



Jan Nepomucen Kamiński

Myśli o umnictwie dramatycznym

Do druku przygotował i wstępem opatrzył
Krzysztof Kurek

Wokół *Myśli o umnictwie dramatycznym*

Jan Nepomucen Kamiński (1777 - 1855) — dramaturg, tłumacz, aktor, reżyser, a przede wszystkim wieloletni antreprenier lwowskiej sceny — jest dziś postacią praktycznie zapomnianą, pomimo że jego twórczość dramatyczna i sceniczna była jednym z elementów określających oraz współtworzących styl polskiego teatru pierwszej połowy XIX wieku¹. Podporządkowana bieżącym potrzebom sceny, będąca niejednokrotnie wynikiem spełniania doraźnych oczekiwań publiczności, nie może być współcześnie postrzegana jako twórczość najwyższej próby. Będąc przede wszystkim teatralnym praktykiem, Kamiński wielokrotnie pisał swoje utwory niemal „na scenie” i natychmiast po zakończeniu czynności pisarskich lub translatorskich osobiście zajmował się ich realizacją. Przykładem pośpiechu narzuconego przez potrzeby sceny jest — przytaczana wielokrotnie w formie anegdoty — słynna notatka Kamińskiego na egzemplarzu przetłumaczonej przez niego dramy J. de Soden *Aurora, czyli dziecko piekła*, skierowana do aktora wcielającego się w rolę Antonia: „Ponieważ to dziełko prawie w kilku godzinach przełożone, więc uprasza

¹ Zob. Kamiński Jan Nepomucen [hasło]. W: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765-1965*. Warszawa 1973, s. 278-280; B. L a s o c k a, *Jan Nepomucen Kamiński*. Warszawa 1972; t e j ż e, *Dramatopisarstwo Jana Nepomucena Kamińskiego*. W: *Dramat i teatr postanislawowski*. Wrocław 1992, s. 73-122.

się p. Antonia uważać pilnie, co mówi, aby błędy w prędkości tłumaczowi spod pióra wyjęte na scenie się nie odezwały”².

Nawet pobieżna analiza repertuaru Kamińskiego ukazuje jego zasadniczą cechę, którą jest pluralizm estetyczny, oparty na równorzędnym współistnieniu tłumaczeń, adaptacji i przestrosowań sztuk m.in. Kotzebuego, Scribe’a, Zschokkego, Ducisa, Pixérécourta, Corneille’a, Racine’a, Moliere’a, Goldoniego, Calderona, Schillera i Szekspira. Nie wolno także zapomnieć o oryginalnej twórczości samego Kamińskiego oraz wystawianych na prowadzonej przez niego scenie sztukach innych polskich autorów, z Aleksandrem Fredrą na czele. Oczekiwanie publiczności Kamiński niejednokrotnie przedkładał ponad postulaty krytyki. Podobnie jak Bogusławski i wielu innych ówczesnych teatralnych przedsiębiorców, troskę o artystyczny poziom przedstawień łączył z wiedzą dotyczącą bezlitosnego prawa popytu i podaży. Usiłując sformułować swój sposób rozumienia sztuki teatru, Kamiński pisał:

Teatr, jest to zabawa scen pełna, ogólna i dla ogółu [...]. Teatrem zwimy także budynek, gdzie się wszystkie stany gromadzą, i wedle swojej pieniężnej lub zaszczytowej możliwości mieszczą. Jest to widownia dla wszystkich; gdzie jedni z poziomu, drudzy z góry, inni z pośrodku; jedni bliżej, drudzy dalej siedząc lub stojąc, zwróceniu twarzą ku wzniesionemu miejscu w jeden punkt, jako w zwierciadło patrząc czekają, zanim na widni, rozmaitych nie ujrzą widoków, które razem, widowisko stanowić mają; czekają na popis Muz dziewięciu³.

Najprawdopodobniej dlatego w repertuarze prowadzonych przez niego scen klasycystyczna tragedia występuje obok melodramatu i preromantycznej dramy, sztuki Kotzebuego obok tragedii Szekspira. Estetyczna różnorodność wpływała nie tylko na konieczność poszukiwania przez Kamińskiego i jego zespół nowych form aktorskiej ekspresji. Jej następstwem było przede wszystkim odwoływanie się do zróżnicowanych rozwiązań inscenizacyjnych, odpowiadających zasadom sceniczności współtworzącej wystawiane dzieła.

Kamiński „uczył się teatru” od samego Wojciecha Bogusławskiego, którego lwowska antrepreza w latach 1795-1799 wywarła zasadniczy

² Rękopis przekładu w zbiorach Biblioteki Narodowego Zakładu im. Ossolińskich, sygn. 10183/1.

³ J. N. K a m i ń s k i, *Myśli o umnictwie dramatycznym*. „Haliczanin” 1830, t. 2, s. 236-237 (podkr. K. K.).

wpływ na jego dalszy artystyczny rozwój⁴. Tłumaczył i przerabiał dla Bogusławskiego teksty sztuk, najprawdopodobniej również statystował. Był także suflerem. Karol Estreicher określił relację łączącą Bogusławskiego i Kamińskiego jako stosunek „mistrza do ucznia, ale ucznia, który zrozumiał mistrzowską myśl i został teźże przewodnikiem. Uczeń więc jest tu przedłużeniem i dokończeniem życia duchowego nauczyciela”⁵. Sam Kamiński, już u schyłku swojej kariery, w liście do hr. A. Zamojskiego z 1844 r., przedstawił spotkanie z Bogusławskim jako jedno z najważniejszych wydarzeń w swojej artystycznej biografii. Pisał: „Galicja — jak Ci wiadomo J. W. Panie — żadnych lat nie miała narodowego teatru. Gdy ją Bogusławski ze swoją kompanią zwiedził — wzniecił we mnie niepokonany zapal do polskiego słowa, ojczystej sceny”⁶.

Po wyjeździe Bogusławskiego Kamiński prowadził we Lwowie amatorski teatr w pałacu radcy apelacyjnego Stanisława Wronowskiego. Uczył chętnych aktorskiego rzemiosła. Dostarczał teksty sztuk. Był reżyserem. Jak stwierdza Barbara Lasocka:

Była to jego pierwsza samodzielna praca. Poprzedziło ją terminowanie u Bogusławskiego. Miało ono jednak znaczenie bardziej teoretyczne niż praktyczne. Można się domyślać, że Kamiński był już dobrze odczytany w literaturze teatralnej. Ale dopiero u Wronowskiego sprawdzał swe umiejętności na scenie: jako nauczyciel aktorskiego zawodu i jako reżyser. I dla Kamińskiego, i dla wykonawców był to więc niejako teatr-studium⁷.

Po kilku latach działalności władze austriackie zakazały zespołowi Kamińskiego teatralnej działalności. Najprawdopodobniej na przełomie 1803 i 1804 roku przybył wraz z nielicznym zespołem do Kamieńca Podolskiego, w którym nie było żadnego budynku teatralnego. Grał więc w domach prywatnych i odwiedzał ze swoimi przedstawieniami okoliczne

⁴ O lwowskiej antreprezie Wojciecha Bogusławskiego zob. J. G o t, *Na wyspie Guaxary. Wojciech Bogusławski i teatr lwowski 1789-1799*. Kraków 1971; Z. R a s z e w s k i, *Bogusławski*. Warszawa 1982; Z. H ü b n e r, *Bogusławski człowiek teatru*. Warszawa 1957; W. B r u m e r, *Służba narodowa Wojciecha Bogusławskiego*. Warszawa 1929.

⁵ L. R. [Karol Estreicher], *Jan Nepom. Kamiński*. „Postęp” 1861, z. 5.

⁶ Cyt. za K. Estreicher, *Teatra w Polsce*. T. 3. Kraków 1873-1879, s. 463. Zob. także B. C z a r n i k, *Z życia J. N. Kamińskiego dyrektora teatru lwowskiego*. Warszawa 1891, s. 2-3.

⁷ B. L a s o c k a, *Aktorzy w teatrze Jana Nepomucena Kamińskiego*. „Pamiętnik Teatralny” 1967, z. 1, s. 90-91. Zob. także *Lwów (1800-1812)* [hasło]. W: *Słownik polskich teatrów niezawodowych*. Pod red. E. Orzechowskiego. Seria I. Tom 1: *Galicja do roku 1918*. Część 1: *Albigowa — Lwów*. Wrocław 1992, s. 169-170.

miasteczka. Dopiero na początku 1805 roku uzyskał stałą scenę. „Drewniany budynek przy rynku ormiańskim, koło ruin pałacu biskupiego, w pobliżu kościoła oo. Dominikanów, wzniesiono ze składek szlachty i urzędników, złożonych na ręce deputowanego sądu głównego Erazma Rakowskiego”⁸. Swoją pobyt w Kamieńcu Kamiński musiał niewątpliwie rozpocząć od prac zmierzających do poszerzenia i skrzystalizowania składu zespołu.

Ograniczone możliwości techniczne scen i sal wykorzystywanych przez Kamińskiego w latach 1803 - 1805 zadecydowały, iż styl przedstawień jego zespołu wyrażał się przede wszystkim w zupełnie odmiennym niż dotychczas sposobie kreowania postaci poprzez nowe środki aktorskiej ekspresji, mniej natomiast w warstwie inscenizacyjnej⁹. Scena w Kamieńcu była traktowana przez Kamińskiego jako swoiste „laboratorium repertuarowe”, umożliwiające także zupełnie nowy i świadomie pogłębiany, zarówno na poziomie warsztatu, jak i etyki zawodowej, sposób pracy z aktorem. Okres ten bez wątpienia zaważył na całej artystycznej biografii Kamińskiego, kształtując nie tylko jego warsztat aktorski i reżyserski, lecz także poglądy na temat szczególnej rangi sztuki aktorskiej. Brak teatralnych tradycji w Kamieńcu sprawił, iż nie był on skrupowany modą bądź inscenizacyjnymi konwencjami. Prowincjonalna publiczność nie posiadała żadnego teatralnego przygotowania ani wyrobienia¹⁰. Na proponowany przez Kamińskiego repertuar reagowała spontanicznie. To właśnie w kamienieckim okresie działalności zespołu Antoni Benza ukształ-

⁸ J. K o m o r o w s k i, *Polskie życie teatralne na Podolu i Wołyniu do 1863 roku*. Wrocław 1985, s. 15.

⁹ Zachowane do dzisiaj opisy sceny w Kamieńcu Podolskim zdecydowanie przekreślają wszelkie przypuszczenia o inscenizacyjnym rozmachu ówczesnych spektakli zespołu Kamińskiego. Budynek ten kronikarz określa jako „szczupły, niewygodny, zimną nie opalany. Budowla długa a wąska, najwięcej trzysta widzów pomieścić mogąca. Łóż dolnych dwanaście, górnych trzynaście, w miejscu wygodnych krzeseł niewygodne ławki, prawie bez parteru”. Omawiany budynek w niemal nie zmienionym kształcie architektonicznym służył aktorom i kamienieckiej publiczności do lipca 1856 roku, kiedy to mocno zrujnowany gmach został zburzony. Sporządzono wtedy niezwykle skrupulatny urzędowy opis posesji. Możemy się z niego dowiedzieć, iż „budynek teatralny miał półtrzecia ściany murowane, reszta zaś była drewniana (...). Scena była położona na 11 murowanych i 10 drewnianych słupach, 1,5 m wysokości, i 10 belkach jodłowych i pokryta takimiż deskami. Ze sceny przez drzwi drewniane wchodziło się do garderoby” — zob. W. S w i r s k i, *Kamieniec Podolski 25 marca*. „Gazeta Warszawska” 1853, nr 130. Cyt. za K o m o r o w s k i, *op. cit.*, s. 39-40.

¹⁰ Zob. K o m o r o w s k i, *op. cit.*, s. 10-13.

tował styl swojego aktorstwa, wychwalany kilka lat później przez lwowską krytykę. W skład zespołu Kamińskiego wszedł na przełomie 1804 i 1805 roku Seweryn Malinowski, jeden z najbardziej utalentowanych aktorów polskich XIX w. Na prowadzonej przez Kamińskiego scenie zadebiutował w 1805 roku w *Zbójcach* Schillera, gdzie „w trudnej roli Franciszka Moor, z żywymi oklaskami od widzów przyjęty został”¹¹. W Kamieńcu rozpoczął swoją karierę Kasper Kamiński, gorący zwolennik twórczości Szekspira, w późniejszych latach jeden z najbardziej ruchliwych, prowincjonalnych antreprenerów początku XIX wieku¹². Praca w zespole Jana Nepomucena Kamińskiego bez wątpienia wpłynęła na ukształtowanie się modelu ich aktorskiego warsztatu, który historycy teatru charakteryzują jako emocjonalny typ aktorstwa preromantycznego. „Świadczyłoby to — pisze Andrzej Żurowski — o szerokim promienianiu na scenę polską w początku XIX wieku poszukiwań estetycznych teatralnej szkoły kamienieckiej”¹³. Warto niewątpliwie zacytować słowa Michała Rolle, który, chcąc podkreślić niezwykle wysoki poziom gry całego zespołu Kamińskiego, stwierdził:

Znakomici aktorowie trzymali się Kamieńca i Kamińskiego; zdaniem ludzi współczesnych, interesujących się w wysokim stopniu literaturą i sztuką, Hankiewicz, Zbrożek, Lipnicki i Wołkowińska mogli zupełnie bezpiecznie i bez najmniejszej obawy rywalizować z uznanymi powagami warszawskimi¹⁴.

Kamiński, kształtując swój repertuar, starał się korzystać z najnowszych i najbardziej wartościowego dorobku europejskiego teatru. Stwierdzenie to umacnia m.in. analiza repertuaru Kamińskiego z lat 1803 - 1805, a więc z czasu występów w Kamieńcu Podolskim i okolicznych miasteczkach. Repertuar ów kształtowany był bowiem zgodnie z najnowszymi tendencjami w europejskim teatrze. Tworzyły go m.in. dramy Vulpiusa, de Sodeny, Zeiglera, Kotzebuego. Kamiński wystawił także w tym okresie „romantyczne drama” według Lewisa *Bratobójstwo, czyli Osmond graf Cornvai*. Powstały wtedy — jak na ówczesne czasy niezwykle nowatorskie — tłumaczenia *Hamleta* i *Makbeta* Szekspira oraz *Zbójców*

¹¹ J. S o w i ń s k i, *Kilka słów o Malinowskim*. „Tygodnik Petersburski” 1840, nr 99. Cyt. za M. R o l l e, *Z minionych stuleci. Studia historyczne i literackie*. Lwów 1908, s. 7.

¹² Zob. *Słownik biograficzny teatru polskiego*, *op. cit.*, s. 280.

¹³ A. Ż u r o w s k i, *Szekspiriady polskie*. Warszawa 1976, s. 56-57.

¹⁴ R o l l e, *op. cit.*, s. 9.

F. Schillera, stając się natychmiast podstawą teatralnych realizacji¹⁵. Warto podkreślić, iż przystępując do tłumaczenia *Makbeta* Kamiński oparł się na niezwykle wtedy głośnej schillerowskiej adaptacji tekstu dramatu, sporządzonej dla potrzeb teatru w Weimarze w 1800 roku, a ogłoszonej drukiem w roku 1801. Zestawienie tytułów i nazwisk autorów sztuk nie pozostawia najmniejszych wątpliwości co do intencji Kamińskiego, który w tym czasie tworzył swój repertuar niezwykle konsekwentnie, przekraczając zdecydowanie normy XVIII-wiecznych poetyk. Jak stwierdza Barbara Lasocka, prowadzony przez Kamińskiego teatr „jako jeden z pierwszych w Polsce opowiedział się za romantyzmem — zarówno w repertuarze, jak i w inscenizacji”¹⁶.

Kamiński wraz z częścią zespołu opuścił Kamieniec w pierwszych miesiącach 1806 roku, aby na zaproszenie gubernatora — księcia Armanda Richelieu — wystąpić gościnnie w Odessie. Pobyt Kamińskiego w Odessie trwał około trzy i pół roku. Księżę Richelieu powierzył mu dyrekcję sceny polsko- i rosyjskojęzycznej. Po latach Kamiński wspominał okres swego pobytu w Odessie jako nie zmałowany brakiem materialnych środków czas intensywniej pracy, przynoszącej zarówno artystyczny, jak i komercyjny sukces. Pisał: „byłem pierwszy raz w życiu szczęśliwy; znalazłem prawdziwe prac mych uznanie”¹⁷. W ukończonym w marcu 1829 roku *Memoriale*, będącym swoistym podsumowaniem dwudziestoletniej lwowskiej antreprzy, Kamiński zawarł kilka interesujących uwag dotyczących zasad funkcjonowania prowadzonej przez niego sceny w Odessie:

Teatr rosyjski i polski miał dwóch dyrektorów: Pan Rainau, członek komitetu, był dyrektorem we względzie ekonomicznym — odbierał dochody teatru, wypłacał gażę, trutynował podaną sobie expens na wystawę itp. Ja byłem dyrektorem sceny — proponowałem sztuki, wydzielałem role aktorom, czuwałem nad ich exekucją. Każdego miesiąca schodziliśmy się obydwaj do Xięcia i zdawaliśmy raport¹⁸.

Czytając ten tekst warto niewątpliwie zwrócić uwagę na podział funkcji pomiędzy dyrektorem administracyjnym i artystycznym, niecodzien-

¹⁵ Zob. Komorowski, *op. cit.*, s. 16-17.

¹⁶ Lasocka, *Jan Nepomucen Kamiński...*, s. 27.

¹⁷ Zob. List J. N. Kamińskiego do hr. A. Zamojskiego z 1844 r. W: Estreicher, *Teatra w Polsce*, s. 463.

¹⁸ Zob. J. N. Kamiński, *Memoriał*. Wydał i wstępem opatrzył B. Czernik. Lwów 1890, s. 23.

ny dla funkcjonowania teatralnego przedsiębiorstwa w pierwszym dziesięcioleciu XIX wieku, a tak charakterystyczny dla współczesnego modelu zarządzania teatrem. Kamiński opuścił Odessę w kwietniu 1809, aby jeszcze w tym samym roku objąć dyrekcję sceny lwowskiej, którą z powodzeniem prowadził do 1842 roku¹⁹.

W 1830 roku we Lwowie ukazały się dwa tomy almanachu „Haliczanin”, zredagowane i wydane przez Walentego Chłędowskiego. „Haliczanin” wywołał spory rezonans w galicyjskim środowisku literackim i artystycznym, stając się niemal natychmiast sztandarową publikacją romantyzmu galicyjskiego. Zgodnie z intencjami wydawcy almanach miał za zadanie nie tylko zapoznać szerokie rzesze czytelników z najnowszymi zjawiskami w literaturze, filozofii i estetyce, lecz także obalić panujące — zdaniem Chłędowskiego — w środowisku warszawskim przekonanie o prowincjonalnym charakterze sztuki i nauki pochodzącej z Galicji²⁰.

W tomie drugim „Haliczanina” Jan Nepomucen Kamiński opublikował artykuł zatytułowany *Myśli o umnictwie dramatycznym*, będący pierwszą w historii teatru polskiego tak świadomą próbą ukazania szczególnej rangi aktorstwa poprzez równorzędne zestawienie problemów zawodowej techniki i etyki. Ustalenie daty powstania omawianego tekstu jest dziś praktycznie niemożliwe. Wątpliwy wydaje się ścisły związek większości z zawartych w *Myślach o umnictwie dramatycznym* warsztatowych i etycznych postulatów z rzeczywistą praktyką prowadzonych przez Kamińskiego zespołów, zwłaszcza po objęciu przez niego w 1809 roku lwowskiej antreprzy. Opublikowany na łamach „Haliczanina” artykuł należy raczej potraktować jako sumę nie spełnionych do końca, czasem zupełnie utopijnych dążeń człowieka teatru do urzeczywistnienia własnego, tak odbiegającego od ówczesnej praktyki, ideału pracy scenicznej. W swojej roz-

¹⁹ Lwowskiej antreprzyzie J. N. Kamińskiego poświęciła Barbara Lasocka obszerną monografię — *Teatr lwowski w latach 1800-1842*. Warszawa 1967; zob. także B. Lasocka, *Osobliwości zasługi, pomyłki. Kilka uwag o teatrze lwowskim z końca XVIII i pierwszej połowy XIX wieku*. W: *Teatr polski we Lwowie*. Pod red. L. Kuchtowny. Warszawa 1997; też e, *Teatr we Lwowie w latach 1815-1830. Antreprzyza Jana Nepomucena Kamińskiego*. W: *Teatr polski od schyłku XVIII wieku do roku 1863. Lata 1773-1830*. Pod red. T. Siverta. Warszawa 1993.

²⁰ Zob. W. Chłędowski, *Wstęp*. „Haliczanin” 1830, t. 1, s. I-IX. O „Haliczaninie” i skupionym wokół niego środowisku literacko-artystycznym zob. K. Poklewska, *Galicja romantyczna (1816-1840)*. Warszawa 1976, s. 152-169.

prawie Kamiński przedstawił wiele poglądów, wątpliwości i przemyśleń towarzyszących mu niemal od początku scenicznej kariery, jak na przykład nieklamane uwielbienie dla twórczości Szekspira, fascynację niemiecką filozofią romantyczną czy też tak istotne dla każdego aktora problemy związane z doskonaleniem środków wyrazu, budowaniem scenicznej iluzji i jej wpływem na widza.

Swoje rozważania autor rozpoczyna od ustalenia genezy sztuki teatru, określając ją mianem „umnictwa przedstawczego”²¹. Zdaniem Kamińskiego, zarówno początki teatralnego widowiska, jak i innych rodzajów sztuki tkwią w pierwotnych słowiańskich (!) uroczystościach religijnych i związanych z nimi obrzędach:

Skoro lud zaczął mieć uroczystości, obrzędy, pamiątki i schadzki swoje [...] już się oddał Muz opiece, już wykazywał potrzebę piękniejszej formy umnictwa przedstawczego [...]. Nasze tak zwane Hahulki, nasz Jedzie Zelman, jedzie jego brat, nasz przedwieczór S. Jędrzeja (gdzie zebrane dziewice, postacie swoich kochanków z pasma przedziwnego utkane paląc, uważają, azali je płomień ku sobie pociągnie lub od siebie odrąci), nasz Sobor gminu w dzień Ś[wię]tła Jański, nasze palenie ogniów po górach, nasze obrazki po rozłożystych dębach, obrzędy gminne, wesela, družby [...], nasze kuliki i wiele innych pamiątek i zabytków, były zarodem umnictwa ogólnego²².

Sztuka aktorska ma — zdaniem autora — charakter organiczny, jest niejako wpisana w ludzką kondycję, dzięki czemu może silniej niż inne formy artystycznego przekazu decydować o ludzkiej samoświadomości i tożsamości. Kamiński podkreśla jednak, iż ów organiczny impuls jest kształ-

²¹ „Umnictwo”, „umnik” to pojęcia pochodzące od słowa „Um”, które Kamiński w jednej ze swoich rozpraw zdefiniował jako „wrodzoną bezpośrednio możliwość duszy znania tego wszystkiego: co wieczne, niezmiennie, prawdziwe, cne, piękne, dobre, doskonałe: co b o s k i e. Um smysłem sumienia, ze swego bezpośredniego u-mienia. Sumienie w umie, głosem zarodnym prawdy. Um, smysłem piękna, cnoty i religii. Um, jako dusza, ma to wszystko w sobie, jako jedno w niepodzielnej i wiernej jedności. [...] Smak umu i umnictwo, jedną mają szkołę i wychowanie jedno. Szkołą wykształcenia estetycznego smaku, jest wpatrywanie się w dzieła umniczej natury i dzieła umniczej sztuki. [...] Um idejami rozpromieniony, wylamuje się z pęt uczuć zmysłowych, uwalnia się lotem ducha w twórczej fantazyi, i stwarza umnictwo. Z umniczego dzieła wieje duch boski.” — zob. J.N.K a m i ń s k i, *Dusza uważana jako myśl, słowo i znak. Psychologiczno-etymologiczne poszukiwania*. Lwów 1851, s. 84, 104.

²² J.N.K a m i ń s k i, *Myśli o umnictwie dramatycznym*. „Haliczanin” 1830, t. 2, s. 235-236. Dalsze cytaty wedle tego samego wydania. W cytowanych fragmentach artykułu zachowane zostały wszystkie dokonane przez Kamińskiego podkreślenia.

towany zarówno przez tradycję narodową, wpisane w nią podstawowe, światopoglądowe i estetyczne paradygmaty, jak i przez indywidualną wrażliwość:

oto chcemy przekonać, że to, co my ogólnie sztuką aktorów nazywamy, każdemu człowiekowi i ludowi było i jest wspólne i wrodzone, ale u każdego mniej więcej; w miarę jego fantazyji i nieba, pod którym żyje, w miarę jego oświecenia się pod inną objawia się i objawiało postacią [s. 235].

Kamiński traktuje aktorstwo jako rodzaj niemal kapłańskiej misji, mającej na celu możliwie najpełniejsze sceniczne urzeczywistnienie idei wpisanej przez autora w tekst dramatu. Celem tych dążeń ma być zjednoczenie aktorów i publiczności we wspólnym przeżyciu — „umnym uśpieniu”, które jest — według niego — rodzajem swoistego transu, sprawiającego, iż świat przedstawiony na scenie wraz ze swoimi podstawowymi wyznacznikami, takimi jak czas i przestrzeń, jest odbierany przez publiczność jako świat realny.

Kapłani zachwyceni ideą przedstawienia idei swoich, z autora wziętych, starają się *zabawić liczbę przedsobną*, która im dla tego na chwilę pozwoliła wyższości nad sobą, aby ją, jako różną i rozmaitą różnem zdaniem i uczuciem rozdzielaną, w jedność i zgodę, jednym środkiem, w *nierozdzielną zachwyciła jednostkę*. [...] otwierają oni krainę uczucia, zamykają się w niej, i obudzają idee, ideami swemi, z ideałów autora wziętemi; a skoro je przeniosą do umnie uśpionych, już nad zabawionymi i zachwyconymi zwycięstwo odnoszą, bo ich w moc swoją zachwyciwszy, już nimi władają. Ale umiejętnym kapłanom najwięcej chodzi o to, aby się uśpieni nie ocknęli, i ze złudzenia swego nie opamiętali, aby ze snu umnego nie wyszli [s. 237, 238].

Dzięki temu sztuka aktorska, nazywana przez Kamińskiego „umnictwem dramatycznym”, przestaje być zawodem pojmowanym w kategoriach przynoszącego wymierne korzyści rzemiosła. Staje się szczególnym rodzajem posłannictwa, wymagającego od kandydata nie tylko umiejętności czysto warsztatowych, lecz także głębokiej świadomości etycznej podpartej wiedzą o naturze człowieka i otaczającego go świata:

najpierwszym i najwięcej stanowiącym przymiotem dramatycznego umnika, oprócz darów zewnętrznych, jest: *żywa wyobraźność i gorące serce*, słowem: *umysł ruchliwy*; ale że mu na tym nie dosyć jeszcze, że poznawszy *świat zewnętrzny i stosunki jego*, w świat się wewnętrzny człowieka zapuścić, i ze zdobyczą, którą z tej głębi wyniesie, w jak najściślejsze przedmiotowe stosunki wejść umiejętnie winien [s. 245].

Kamiński zdecydowanie przestrzega wszystkich kandydatów do zawodu aktorskiego przed zakorzenionymi w potocznej świadomości opiniami o niezwyklej atrakcyjności i łatwości uprawiania sztuki aktorskiej, która — w myśl obiegowych opinii — kusi sławą, uwielbieniem tłumu i materialnymi korzyściami. Tak jednostronny sposób postrzegania aktorstwa jest — zdaniem Kamińskiego — niezwykle szkodliwy i krzywdzący, ponieważ nie odzwierciedla rzeczywistego trudu wkładanego przez „umnika dramatycznego” w proces budowania roli. Przeciętny widz obcuje wyłącznie z gotowym już spektaklem, nie jest świadom, jaką drogę przebył aktor podczas prób, aby w czasie przedstawienia przeistoczyć się w określoną postać:

Lekkie wydanie nie idzie z lekkiego poczęcia; umnik prawdziwy ciężko rozmyśla, aby ciężkie dzieło lekko wydał; a dzieło *takie*, które by się każdemu do podźwignienia łatwo nastroczało, ale jednak bez długiej wprawy, nauki i pomysłu, rzadko kto je dźwignąć zdołał [s. 239-240].

Przystępując do opisu poszczególnych etapów pracy aktora nad rolą Kamiński podkreśla, iż „prawy umnik więcej chce, jak samego udania; on chce ideału” (s. 244), widząc sens pracy scenicznej nie w budowaniu manierycznego, przypadkowego w doborze środków, „udawanego życia” postaci, lecz w autentycznym, sięgającym w głąb psychiki aktora przeżyciu roli.

Pierwszym etapem pracy aktora nad rolą jest samodzielna, wielokrotna i szczegółowa lektura oraz analiza dramatu. Aktora obowiązuje bezwzględny szacunek dla tekstu:

umnik dramatyczny winien być wieszczego ducha i nie tylko przeniknąć tajniki myśli i uczucia, ale i języka, które autor swoim osobom nadał; że ma wysledzić piękności, o których autor sam nie wiedział; że mu nie wolno w niczem autora ukrzywdzić, jednakże wszędzie go podnieść, pierwszą powinnością jego [s. 246].

Celem tak pojmowanego procesu indywidualnej lektury tekstu jest nie tylko interpretacja poszczególnych postaci i ich funkcji w rozwoju akcji dramatu, lecz przede wszystkim wgląd aktora we własną psychikę w celu odnalezienia w niej elementów, uczuć i emocji, z których stworzona zostanie jego rola. Niezwykle istotna jest w tym okresie pracy samoświadomość aktora, która powinna ochronić go przed podjęciem zadań przerastających jego — zarówno fizyczne, jak i psychiczne — możliwości:

Przedstawiciel dramatyczny winien najpierwszą uwagę swoją zwrócić na rolę, której się [...] ma podjąć; a dopiero po stosunku indywidualności swojej ku

roli, i po ścisłej spowiedzi z samym sobą, osądzić: czy mu rola do twarzy, do kształtu, do uczucia i ducha, albowi nie [s. 246].

Kolejnym etapem pracy są zespołowe próby czytane, po których aktorzy — już na scenie — ustalają podstawowe relacje i napięcia pomiędzy postaciami dramatu, szukają rozwiązań inscenizacyjnych dla poszczególnych scen. Kamiński jednoznacznie określa kierunek aktorskich poszukiwań — od zewnętrznych cech i zachowań do „wewnętrznego świata roli”, opartego na poczuciu prawdy scenicznej. Realizując ten etap prób, uwzględniając jednocześnie pomysły i działania swoich partnerów, aktor powinien

już się bezpiecznie zatopić [...] w rozważanie charakteru, a obliczywszy wpływ temperamentu, wieku, stanu i okresu działania, i te wszystkie okoliczności, jakie tylko i zwyczaj i klimat i obyczaje do przedstawnej osoby, *jako przymioty przypadkowe*, przywiązywać mogą — ma się zatrudnić wewnętrznym światem roli swojej [s. 247].

Myśląc o postaci, budując swoją rolę aktor musi — zdaniem Kamińskiego — dostosować się do stylu gry całego zespołu. Szacunek dla pracy scenicznych partnerów, uważna obserwacja ich działań, poważne traktowanie nawet najbardziej epizodycznych postaci pomagają nie tylko w zrozumieniu własnej roli, lecz także uświadamiają, iż teatr jest sztuką zespołową.

Spore fragmenty *Myśli o umnictwie dramatycznym* Kamiński poświęca — niejako na przekór ówczesnej praktyce scenicznej — problemowi zespołowych prób teatralnych i ich znaczeniu w procesie twórczym aktora²³. Píše:

Umnik dramatyczny usposobiwszy się poprzednio pod wszelkim względem sam sobą w ścianach domowych, przechodzi dla wprawienia się w ściany sceniczne, i tam *nabywa doświadczenia przez wspólne działanie i wspólne urzeczywistnienia szczególnych sposobów swoich*. Próby w teatrze są największą wprawą, od nich zawisło wszelkie *powodzenie przedstawienia*; lecz powinny być najuroczyściej odbywane [s. 249].

Praca w trakcie prób rozbudza poczucie zespołowości, uczy szacunku dla wysiłku scenicznych partnerów, pozwala przezwyciężyć niszczące zbiorowy wysiłek indywidualne ambicje i związaną z nimi chęć rywalizacji. Dzięki temu „nie mają tam już miejsca, ani żarty, ani swawole; każdy zajęty i sobą i całością, snuje uroczysto nitkę w sieci wspólnej” (s. 249).

²³ Zob. J. G o t, *Gwiazdorstwo i aktoromania w teatrze polskim w XIX wieku*. „Pamiętnik Teatralny” 1970, z. 3.

W trakcie spektaklu aktor ma obowiązek zwracać uwagę nie tylko na własne działania, lecz także na poczynania swoich partnerów. Kamiński zaleca aktorom wzajemną asekurację i pomoc w trakcie rozgrywania scen szczególnie trudnych, budowanych poprzez wyrażanie uczuć skrajnych, jak np. przerażenie, gniew, rozpacz. Jako przykład służy Kamińskiemu scena z *Hamleta*:

a jeśli Hamlet źle widzi ducha ojca swego, niechże go królowa lepiej obaczy; a kiedy źle powie patrz tam matko! niech ona mówiąc: nic nie widzę, tak patrzy, jakby okropnie widziała; to jest: niech królowa zastąpi Hamleta [s.252].

Cytowany fragment mógł zostać potraktowany przez Kamińskiego jako konkretne rozwiązanie inscenizacyjne. Warto jednak zaznaczyć, iż zawarte w *Myślach o umnictwie dramatycznym* uwagi na temat rozwiązania sceny pojawienia się ducha Ojca w komnacie Gertrudy są bezpośrednim nawiązaniem do *Dramaturgii hamburskiej* G. E. Lessinga, który rozważając sposoby przedstawienia duchów na scenie stwierdza:

U Szekspira duch ojca rozmawia tylko z Hamletem; w scenie z matką widzi go i słyszy tylko Hamlet. Cała nasza uwaga skupia się więc na nim i im więcej odkrywamy w nim cech umysłu rozstrojonego pod wpływem grozy i strachu, tym bardziej jesteśmy skłonni wierzyć, że zjawia, która to wywołuje, jest tym, za kogo on ją bierze. Upiór działa na nas nie wprost, lecz raczej za pośrednictwem Hamleta. Wrażenie, które na nim wywiera, zostaje nam przekazane, przy czym jest ono nazbyt konkretne i silne, abyśmy mogli powątpiewać w to, że wywołuje je przyczyna niezwykła [podkr. K. K.]²⁴.

Pojęcie idei i wiara w jej stwórczą moc stanowiły bez wątpienia fundament filozofii i kultury romantycznej. „Wszystko, co ma egzystencję,

²⁴ G. E. Lessing, *Dramaturgia hamburska*. W: *Dzieła wybrane*. Przekład, wybór i oprac. O. Dobijanka. T. 3. Wrocław 1956, s. 171. Omawiany sposób rozwiązania sceny rozmowy Hamleta z matką (w oryginale III, 4) przytoczył w 1815 roku także recenzent „Gazety Korespondenta Warszawskiego” (nr 38, 13 maja 1815 r.). Pretekstem jego wypowiedzi był spektakl *Hamleta*, jaki zaprezentował zespół Wojciecha Bogusławskiego na warszawskiej scenie Teatru Narodowego. W roli tytułowej wystąpił Szymanowski. Analizując środki, jakimi posłużyli się inscenizatorzy w celu oddania nastroju sztuki, recenzent napisał: „Zjawienie się ducha bardziej na twarzy i w całej postaci Hamleta okazać się powinno niżeli przed oczami widzów. Przytomność ducha pomagać tylko powinna wrażeniu, gdyż przy doskonałym Hamlecie niemal by się bez widzenia ducha obeszło” — zob. J. L. i p i ń s k i, *Recenzje teatralne towarzystwa Iksów 1815-1819*. Wrocław 1956, s. 6.

zawiera w sobie prawdę tylko o tyle, o ile jest egzystencją idei. Tylko idea bowiem jest czymś prawdziwie rzeczywistym” — pisał Hegel w swojej *Estetyce*²⁵. Postrzeganie transcendentalnej idei jako swoistej praprzyczyny wszystkiego, co doskonałe, prawdziwe i piękne zdeterminowało dokonania niemal wszystkich przedstawicieli niemieckiego romantyzmu. W ujęciu Hegla „absolutna idea” była „duchem, ale nie w jego zatopieniu w skończoności i organiczności, lecz duchem ogólnym, nieskończonym i absolutnym, który sam z siebie określa, co jest naprawdę prawdziwe”²⁶. Kamiński, będąc pod wyraźnym wpływem pism Hegla, negował możliwość zaistnienia jakiegokolwiek bytu bez jego odniesienia do idei. W swoich *Myślach o umnictwie dramatycznym* podkreślał, iż „wszystkiego zasadą była idea [...]; ona to rozwijała kwiat ludzkości z pięknego początku [...] aż się przez dzielność swoją objawiła dziełem, czyli ideałem” (s. 234). Należy podkreślić, iż w omawianym artykule Kamiński konsekwentnie odwoływał się do pism i poglądów swoich „niemieckich mistrzów”: Lessinga, Schillera, Schellinga i Schlegla.

Idea była dla Kamińskiego praprzyczyną zaistnienia zarówno realnego bytu w przyrodzie, jak i dzieła sztuki. „Gdzie nie ma ockniętej idei — pisał — tam nie ma umiejętności, nie ma umnictwa, chociaż są rzemiosła i nauki” (s. 234). Podobnie jak Hegel, dzieło sztuki traktował nie jako konkretny artefakt, lecz jako swoistą transmisję przesłania idei²⁷. Wyjaśniając genezę widowisk w starożytnej Grecji stwierdził, iż „teatr grecki [...] rozmógł się z idei, i rozwielił pod błogim niebem swoim, wraz ze wszystkimi umnictwami odcieniami przez ideę” (s. 236). Dlatego też dążenie do urzeczywistnienia idei, związane z nieustannym samodoskonaleniem zarówno na poziomie techniki, jak i etyki, powinno — zdaniem Kamińskiego — determinować każdy rodzaj twórczej aktywności człowieka, a przede wszystkim sztukę aktorską. Pisał: „Największe i najpierwsze usiłowanie każdego umnika, powinno być dążenie ku piękności idealnej” (s. 244). Tekst *Myśli o umnictwie dramatycznym* dowodzi,

²⁵ G. W. F. H e g e l, *Wykłady o estetyce*. Przeł. J. Grabowski i A. Landman. T. I. Warszawa 1964, s. 185.

²⁶ *Ibidem*, s. 156.

²⁷ Termin „transmisja przesłania idei” zaczerpnięty został z pracy H. G. G a d a m e r a pt. *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto* (Przeł. K. Krzemieniowa. Warszawa 1993, s. 44).

iz twórczość Szekspira miała mieć w tym procesie znaczenie szczególne. Na poziomie aktorskiego warsztatu Szekspirowskie role, pełne skrajnych emocji i uniesień, traktował Kamiński jako idealny, wymagający nieustannego ponawiania wzorców i wyzwania dla aktora dążącego do jak najpełniejszego ukazania na scenie silnych namiętności, na przykład zazdrości:

co począć z temperamentem nieodznaczonych uczuć, a co gorsza, kiedy temperament sam z siebie cienisty, w *rozmaite, zmieszane* rozstrzeli się uczucia? Jakże chwycić ten dziki, a przecież litości godny, ten różnopromienisty dziwotwór: *zazdrość*? który w gorącym temperamencie Otella tak wicherząc burzy i burząc wicherzy? który się i miłością i zawiścią i nienawiścią i boleścią i mściwością w rozliczne przemiany zarazem łamie? jak obliczyć punkty wybuchu namiętności i umiarkować, odcienie przejście jednego w drugie; albo: *jak uchwycić wiele zarazem*? [...] jak pamiętać zarazem i o myśli, i o minie, i o postawie, i o ruchu w postawie? a co więcej, o piękności idealnej, która umnictwo stanowi? [s. 241-242]

Przesycona głębokim tragizmem wizja człowieka i świata wpisana w Szekspirowską dramaturgię, psychologiczne i filozoficzne bogactwo postaci — wszystko to sprawiło, iż twórczość tę postrzegał Kamiński także jako wzbogacające artystyczną i etyczną świadomość aktora źródło wiedzy o człowieku i jego naturze. Dlatego też radził, aby

poświęcający się zawodowi dramatycznemu, dni i noce na zgłębianiu dzieł Szekspira trawili; z tej to głębokiej studni mieszanych uczuć i charakterów, z tej galerii rozlicznych boskoludzkich ideałów, z tego to serca żywej natury, wyniosą nieskazitelne, szczerze dyjamenty umnictwa, do korony sławy swojej, której, czy to dając gładką oprawę Francuzów, albo ją w pojedynczej wielkości Greków sławiąc, zawsze się wzbijać będą do piękności idealnej, która ich zawodu i znakiem i kresem być powinna [s. 253].

Nie bez powodu współcześni badacze XIX-wiecznego teatru polskiego widzą w Kamińskim najwybitniejszego scenicznego interpretatora dramaturgii Szekspira w polskim teatrze przedlistopadowym. Twórczość Szekspira, towarzyszącą nieodłącznie jego artystycznej biografii, traktował jako ideał, w stronę którego zmierzać powinien każdy świadomy swego posłannictwa twórca.

Jan Nepomucen Kamiński

Myśli o umnictwie dramatycznym*

[...] Ze wszystkich przedstawczych umnictwa rodzajów, aktorstwo z tego powodu na pozór najłatwiejszem być się zdaje, i dla tego ku sobie najwięcej młodzieży zapala, że się do jej gorącego czucia gorąco wkrada, i największy w niej wpływ wywiera; i stąd to pochodzi ta pokwapliwa o nim pochopność; bo młodzian z doświadczenia o tem jeszcze wiedzieć nie może, iż daleko jest łatwiej, jakiej algebraczej nauczyć się proporcji, albo jakiego matematycznego dokonać stosunku, aniżeli jedno jeniałne w autorze wysłedzić miejsce, i z misterną tak miny jak postawy szczytnością, w uroczym wydać je słowie. Wielu jest i takich, którzy całą obiegi Europe, mając sposobność widzenia aktorów, dobrą płacą i staraniem troskliwym w jedno towarzystwo uzbieranych, przeto samo już sądzą, że w ich ojczyźnie jeniusz jest zaklętym, nieurodzajnym! że tylko nieba obce takie wydają podziwy. Tacy przez uprzedzenie najboleśniejszą ojczystym talentom zadają ranę: raz, iż nie pomną jak dalece ich *samych*, nowość w oddaleniu łudziła, i że wszystko, cokolwiek tam wzięli, nawet same błędy na karb doskonałości brać mogli; *po wtóre*: że nie rozważają przyczyn, z jakich, co *tam* było, *tu* być nie może, albo ażeby tu było, nikt tu tego nie chce, ani się o to stara; i że tu się wszelki talent sam sobą, bez wszelkiej pomocy tylko instynktem samodzielnie jawi, a objawiwszy się, ani utrzymania przyzwoitego, ani zachęty nie znajduje; *po trzecie*; iż zatem nie idzie, aby, że *tam* coś dobrego widzieli, już tu przez to samo o wszystkim sądzić byli w stanie. Do rzetelnego osądzenia rzeczy, trzeba poprzednio gruntownej rzeczy wiadomości; i często się zdarza, że rzeszowskie poświatne klejnoty, w Londynie lub Paryżu, mieszkaniem od Rzeszowa, z uprzedzeniem kupuje. Można by z pewnością pójść w zakład: że gdyby się który umnik ojczyzny naszej, na rok lub dwa, w jakim zakątku ukrył, a gazetami bytność swoją w Paryżu lub Lon-

* Przygotowując do druku wybrane fragmenty tekstu, w trosce o zachowanie elementów wyróżniających autorski styl Kamińskiego, dokonano zaledwie nieznacznej modernizacji pisowni (np. fantazyi — fantazyji, bydz — być, ideów — idei w dopełniaczu l. mn., idey — idee w bierniku l. mn., tejto — tej to, galeryi — galerii, ztądto — stąd to, pójsdz — pójść, deklamacyi — deklamacji, zwierciadle — zwierciadło, byćby — być by, trajedyi — trajedyji, zajęczyc — zajęczec, możnaby — można by, wyobrażność — wyobraźność, wszystkim — wszystkim, troskliwym — troskliwym, uroczem — uroczym, tem — tym). Utrzymane zostały stosowane przez autora zasady interpunkcji. Zachowane zostały także autorskie podkreślenia wyrazów poprzez użycie kursywy.

dynie ogłosił, i razem się u nas okazał, że wszech stron by z uniesieniem wołano: ach! jakże dzielny! jak misterny! czego to Paryż i Londyn nie może! Prorok zawsze skądś przyjść musi!! Nie chcemy tu bynajmniej zaprzeczać, że długie wpatrywanie się we wzorowe talenta, uważne porównanie jednych z drugimi, częste odczytywanie i zgłębianie zasad jak i krytyk w tym względzie, mogą doprowadzić przy pochoście z natury do tego wziętym, do jakiegoś znawstwa, ale bynajmniej nie do zasad z doświadczenia, tem bardziej z pryncypiów ogólnych, a najmniej do wykonania sposobów. Jak wykonanie tak i osądzenie wykonanego, wymaga długiego doświadczenia, wprawy, poświęcenia się i rozmysłu. Nie dość to na tym, mieć ku czemuś chęć i pociąg, ale trzeba wiedzieć razem, co nas i dla czego pociąga, dla czego nam się tak, a nie inaczej *zdaje*, a jak jest *w istocie*.

[...] Umnik dramatyczny jest to żywa karta, która się raz po raz wyrazisto życiem i pisze i maże. Nie spominamy tu o tych darach zewnętrznych, którymi go dobroczynna natura wyposażać winna, ani o tych cichych podszeptach serca, które prawy umnik podsłuchać i odkraść mu i w wyraz zamienić powinien; ani o tych odcieniach tęsknoty, oczekiwania, ani o tych odznakach tego rozlicznego rozczulania się sposobu, owych to niby mało znaczących stopni westchnień i wykrzyków; a tenże sam wykrzyk zagięty czyli zapytany, tak blisko z wykrzykiem ostrym, z wykrzykiem boleści mieszkający? ileż on uwagi i wprawy nie wymaga! a też rozmaite przestanki czyli pauzy? a tenże monolog myślą gwieździsty, a każda gwiazda z innego nieba, a przecież w ogólnym związku? a tenże war i gwar uczuć i rozmysłu i namysłu i przemysłu, ta *ironia rozumu*, ta rozmowa ducha z duchem, który na coś wielkiego wtenczas waży, kiedy sam z sobą rozmawia? Każda nauka winna mieć, i ma jakiś zbiór prawideł; od tych prawideł trzeba zaczynać, ale nie dla tego, aby przez całe życie jak na szczydłach nimi chodzić. Któż kogo, pytamy się, nauczył stylu albo deklamacyji? mógł go pewnymi sposobami z nimi zapoznać, mógł go po drabinie uwag do najwyższego szczytła dźwignąć, ale z ostatniego już ptak sam wzlecieć powinien, i śmiało w niebo bujać. Stąd to pochodzi, że orlątko już w gnieździe robiąc skrzydłami, w słońce się patrzy, bo się w nim lotu dzielne odzywa czucie; tak się dzieje i temu, który siedząc na parterze, widząc którego aktora niedołęstwo ze sceny stracić, i działanie jego na siebie przyjąć. Kto tego doświadczył, ten niech nam wierzy, iż ma do umnictwa talent; *talent* mówimy, ale *jaki?* dopiero by się na drodze doświadczenia okazało.

Największym zadaniem dla przedstawiciela dramatycznego jest: *zrzeczenie się wszelkiej maniery*, ale i *swojej indywidualności*; rzec się, to mało, ale trzeba ją ze wszystkim, *ile możliwości*, zmasać, wszystkie indywidualne rysy zatrzeć i zagłodzić, tak, aby na tej karcie można było pisać wyrazy tej osoby, którą przedstawia. Ku temu służą mu wprawdzie kostium i tak zwana pęzlowa charakterystyka, której się mierny, naśladowczy i tylko oryginał podrzyżniający z chlubą powierza artysta; ale takiemu też właśnie do twarzy są te pochwały: *ach jakże pięknie udaje!* Prawy umnik więcej chce, jak samego udania; on chce *idealu*! On nie chce w scenicznym zwierciadle nikomu ani twarzy *swojej*, ani twarzy którego z widzów oka-

zać, bo się obawia, aby się on i widz nie przebudził, a przeto omamienie nie zniknęło. *Największym i najpierwszym usiłowaniem każdego umnika, powinno być dążenie ku piękności idealnej.*

[...] Z tego wszystkiego, cośmy dotąd pod rozważę wzięli, okazuje nam się: iż najpierwszym i najwięcej stanowiącym przymiotem dramatycznego umnika, oprócz darów zewnętrznych, jest: *żywa wyobraźność, i gorące serce, słowem: umysł ruchliwy*; ale że mu na tym nie dosyć jeszcze, że poznawszy *świat zewnętrzny i stosunki jego*, w świat się wewnętrzny człowieka zapuścić, i ze zdobyczą, którą z tej głębi wyniesie, w jak najściślejsze przedmiotowe stosunki wejść umiejętnie winien; że usposabiając się duchem, ma nie zapominać i o wprawie organów mowczych, jak i o szykownej ładnej zwinności członków, która woli jego na wszelkie skinięcie być posłuszną winna; że naśladowcza wyobraźność, powinna nabyć środka odnoszenia się żywo do twórczej fantazyji, a twórcza fantazyja do wyobraźności naśladowczej; aby tą wzajemnością, środkiem czucia, rozsądku i wprawy, za jednym strzałem myśli, wszystkie władze ducha jego, skonały skreślenie obrazu, i że ten obraz nie tylko przez rozmaitość ma być ślicznym, ale oraz przez jedność i okągłość wszystkich części idealnie pięknym. Z tych prawd względnych, a razem warunkowych i niezbędnych, wypływają drugie: że umnik dramatyczny winien być wieszczego ducha i nie tylko przeniknąć tajniki myśli i czucia, ale i języka, które autor swoim osobom nadał; że ma wysledzić piękności, o których sam autor nie wiedział; że mu nie wolno w niczym autora ukrzywdzić, jednakże wszędzie go podnieść, pierwszą powinnością jego; bo chociaż autor niektórych mu przestróg udzieli, przecież mu ani o czuciu, ani zwierciadle ócz jego, ani o zmianie i cieniowaniu głosów i przysłowów, ani o jego mocnym lub przyskrzypionym słów wygłosie, przestróg w żaden sposób dać nie może, jeżeli sobie tego wszystkiego długim rozmyśleniem, wielokrotnym odczytywaniem, za pomocą działającej wyobraźności, sam dać w stanie nie będzie; co by mu się powiodło, ma się ku temu mniej więcej w miarę indywidualnej potrzeby w następujący wprawiać sposób.

Przedstawiciel dramatyczny winien najpierwszą uwagę swoją zwrócić na rolę, której się [...] ma podjąć; a dopiero po stosunku indywidualności swojej ku roli, i po ścisłej spowiedzi z samym sobą, osądzić: czyli mu ta rola do twarzy, do kształtu, do uczucia i ducha, albowi nie; co nie pierwej nastąpić może, aż osnową rzeczy i charakterami dzieła wyobraźność swoją rozogniwszy, dzieło po trzykroć przeczytawszy i na wzruszenia swoje w przeciagu czytania zważając, pomimowolnie kilkakroć wykrzyknie: Ach, jakże to piękne! takich wykrzykników liczbę nie małą uzbierawszy, winien je jak pierścienie rozsądkiem w jeden związać łańcuch, i z każdego ogniwa stosowny skreślić i wymalować w wyobraźni swojej obraz; co gdy mu snadno przy zawartych zaczęciu udawać się oczach, to jest: gdy się w duchu z upodobaniem wedle myśli swojej, ujrzy i uczuje: wtenczas to dopiero już sobie zdolność niejaka ku roli zawierzyć może, jednakże nie wprzód, aż przed zwierciadłem rzeczywistym, obrazy czucia i myśli swojej, istotnie i snadno upostacio-

wane i urzeczywistnione, obaczy; i w tym razie wszakże nie powinien sobie ani wiele, ani za mało dowierzać, bo częstokroć się zdarza, że przy najściślejszym doświadczaniu się pokazać się może, żeśmy się sami nie poznali na sobie; że rola, która zdawała nam się nie dla nas, w kostiumie i na scenie snadniej nam poszła, aniżeliśmy sobie pomyśleć mogli; lecz często dzieje się przeciwnie. — Skoro rolę jaką umnik już przedstawić się odważy, ma w całym dziele trzy główne wyszukać punkty, to jest: zawiązkę, środek i rozwiązanie; i z tymi punktami uważać scenę osnowę. Nie dość na tym; co czyni we względzie całego dzieła, winien to samo uczynić we względzie każdej sceny. Najmocniej powinien sobie w pamięć wrazić wchody i wchody sceniczne *jak* ma i z *jaką* twarzą *wejść*, a z *jaką* *odejść*; co ma na scenę już *przynieść*, co dopiero *na scenie wziąć*. Upatrzwszy te wszystkie punkty, winien się zrównać ze sferami ról innych aktorów, i dopiero przez porównanie zważyć, gdzie mu na widni, gdzie w cieniu, gdzie pierwszą, gdzie podręczną lub podległą figurą, całość dzieła być każe. Rozstosunkowawszy sferę roli swojej ze sferami drugich, ułożywszy sobie stopniowanie przez cały ciąg swego przedstawienia, uchwyciwszy miejsca i położenia i postawy najwydatniejsze, i obraższy sposób ich wydania: już się bezpiecznie zatopić może w rozważanie charakteru, a obliczywszy wpływ temperamentu, wieku, stanu i okresu działania, i te wszystkie okoliczności, jakie tylko zwyczaj i klimat i obyczaje do przedstawnej osoby, *jako przymioty przypadkowe*, przywiązywać mogą — ma się zatrudnić wewnętrznym światem roli swojej, i tak go sobie w uczucia i myśli rozcieńczać, i te cienie sobie tak mocno przywłaszczyć, aby za lekkim tylko pomysłem, już się i na twarzy i w głosie i w minie, i w oczach i w całej postawie, jawiły; *a to wszystko z godnością umnictwa idealnego*. Najwięcej zważać mu należy na piękności innych ról i ważność miejsc, osób wraz z nim działających; i te miejsca, w których są zamknięte, jak swoje uważać: bo wedle nich się ma zachować, i chociażby *nie mówić*, im odpowiadać przecie w jakiś sposób winien. Gdy już sobie ideę całości i charakteru skreśli, ma się wziąć do napisania roli swojej własną swoją ręką, a myśląc i pisząc znaczyć ją wedle rozmysłu i wyobraźności swojej. Tak uzbrojony idzie na próbę czytania. Jest to zwykłą słabością ludzką, iż każdy chce się w swej roli nad miarę popisać, ale jeżeli to nie zawsze uchodzi na świecie zwyczajnym, jakżeby ująć mogło na świecie estetycznym? Wszystkie role powinny być głośno, wyrazisto odczytane, i do tego ogólnego słupa dzieła, jakby promieniem nitek, przywiązane i skierowane; a każda wedle namysłu, który próbę poprzedził, akcentowana, czyli wyrażona; po wspólnej umowie, i zastosowaniu i porozumieniu się wspólnym, oznacza się próba mówienia z pamięci, gdzie już i sytuacje i postawy i grupy iść w uwagę zaczynają, a sala próby, staje się rzeczywistą sceną. Przy uczeniu się ról, należy uważać na cienie swego głosu, czyli on i uczucie i rzeczy odpowiada, i czy się z przyzwoitym dźwiękiem zagina; powinien on zawsze być mocnym, ale zawsze charakteryzującym i w miarę ruchu uczucia i myśli, zawsze posłusznym. [...] Umnik dramatyczny usposobiwszy się poprzednio pod wszelkim względem sam sobą w ścianach domowych, przechodzi dla wpra-

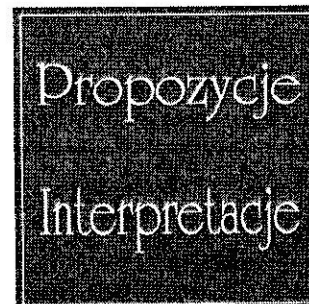
wienia się w ściany sceniczne i tam *nabywa doświadczenia przez wspólne działanie i wspólne urzeczywistnienia szczególnych sposobów swoich*. Próby w teatrze są największą wprawą, od nich zawisło wszelkie *powodzenie przedstawienia*; lecz powinny być najuroczyściej odbywane. Nie mają tam już miejsca ani żarty, ani swawole; każdy zajęty i sobą i całością, snuje uroczysto nitkę sieci wspólnej. Malownicze grupy zwiłają i rozwiązują się okrągło jak najspadniej; miejsca zamieniają się, a każde bądź w tle, bądź na przodzie, bądź na prawą lub lewą, bądź u progu, zawsze ważnie, zawsze widno i z przyzwoitym wdziękiem zajęte być powinno. Scena jest to szachownica oglądnych, żywych figur z wyrazistymi twarzami; wszystko kroczy na niej i wolno i gładko i ładnie w jeden skład czyli ładność ogólną i staje się przez śliczność piękną idealną. [...] Wyrachowawszy na próbach głównych przez doświadczanie (to jest: przez powtarzanie grup i scen trudnych) niezawodny skutek i tego skutku stopniami rosnącą potęgę: już się odbyć może próba najważniejsza, przedostatnia, w kostiumach i przy dekoracjach, do której przypuszczeni być by powinni rzetelni znawcy, aby postrzegli to z *dala i w dalowidni*, czego działający, sobą zajęci, z bliska spostrzec i widzieć nie mogli; aby *wykonywający* mieli na kim *doświadczenie swoje doświadczyć*; to już każdy umnik zadumany duma, aby w patrzących działaniem swoim sprawił zadumanie i zdumienie. Zdumienie w ten czas się dopiero uiszcza, kiedy dzieło wielkością ideału swojego uderzy, i ten tylko poklask, zwłaszcza w trajedii, najszczytniejszy, który się wtenczas dopiero odzywa, kiedy działacz już za kulisę zniknął.

[...] Z tego wszystkiego, na cośmy tu pobieżnie skinęli, dało się widzieć, a przynajmniej domyślić, że umnik dramatyczno-przedstawczy, oprócz nauk i wielostronnych wiadomości, oprócz czytania się w dobornych, wzorowych autorach, tak poetów, jak mówców, tak estetyków, jak historyków, od Greków i Rzymian zacząwszy aż do Francuzów, Anglików i Niemców idąc: ma jeszcze przy *najdokładniejszym władaniu językiem*, którym przedstawia, wrodzone, z natury wzięte mieć zdolności, i w nich się przez całe życie swoje nieustannie ćwiczyć i wprawiać. Że będąc zarazem rzeźbiarzem i malarzem i tworzywem, na którym zmienne uczucie i pomysły swoje, wyraża; ma się usposabiać jeszcze w śpiew i wygłos słowa, czyli deklamację, która jest duszą i najwyższym szczytem i objawą umnictwa dramatycznego; lecz aby tego zamiaru dopiął, należy mu się nasamprzód w świecie wewnętrznym człowieka zatopić, aby nabywszy przenikliwego rozsądku, ostrego, głębokiego dowcipu, mógł wszystko rozróżnić i rozróżniwszy, pojednać i pogodzić; aby wiedział, która namiętność do wybuchu skłonniejsza i przez powinowactwo swoje, w drugą przechodząca; który affekt, i w którym stopniu i w jakiej barwie tu, a w jakiej gdzie indziej, użytym być może; co jakiej osobie w każdej zmianie i stosownie do charakteru i godności i temperamentu i wieku, bądź w kolorycie tonu, bądź miny, przynależy.

[...] Lecz zabierając się do scenicznego zawodu, ma się wprzód każdy istotnie i niezawodnie przekonać, iż oprócz żywej wyobraźności i twórczej fantazji, oprócz gorącego czulego serca, należy mu jeszcze piękny smak udoskonalać, aby to wszy-

stko, co tylko czuje, i co pojmie, i czym się zachwyci, godnie i stosownie do rzeczy w słowie i postawie i minie do zachwycenia, wydał; ale ta troista zarazem deklamacja, najwyższym zadaniem umnika dramatycznego będąca, nie da się nabyć inaczej, jak tylko na drodze do zagłębiania się w świecie psychologicznym, plastycznym i muzycznym, w związku ze światem mężów uczonych, czystego, wytrawnego smaku; muzyk wykonywa podług znaków kompozytora, ale deklamator sam jest i muzykiem i kompozytorem i instrumentem zarazem. Po długim to dopiero rozmyślanu, odczytywaniu, po wielu przestrożach, samowłasnym doświadczeniu jak i widzeniu rzadkich wzorów, zacznie mu się wyjaśniać, gdzie ma zajęcie, gdzie zagrzmieć, gdzie zaśpiewać, gdzie przemówić; gdzie cisnąć przycisk, a gdzie lekko poskoczyć; gdzie jaką część mowy zabarwić, a gdzie ją patetycznie na widok podnieść, gdzie spuścić lub zasłonić; gdzie lice rozognić, a gdzie zbledzić, i t.d.; słowem: wtenczas dopiero, kiedy wszystkie tajnie duszy i natury przeniknie, i wszystkie promienie i czucia i ducha, pozna, i w wykonanie pomyśli, umiejętnie, idealnie, lekko i łatwo przenosić zacznie, wtenczas dopiero może sobie rościć jakieś prawo do pięknego nazwiska wzorowo-dramatycznego umnika, który tam się tylko pojawić może, gdzie już naród przeszłością uczony, na przyszłość pamiętny, w teraźniejszości z ducha swego samodzielnie idący, um swój do najwyższej potęgi rozwijając, sam sobie swego jestestwa, swoich uczuć i myśli i wiedzy, bezpośrednie, samowłasne, rodzime skreśla formy, i na nich swojej wewnętrznej, organicznej siły urzeczywiszcza znamiona; gdzie wszystko z ogólnej idei, na zasadach prawd bezwarunkowych do zaszczytu umiejętności dążąc, pod opieką ustaw w rozmaite piękno umnictwa wolno rozkłada się kształty.

Wybrał i opracował *Krzysztof Kurek*



Rolf Fieguth

**Autor w teatrze zaimków i tekstów
albo o kompozycji cyklicznej
Zdań i uwag Adama Mickiewicza**

1. Wstęp

1.1. Widowisko autora pokornego

Zdania i uwagi różnią się od utworów głównych poety — *Dziadów*, *Sonettów*, *Pana Tadeusza* — wyciszaniem tzw. poetyckości. Nie chcą być dziełem sztuki literackiej, lecz wierszowanym *exercitium* mistycznym. Nie osobisty czyn autora jest tu na pierwszym planie, lecz akt samozaparcia: wszystkie aforyzmy są zapożyczone u innych autorów. Tak głosi tytuł zbioru, który nieco uogólniając sprawę autorstwa wymienia nazwiska „Jakuba Bema, Anioła Ślązaka i Sę-Martena”.