

Anna Wypych-Gawrońska

Dyrektor teatru w roli teoretyka — Goethe i polscy antreprenerzy o funkcjonowaniu i zadaniach sceny

Wiek XVIII i XIX cechowała ożywiona dyskusja o teatrze. Różne aspekty i zagadnienia teatralne stały się wówczas atrakcyjne, zainteresowanie wzbudzały rozważania o teatrze kształtującym tożsamość narodową, pisano o zadaniach sceny wobec społeczeństwa, niemalże tekstów dotyczyło także zwykłej praktyki teatralnej, kształtowania przez dyrekcje repertuaru sceny i pracy aktora nad rolą. Uwagi o teatrze wychodziły spod piór osób związanych ze sceną albo pośrednio jako dramatopisarzy czy krytyków teatralnych, albo bezpośrednio jako kierowników instytucji. Tak było w przypadku Gottholda Ehraima Lessinga, którego opiniotwórcze i przełomowe dla historii sceny niemieckiej poglądy o dramaturgii i teatrze kształcącym świadomość narodową zawarte w tekście *Dramaturgia hamburska* związane były z działalnością w teatrze w Hamburgu. Najwybitniejsi przedstawiciele późniejszego okresu Johann Wolfgang Goethe i Fryderyk Schiller twórczość dramatopisarską łączyli z pracą teatralną w Weimarze. Także w Polsce najwszechstronniejsze uwagi o roli teatru, o przygotowywaniu przedstawień, zabiegach wokół funkcjonowania sceny, kłopotach finansowych, a także wytyczne repertuarowe i uporządkowane zasady gry aktorskiej pochodziły przede wszystkim od dyrektorów teatrów, Wojciecha Bogusławskiego¹ (kierującego sceną warszawską w latach 1783 – 1785, 1790 – 1794, 1799 – 1814, teatrem wileńskim w latach 1785 – 1789 oraz teatrem lwowskim w latach 1795 – 1799), Jana Nepomucena Kamińskiego (dyrektora sceny lwowskiej od 1809 do 1842 roku), Hilarego Meczysławskiego (kierował teatrem w Krakowie w latach 1843 – 1845), Stanisława Dobrzańskiego (antreprenera sceny lwowskiej w okresie 1875 – 1879), Stanisława Koźmiana (dyrektora w Krakowie w latach 1871 – 1885), Józefa Kotarbińskiego (kierującego teatrem krakowskim w latach 1899 – 1905). W wielu wypowiedziach polskich antreprenerów widać podobnie jak u Goethego pełne zaangażowania podejście do teatru, fascynację sztuką

¹ Przed Bogusławskim polska myśl teatralna wiązała się z publikacjami Ignacego Krasieckiego, Wawrzyńca Mitzlera, Adama Czartoryskiego i Franciszka Ksawerego Dmochowskiego, ale Bogusławski podobnie jak Goethe „jest pierwszym historykiem i teoretykiem teatru w Polsce, który patrzy nań od wewnątrz” — *Polska myśl teatralna i filmowa*, pod red. T. Siverta i R. Taborskiego, Warszawa 1971, s. 60.

teatralną obok nierzadko rozczarowania i zniechęcenia trudnościami organizacyjnymi i problemami artystycznymi. Widoczny jest w publikacjach silny wpływ praktyki teatralnej na uogólnienia teoretyczne. Praca w teatrze nie tylko inspirowała do pisanie o funkcjach sceny wobec społeczeństwa, ale też pozwalała na tworzenie opartych na doświadczeniu sugestii repertuarowych oraz uwag dla aktorów.

Goethe, związany z teatrem niemalże od dzieciństwa², poznał go z różnych stron, był aktorem, reżyserem i dyrektorem, przede wszystkim dramatopisarzem, przez całe życie przejawiał też zamiłowania prawdziwego teatromana. Opinie o teatrze zawarł Goethe w wielu pracach, literackich (m.in. w powieści *Wilhelm Meister*), artykułach prasowych (np. tekście *Weimarski teatr dworski*) i w publikacjach o znaczeniu praktycznym (jak w *Przepisach dla aktorów*), przedstawiał w nich siebie jako praktyka, dogłębnie, gruntownie znającego teatr, któremu poświęcił wiele lat życia.

Goethe roli teatru upatrywał w jego funkcji wychowawczej, pisał o „posłannictwie teatralnym”, tak zatytułował początkowo szóstą księgę wymiananego już *Wilhelma Meistra*. We wczesnych poglądach Goethe nadawał teatrowi wysoką rangę. Wiązało się to w dużym stopniu z opiniami o wielkości teatru sformułowanymi przez współpracującego z Goethem w teatrze weimarskim Schillera. Goethe pisał, że teatr dysponuje tak dużą siłą, iż przebudowa życia kulturalnego całego kraju powinna się wiązać z reformą teatru i stworzeniem wielkiej sceny, mogącej tak jak w Grecji antycznej zjednoczyć naród. Terminy: naród, ojczyzna, niemiecka tożsamość i osobowość narodowa pojawiały się w kontekście roli teatru wobec społeczeństwa.

Goethe wyróżniał w teatrze warstwy idealną i empiryczną: „Jeśli chodzi o stronę idealną, to teatr stoi bardzo wysoko, tak że prawie żadne dzieło ludzkie [...] nie może się z nim równać”³. Teatr nie był jego zdaniem przypadkowym zlepkiem sztuk, ale współtworzonym przez literaturę, muzykę, sztuki plastyczne: malarstwo, architekturę i rzeźbę dziełem, oddającym „mnogość wspaniałych tworów ludzkiego ducha”⁴. Stwierdzał, że o sile teatru świadczą właśnie owe zjednoczone w nim sztuki. „jest poezja, jest malarstwo, jest śpiew i muzyka, jest sztuka aktorska”⁵, nawet nierówny ich poziom w ramach jednego przedstawienia nie zakłóca odczucia święta, które widz może przeżyć podczas obecności w teatrze.

Doświadczenia teatralne, praca z aktorami, wnikliwa obserwacja realizacji scenicznych i reakcji publiczności doprowadziły z czasem Goethego do przeciwnych ocen, choć zawsze w jego wypowiedziach widoczny był przynajmniej ślad miłości do teatru. Źródłem rozczarowania stała się przede wszystkim różnica między teatrem idealnym w wyobrażeniach o jego wszechstronności i funkcjach, przynoszących korzyści nie tylko estetyczne, ale i moralne, a teatrem empirycznym, czyli tym, jaki okazuje się w praktyce. To, czego Goethe nie zauważał wcześniej, chwalać zadania wychowawcze teatru i nazywając pracę teatralną mianem posłannictwa, po kilku latach stało się dla niego oczywistością, teatr okazał się instytucją niebezpieczną, kłamiwą, pokazującą fałszywe uczucia, a zatem niezdolną do wytwarzania prawdziwych, szczerych wrażeń i przeżyć u widzów.

² Informacje o działalności teatralnej Goethego i Schillera, a także wybór ich tekstów krytycznych odnaleźć można w pracy *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze*, oprac. O. Dobijanka, Wrocław 1959, wyd. II, Kraków 1996, poniżej wykorzystuję fragmenty prac Goethego opublikowane w wydaniu pierwszym.

³ J.W. Goethe, *Paralipomen do „Annalów”*, [w:] *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze*, op. cit., s. 151.

⁴ Ibidem.

⁵ J.P. Eckermann, *Rozmowy z Goethem*, [w:] *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze*, op. cit., s. 213.

Niechętnie opinie wobec teatru wpływały na myśl o konieczności ochrony dramatu, opozycja dramat i teatr, pomimo powszechnej świadomości funkcjonowania teatru jako dopełnienia literatury, ujawniła się u Goethego wyraźnie. Goethe jak i inni romantycy obawiał się teatru i jego przyziemności, zdolnej obniżyć, a nawet zniszczyć, poetycki wymiar dramatu w zbyt konkretnej czy niemalże trywialnej inscenizacji.

Goethe pisał nie tylko o funkcjach teatru, zawarł w formie powieściowej oraz w przepisach dla aktorów wiele ze swoich doświadczeń dyrektora. Żalił się, że prowadzenie teatru jest zadaniem niezmiernie trudnym, wymaga np. dbałości o dochodowość sceny. „Teatr jest jedną z instytucji, które najmniej nadają się do planowego prowadzenia; ustawicznie jest się zależnym od epoki i od swych współczesnych; życzenia autora, aktora, publiczności tyranizują dyrekcję i nie pozostawiają im prawie wcale własnej woli”⁶. Finanse teatru ratuje oczywiście liczna obecność widzów na przedstawieniach i to powinno być także celem dbającego o scenę dyrektora. Goethe uważał za swój obowiązek utrzymywanie dobrych, osobistych kontaktów z aktorami, poczytywał za swoją zasługę podniesienie godności zawodu aktorskiego przez przyjmowanie u siebie najwybitniejszych z odtwórców ról i przez zachęcanie reszty towarzystwa weimarskiego do zapraszania aktorów. Wspominał w rozmowach z J.P. Eckermannem, że kierował próbami czytany mi, wyjaśniał role, był obecny na próbach generalnych, a także udzielał rad po przedstawieniu, z jednej strony zatem nadzorował pracę reżysera, z drugiej był życzliwym krytykiem. Kilkakrotnie powraca w jego wypowiedziach cel główny pracy na stanowisku dyrektora sceny — podnoszenie poziomu całej instytucji.

Spośród polskich kierowników scen niektórzy, przede wszystkim ci związani z teatrem w okresie romantyzmu, bliscy byli poglądom Schillera i niezmiennie trwali w opinii o wysokiej randze teatru, inni o teatrze pisali podobnie jak Goethe, nie odmawiając scenie zasług, dostrzegając olbrzymie zalety, zauważając funkcje wobec społeczeństwa, ale spostrzegając także braki i wady.

Bogusławski wiele miejsca poświęcił idei teatru narodowego⁷, nazywając w ten sposób jedną ze scen w Warszawie, mającą obowiązek prezentacji dzieł rodzimych. W *Dziejach Teatru Narodowego* Bogusławski nie bał się ciągłego przywoływania hasła narodu, ojczyzny, sceny ojczystej, nie cofał się także przed podnoszeniem zasług antreprenerów, których działania zmierzały do utworzenia prawdziwej, niezależnej od cudzoziemców sceny narodowej⁸.

Kamiński, żegnając się z teatrem w marcu 1842 roku, wygłosił przemówienie, w którym zamiast słowa teatr używał określeń: świątynia, ojczysty muz ołtarz, „święty płomyk, który dobroczynnie płonie, zbawiennie oświeca”⁹.

Dobrzański stwierdził: teatr „jest szkołą praktycznej mądrości w życiu obywatelskim, niezawodnym kluczem otwierającym najtajniejsze zagadki ludzkiej duszy”¹⁰, ale w dalszej części obszernego artykułu skrupulatnie opisał trudności w kierowaniu tak istotną dla narodu instytucją, żalił się na postępowanie władz ustalających za niskie subwencje dla teatru lwowskiego.

⁶ J.W. Goethe, *Weimarski teatr dworski*, [w:] *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze*, op. cit., s. 148.

⁷ M.in. w *Projekcie nowego urządzenia widowisk narodowych...*, [w:] *Polska myśl teatralna i filmowa*, Warszawa 1971, s. 62 – 65.

⁸ W. Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego*, Warszawa 1965.

⁹ Przemówienie Kamińskiego opublikował S. Estreicher, *Teatra w Polsce*, Kraków 1879, s. 419 – 421.

¹⁰ S. Dobrzański, *Kilka słów o teatrze*, Lwów 1874, s. 3.

Koźmian chciał przy pomocy teatru podtrzymać kulturalne posłannictwo Krakowa¹¹. Ale ten sam Koźmian trzeźwo krytykował moralistów teatralnych, podkreślając, że teatr „przedstawia świat, a świat moralny nie jest”¹². Przypominał też, że nadużyciem jest upatrywanie w teatrze cech instytucji leczącej jak apteka, uczącej jak wszechnica czy umoralniającej jak Kościół¹³.

Kotarbiński dostrzegał estetyczne i społeczne znaczenie teatru¹⁴, podkreślał użyteczność sceny, nazywał ją jedną „z najdroższych ulubieniec ducha narodowego”¹⁵, mogącą wykorzystać bogactwo rodzimego dramatu. Wprawdzie scena nie była jego zdaniem świątynią filozofii czy socjologii, ale mógł w niej tkwić podniosły cel moralny, społeczny, intelektualny lub obyczajowy.

Najwięcej uwagi jako dyrektor Goethe zwracał na repertuar. „Nie dbałem o przepych dekoracji ani o wspaniałe kostiumy, lecz starałem się o dobre sztuki” wspominał w rozmowach z Eckermannem¹⁶. Wyznacznikami były dla Goethego dwie kategorie, sztuka musiała być zdrowa i wartościowa: „Wszelkie sztuki chorobliwe, słabe, płaczliwe, sentymentalne oraz straszne, potworne, obrażające dobre obyczaje były raz na zawsze wykluczone; obawiałem się zepsuć nimi aktorów i publiczność”¹⁷. Goethe zamierzał obok skonstruowania repertuaru narodowego zaprezentować wartościowy zestaw dzieł obcych, repertuar „światowy”, najlepsze tragedie, opery i komedie. Mając jednak na celu finansową dochodowość sceny, Goethe zakładał konieczność wystawiania dzieł „kasowych”, „uważamy za niezwykle potrzebne również takie sztuki, które przypominają widzowi, że teatr jest tylko grą”¹⁸. Nie było to równoznaczne z przypadkowością repertuaru, będącą efektem szkodliwych, zbyt daleko idących ustępstw przed życzeniami publiczności.

W Polsce dyrektorzy scen także czuli się w obowiązku poinformować odbiorców o swojej koncepcji repertuarowej. Jak Goethe, tak i Meciszewski oraz Koźmian. na pierwszym miejscu stawiali repertuar narodowy, zdolny kształcić patriotyczne odczuwanie widzów. Meciszewski sformułował odważne i zauważane przez współczesnych postulaty¹⁹ wobec sceny krakowskiej, zanim został jej dyrektorem. Podkreślał szanse Krakowa na stworzenie sceny narodowej, zakładał, że łagodniejsza cenzura pozwoli zaprezentować w tym teatrze sztuki polskie z różnych okresów. Koźmian przyznał repertuarowi narodowemu miejsce pierwsze, tuż po nim usytuował pozostałe, współczesne sztuki polskie, a na trzecim miejscu klasykę światową. Po kolejnym, czwartym w kolejności europejskim reperturze współczesnym, znalazło się także w planach Koźmiana miejsce na sztuki „kasowe”, „których niestety pomijać nie można za względu na [...] istnienie teatru”²⁰.

Józef Kotarbiński przypominał w licznych wypowiedziach o konieczności pielęgnowania polskiego repertuaru: „scena polska winna kwitnąć i rowijać się, czerpiąc soki

¹¹ S. Koźmian, *[Przemówienie do aktorów]*, [w:] tenże, *Teatr*, Kraków 1959, s. 45.

¹² Tenże, *Moralisci teatralni*, [w:] tenże, *Teatr*, Kraków 1959, s. 60.

¹³ Zob. ibidem, s. 61.

¹⁴ Tak zatytułował artykuł z 1873 roku z „Niwy” nr 31.

¹⁵ J. Kotarbiński, *Estetyczne i społeczne znaczenie teatru*, „Niwa” 1873, nr 31.

¹⁶ J.P. Eckermann, *Rozmowy z Goethem*, [w:] *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze*, op. cit., s. 214.

¹⁷ Ibidem, s. 213.

¹⁸ J.W. Goethe, *Weimarski teatr dworski*, [w:] *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze*, op. cit., s. 150.

¹⁹ H. Meciszewski, *Uwagi o teatrze krakowskim*, Kraków 1843.

²⁰ S. Koźmian, *Program*, [w:] tenże, *Teatr*, op. cit., s. 55.

ożywcze z twórczości rodzimej”²¹. Co ważne, Kotarbiński w praktyce autentycznie wspierał polski dramat, docenił m.in. twórczość Stanisława Wyspiańskiego, wprowadzając jego dzieła po raz pierwszy na scenę.

W aktorstwie liczyła się dla Goethego nie tylko sama gra w przedstawieniu, zawód aktora miał także sporo zadań społecznych. Goethe wiele wymagał od swoich aktorów, przede wszystkim rezygnacji ze złych przyzwyczajeń, a wdrożenia do pracy i systematyczności. Jako dyrektor sceny dbał o poziom aktorskich prezentacji, stworzył na prośbę aktorów zasady, które powinny podnieść ich kwalifikacje. Umiejętności odtwarzania postaci dramatycznych szlifowały się dzięki występowaniu w wartościowych sztukach. O prawdziwie dobrym aktorstwie decydowało opanowanie roli, wtedy nawet trudne dzieła robiły wrażenie naturalnych i szczerych. Wśród kategorii powracających w wypowiedziach o sztuce aktorskiej pojawiały się: piękno rozumiane jako idealne przedstawianie natury oraz łączenie z pięknem prawdy. Zgodnie z konwencjami epoki Goethe przypominał parokrotnie, że aktorzy „nie powinni nigdy zwracać się do widzów profilem ani plecami”, a ponadto: „Należy również bacznie zważać, by nigdy nie mówić w stronę kulis, lecz zawsze w stronę publiczności”²². Stwierdzał, że „aktor musi umieć zaprzeć się swej osobowości i w ten sposób ją przekształcać, aby w zależności od roli dowolnie zmieniać całkowicie swą indywidualność”²³. W środkach ekspresji aktorskiej wyróżniał szczególnie rytmiczną deklamację, mocno zaakcentował zdanie: „Sztuka aktorska polega na opanowaniu organu mowy i ruchów ciała”²⁴, uważał, że od pracy nad wymową powinno się zacząć kształtowanie aktora. W *Przepisach dla aktorów* opublikowanych w 1803 roku podał bardzo szczegółowe wskazówki dotyczące, zgodnie z podziałem na rozdziały: dialektu, wymowy, recytacji i deklamacji, postawy i ruchów ciała, układu rąk i ramion, ustawienia i ugrupowania na scenie, a także gestykulacji. W poradach Goethego znalazły się też cenne uwagi o próbach, złych nawykach, których należy unikać, troskliwy dyrektor zadbał także o przypomnienie aktorom, jak powinni zachowywać się w życiu codziennym. W *Przepisach dla aktorów* widać praktyka, wiele uwag aż nazbyt wyraźnie poddyktowanych było doświadczeniem i autentycznymi wypadkami (np. „Kto w czasie prób ról tragicznych wkłada rękę za kamizelkę naraża się na niebezpieczeństwo, że podczas przedstawienia będzie szukał otworu w zbroi”²⁵).

Stworzenie zasad gry aktorskiej postawił sobie za cel także Wojciech Bogusławski, pisząc m.in. uwagi o elementach tworzenia roli w pracy *Dramaturgia, czyli nauka sztuki scenicznej*²⁶. Również dla Bogusławskiego ważna była w grze aktorskiej ciągła pamięć o obecności widza. Wzorem innych sztuk żądał od aktora podporządkowania się ścisłym regułom, co zapewniało aktorstwu odpowiednie oddanie rozmaitych uczuć ludzkich i osiągnięcie wysokiego poziomu gry. Bogusławski wymagał od aktorów intensywnej pracy nad rolą. Jego wypowiedzi kształtowały opinię o aktorstwie jako o sztuce i przyczyniły się w ten sposób do podniesienia rangi społecznej aktorów.

Również Kamiński cenił swego aktora, nazywał jego pracę twórczością, wymagającą i talentu, i ciągłego doskonalenia. Patronowała mu już inna estetyka, widoczna w *Mysłach*

²¹ J. Kotarbiński, *W sprawie twórczości dramatycznej*, [w:] tenże, *Ze świata uludy*, Warszawa 1926, s. 222.

²² J.W. Goethe, *Przepisy dla aktorów*, [w:] *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze*, op. cit., s. 162.

²³ J.W. Goethe, *Weimarski teatr dworski*, [w:] *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze*, op. cit., s. 148.

²⁴ J.W. Goethe, *Przepisy dla aktorów*, [w:] *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze*, op. cit., s. 154.

²⁵ Ibidem, s. 167.

²⁶ W. Bogusławski, *Dramaturgia, czyli nauka sztuki scenicznej*, [w:] tenże, *Mimika*, Warszawa 1965.

o umniactwie dramatycznym²⁷ (rozumiał termin dramaturgia podobnie jak Bogusławski jako sztukę aktorską). I ten dyrektor teatru uważał za swój obowiązek określić zasady dobrej gry aktorskiej. Dla Kamińskiego ważne były nie reguły, ale wykształcenie, intuicja, wyobraźnia, fantazja, której należy się poddać, dobra analiza postaci i opracowanie koncepcji roli. Dla budowania roli potrzebne były umiejętności techniczne, np. właściwa deklamacja, łącząca się z wyczuciem koniecznych do zaakcentowania fragmentów wypowiedzi. Zasadą najistotniejszą było podbudowanie całości roli uczuciem i zmierzanie do idealnego piękna.

Koźmian często występował w obronie aktorów, walczył o polepszenie ich warunków materialnych, krytykował i wykiwał niekorzystne dla aktorów decyzje organów państwowych²⁸, podkreślając, że istnieje nierozzerwalny związek między sytuacją społeczną aktorów a poziomem teatru w ogóle. Zasad sztuki aktorskiej Koźmian nie skodyfikował, ale ujawniał swoje opinie w recenzjach oraz prezentując sylwetki polskich artystów, m.in. Heleny Modrzejewskiej i Antoniny Hoffmann. Dla Koźmiana najistotniejsze było poszukiwanie prawdy w sztuce i naturalność wykonania, a to łączyło się z grą pozbawioną afektacji. Ważne było odnalezienie stylu w każdym elemencie, w geście, głosie. Miara wielkości aktora było stworzenie całości estetycznej i psychologicznej, dbałość o jak najwierniejsze wobec tekstu dramatycznego wykreowanie postaci.

Kotarbiński, będący także aktorem, wyraził swoje poglądy o sztuce aktorskiej w recenzjach, a także w większych publikacjach o teatrze, m.in. w pracach *Aktorzy i aktorki, Ze świata uludy*²⁹. Działalność aktora, choć ulotna i niepowtarzalna, górowała jednak pod wieloma względami nad twórczością każdego innego artysty, którego wytwory mogą przetrwać próbę czasu. Kotarbiński żądał od aktorów bardzo sumiennej pracy nad rolą, analityczności w tworzeniu postaci scenicznej, uważał, że w grze aktorskiej dużo zależy od pierwiastka twórczego, uzupełnianego umiejętnie walorami głosu, mimiką. Aktor czerpie siłę swej sztuki z dzieła dramatycznego, które równocześnie poprzez interpretację postaci uzupełnia.

Pomimo odsunięcia spraw „wystawy” scenicznej na dalszy plan Goethe nie pomijał ich w swoich rozważaniach całkowicie. Wspominał w listach³⁰ np. o tym, że dekoracje teatralne powinny tworzyć obrazy, a bogate zdobnictwo musi być rozmieszczone ze smakiem. Istotne dla całości oprawy scenicznej były także koloryt i efekty perspektywy.

Dla polskich dyrektorów teatrów zagadnienia scenograficzne również nie były najistotniejsze i nie poświęcali im podobnie jak Goethe osobnych wypowiedzi. Przy okazji innych uwag o teatrze dodawali spostrzeżenia o funkcji scenografii w przedstawieniu. Bogusławski wplatał je w *Dzieje Teatru Narodowego*³¹, Meciszewski poświęcił im fragmenty swoich *Myśli o teatrze krakowskim*, Koźmian pisał o scenografii w okazjonalnych artykułach oraz w recenzjach. Kotarbiński poświęcił malarstwu teatralnemu m.in. dwuczęściowy tekst, w którym podkreślił znaczenie stylu w dekoracjach do przedstawień, a także

²⁷ J.N. Kamiński, *Myśli o umniactwie dramatycznym*, „Haliczanin” 1830, t. II.

²⁸ Dowodem był pelen przychylności dla aktorów, a ośmieszający radę miejską artykuł *Nowy gmach i nowy teatr w Krakowie*, [w:] S. Koźmian, *Teatr*, op. cit., s. 78 – 101.

²⁹ Zob. m.in. E. Dąbek-Derda, *Józef Kotarbiński o sztuce aktorskiej*, [w:] *Polska krytyka teatralna w XIX wieku*, red. E. Udalska, Warszawa 1994, s. 147 – 154.

³⁰ List J.W. Goethego do F.Schillera, Frankfurt, 14 sierpnia 1797, [w:] *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze*, op. cit., s. 207.

³¹ W. Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego*, Warszawa 1965.

stwierdził, że zadaniem scenografii jest uzupełnianie dramatu, istotne było np. wykorzystywanie wskazówek zawartych w tekście przez autora dzieła³².

Pelnię obrazu poglądów teatralnych Goethego uzupełniały uwagi o publiczności. Goethe uważał, że dyrekcja powinna kształtować repertuar niejako wbrew odbiorcom, niektórzy bowiem „przez nieznajomość rzeczy i schlebienie gustom publiczności przyczyniają się nieświadomie do obniżenia jej poziomu”³³. Także autor nie może sugerować się tym, czego oczekuje od niego publiczność, powinien kierować się własnym poczuciem artystycznym. „Największy respekt okazuje się publiczności, jeśli nie traktuje się jej jak pospolitego tłumu”³⁴ — ta opinia dawała Goethemu podstawę do lekceważenia zachcianek publiczności, do niefolgowania jej potrzebom blażej rozrywki, a przeciwnie, zachęcała do kształcenia odbiorców, rozwijania ich, „wyrabiania wszechstronności zainteresowań”³⁵. Goethe sformułował także ogólnie zadania krytyki: „Prawdziwa krytyka teatralna polegałaby właśnie na tym, by bacznie śledzić podnoszenie się i obniżanie poziomu sceny”³⁶, a zatem krytyk powinien pracować na korzyść teatru i udzielać konstruktywnych wskazówek dyrekcjom.

Niewiele różni się opinie polskich dyrektorów scen. Nie wszyscy poświęcali publiczności osobne wypowiedzi, u Bogusławskiego czy Kamińskiego troska o odbiór przedstawień łączyła się ze wskazówkami dla aktorów, którzy winni stale pamiętać, dla kogo tworzą swoje role. Koźmian uważał publiczność za element niesłyszany ważny dla rozwoju teatru, bo to właśnie z myślą o widzach wystawia się sztuki, niemniej do zadań dyrekcji należało kształcenie smaku publiczności, a to było równoznaczne z proponowaniem w repertuarze dzieł trudniejszych. Publiczność w teatrze powinna być „krytyką i opieką, cenzurą i zachętą”³⁷, a ponadto: „Wyształcona publiczność jest równie potrzebna w teatrze, jak dobra reżyseria”³⁸, współtworzy całość artystyczną przedstawienia.

Można uznać, że wiele opinii pozytywnych o teatrze w XIX wieku ma rodowód Schillerowski. Jednak zdania Schillera o roli sceny dla społeczeństwa, o funkcji moralnej teatru kształtowały poglądy w następnym stuleciu jedynie częściowo. Bliżsi Schillerowi byli romantycy, zaś w drugiej połowie wieku XIX, w okresie liczniej pojawiających się wypowiedzi o scenie, jak pisał Jan Michałik, miejsce teatru „widziano chyba dokładnie pośrodku dwóch biegunów. Zdecydowany sprzeciw budziła koncepcja Schillera (Struve był wyjątkiem), ale też nikt nie wątpił, że jest to instytucja bardzo ważna dla funkcjonowania społeczeństwa, spełniająca w nim wielorakie funkcje”³⁹. To ujęcie, któremu obce było „sprzeciwianie się traktowaniu teatru jako instytucji o zupełnie wyjątkowym posłannictwie, jak też lekceważenie jej jako «czczej rozrywki»”⁴⁰, bliższe było poglądom Goethego, doceniającego teatr, ale i pełnego rezerwy wobec jego wartości umoralniających.

³² Zob. J. Kotarbiński, *Malarstwo w teatrze*, [w:] tenże, *Ze świata uludy*, Warszawa 1926, s. 182 – 195.

³³ J.W. Goethe, *Paralipomen do „Annalów”*, [w:] *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze*, op. cit., s. 151.

³⁴ J.W. Goethe, *Weimarski teatr dworski*, [w:] *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze*, op. cit., s. 149.

³⁵ Ibidem.

³⁶ J.W. Goethe, *Paralipomen do „Annalów”*, [w:] *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze*, op. cit., s. 52.

³⁷ S. Koźmian, *Przemówienie do aktorów*, [w:] tenże, *Teatr*, op. cit., s. 49.

³⁸ Ibidem.

³⁹ J. Michałik, *Ani kościół, ani wszechnica, ani nawet apteka*, „Rocznik Komisji Historyczno-Literackiej” 1990, s. 31 – 45.

⁴⁰ Ibidem.

Na przykładzie Goethego i kilku polskich antreprenerów, którzy postanowili ująć w formie pisemnej poglądy i doświadczenia teatralne, widać troskę o miejsce teatru w społeczeństwie i o jego poziom artystyczny. Teksty autorstwa dyrektorów określały wizję właściwie funkcjonującej sceny, np. politykę repertuarową, zasady sztuki teatralnej, aktorstwa, scenografii, muzyki, stosunku teatru do publiczności. Widać w nich niemal taką samą hierarchię zagadnień teatralnych i elementów tworzących przedstawienie, w wypowiedziach pojawia się dużo podobnie brzmiących zdań, pomimo odległości czasowej, a przede wszystkim rozbieżności w estetyce i konwecjach teatralnych. Każdy z wypowiadających się dyrektorów cenił sztukę teatru, próbował określić jej funkcje społeczne. Istotne były problemy repertuaru, ważność dzieł rodzimych, stawianych przez antreprenerów na miejscu pierwszym. Dla teatru i spektaklu liczyli się przede wszystkim aktorzy, doceniani przez dyrektorów, którzy poważnymi publikacjami o ich twórczości scenicznej najczęściej przyczyniali się do wzrostu pozytywnych opinii o aktorstwie jako sztuce i do podniesienia społecznej akceptacji zawodu aktora. Scenografia, muzyka najczęściej pojawiały się marginalnie, jako elementy dopełniające przedstawienie. Antreprenerzy podchodzili do swojej pracy z poczuciem wielkich możliwości teatru, jego zdolności kształtowania opinii i wrażliwości odbiorców. Zaś poprzez tworzenie praktycznych wskazówek polscy dyrektorzy scen podobnie jak Goethe zamierzali konsekwentnie podnosić poziom sztuki teatralnej.