale tak przecież nie jest. Największy wróg dzisiejszej dyrekcji, jeżeli tylko chce być sprawiedliwym, musi przyznać bezwarunkowo, że teatr prowadzony jest dobrze, nierzadko świetnie, musi także przyznać, że jeżeli są w nim pewne braki i niedomagania, to winą ich jedyną prawie owe skomplikowane, a trudne do usunięcia warunki, w jakich teatr nasz się rozwija.

Skoro zaś tak jest, wręcz niesumiennieścią nazwać musi się uprawianie przeciw teatrowi takiej nagonki, jak ta, której jesteśmy świadkami, a która tem jest pożałowania godniejsza, że nietylko szkodzi samej instytucji, ale także zniechęca w uczciwej pracy człowieka,

który może mieć i ma pewne wady, ale o którym nie można absolutnie powiedzieć, aby teatru nie kochał aby nie chciał jego dobra i aby kierował się kiedykolwiek szkodliwymi dla jego rozwoju inetresami. Takiemu człowiekowi, który w dodatku nie z roli ani z soli wyrósł, ale stanowisko swoje ciężką zdobył pracą, nie kamienie pod nogi rzucać, ale uznać jego pracę, a uznawszy, wesprzeć go w niej, aby mógł pracować jeszcze intensywniej i z jeszcze większym pożytkiem. Fantastów i teoretyków między nami [nie brak, ale ludzi szczerzej, rzetelnej i wytrwałej pracy możemy na palcach policzyć, a przecież tacy tylko ludzie tworzą czyny i dzieła. Szanujmyż więc takich ludzi, a już stanowczo nie zniechęcajmy ich. Atakami zapamiętanych przeciwników doprowadzono już do rozbicia stworzonej z takim trudem opery polskiej, dzięki czemu, zamiast sezonowej, będziemy mieli tylko taką liczbę przedstawień, do jakiej kierownik teatru lwowskiego kontraktowo jest zobowiązany, a więc trzydzieści—nie chciejmyż, aby doszło do rozbicia całego teatru, w którego mury wkrada się coraz więcej zniechęcenie skutkiem nieustannych, a niezasłużonych ataków, tak na sam teatr, jak i jego pracowników.

Tu nasza krytyka powinna się dobrze zastanowić nad dalszemi, a bardzo możliwemi konsekwencjami takiego stanu rzeczy. „Przestańcie — chciałyby się zawołać pod jej adresem — bo źle się bawicie; wam to igraszką, tu idzie o życie“ — o życie naszego teatru, o jego rozwój i rozkwit. Tamować, może nawet na dłuższy czas wręcz uniemożliwić ten rozwój i rozkwit dla fanaberyi i teoryjek, lub dla wysługiwania

się partyjnym interesom — to grzech ciężki, to wprost zbrodnia. Takiej odpowiedzialności brać na siebie nie mogą, nie powinni zwłaszcza ci, którzy dostali w swe ręce moralne opiekuństwo nad sceną lwowską, a z tem opiekuństwem obowiązek popierania tej sceny, nie szkodenia jej.

Krytyki teatr nasz potrzebuje, ale niechże ta krytyka będzie rzeczowa z jednej, sumienna i uczciwa z drugiej strony, niech przytem nie głosi fałszów, a nadewszystko niech nie stawia teatrowi niemożliwych do rozwiązania rebusów i liczy się tylko z tem, co w danych warunkach jest możliwe do osiągnięcia. Każdy inny rodzaj krytyki pozostanie zawsze albo dziecinnem majaczeniem, albo przejawem złej woli, albo wreszcie i jednym i drugim.

We Lwowie, 23—25 września 1909.

~~2/64~~

BIBLIOTEKA
UMCS
LUBLIN