



CEZARY JELLENTA.

„Dziady” Mickiewicza.

— 20 —

II.

Jeśli druga część „Dziadów”, o której mówiliśmy poprzednio, jest manifestacją ziemskich i ludzkich obowiązków człowieka, przybraną w kształt mistycznego czy okultystycznego obrzędu wywoływania nieboszczyków, to tak zwana czwarta część jest manifestacją najwyższego uczuciowego romantyzmu.

Jej bohater, Gustaw, już w drugiej części, stanowiącej niejako preludjum do czwartej, występuje jako duch z za grobu z sercem broczącym krwią. Na wszystkie zaklęcia i zapytania milczy i całe jego zachowanie się świadczy, że nie jest to upiór zwyczajny, podobny do dusz, wyczarowanych poprzednio przez guslarza, lecz, że to dusza więcej cierpiąca i głębsza od innych.

Ten Gustaw, ze swą skargą na nieodwzajemnioną miłość, symbolizuje niejako punkt szczytowy Wertherowskiej egzaltacji w poezji polskiej.

Kiedy pod wpływem wielkiego poety niemieckiego Goethego, autora „Cierpień młodego Werthera”, wielkiego filozofa i uczuciowca francuskiego — Jana Jakóba Rousseau i im pokrewnych pisarzy, rozpetęły się w literaturze desperacje miłosne; kiedy wielki angielski poeta Lord Byron stał się dla wszystkich innych poetów czarodziejem, uczącym romantycznej pozy i demonizmu — Mickiewicz wszystkie te wpływy wchłonił i przeniósł na głębię swojską. Zebrał w sobie całą uczuciowość epoki i włożył ją w swoje gorące osobiste.

Zawiedziona miłość do Maryli Wereszczakówny z pewnością sama przez się nie wytworzyła by takiej olbrzymiej reakcji w duszy poety i nie rozpetęła by w niej takiej burzy skarg i żalów, złorzeczeń i prośb o przebaczenie, gdyby powietrze ówczesnej literatury nie było przesycone wspaniałą przesadą. Pod jej wpływem nawet drobne zawody wyolbrzymiały się do takich rozmiarów, że alarmowały cały świat i szturmowały niebiosy. Na tem właśnie polega romantyzm: jest on dodaniem światowego rezonansu do brzmienia strun czysto osobistych.

Rozumiemy to szczególnie dzisiaj, kiedy już całe życie Mickiewicza znamy i wiemy, jaki to był potężny intelekt i tytaniczna wola; że byłoby całkiem niemożliwym, żeby on ugłaskał się, a cóż dopiero złamał naprawdę pod cięsem zazdrości lub miłosnego zawodu. Miał on zapewne doskonałą intuicję swojego wyjątkowego powołania i nie zmarnowałby geniuszu dlatego, że przyjaciółka, na którą liczył, oddała komu innemu swą rękę.

Jeśli więc Gustaw, będąc odbiciem samego poety, ukazuje się nam w „Dziadach”, jako przybysz z tamtego świata, do którego dostał się przez samobójstwo, to ta krwawa tragedia nie odpowiada bynajmniej panującej nad sobą naturze Mickiewicza: tu poeta siedzi zupełnie śladami Wertherowców. Ale wielki ten poeta nie umie być naśladowcą.

Nadając skargom Gustawa formę utworu dramatycznego, a więc teatralnego i scenicznego, osiągnął on prawdę i jedyne w swoim rodzaju piękno. Na scenie bowiem możliwe jest wszystko: wszelkie szaleństwa i okropności. Jednocześnie znalazł Mickiewicz i drugie źródło wielkiej piękności dla swojego dzieła. Oto postawił Gustawa między ziemią a niebem, między rzeczywistością a cudem, między jawą i snem. Gustaw, zjawiający się u księdza, ażeby mu opowiedzieć swoje bolesne dzieje, jest napół żywym człowiekiem, napół nieboszczykiem. Niewiadomo w gruncie rzeczy, czy to Gustaw, czy jego duch. Stanowi ostatnie ogniwo w obrzędzie zadusznym „Dziadów” i otoczony jest taką samą mistyczną, jak inne duchy. A przecież odpowiada tak po ludzku, takim wczelnym życiem tchną jego wyznania, taką mądrą wypowiedzią filozofję rozpacz, gdy polemizuje z zacnym i dobrodusznym

nym księdzem, który bynajmniej romantykiem nie jest, że raz po raz zapominamy, iż powinien on być właściwie umrzykiem.

Mickiewicz okupił tedy romantyczną nieprawdę i egzaltację Gustawa niewysłowionymi czarami samej scenerji i nadzmysłowości obrazów. Nieziemskość czwartej części „Dziadów” nadaje jej wartość trwałą, wiekuiącą, jak trwałem i wiekuistem jest wszystko, co się potrafi oderwać od realizmu.

Możnaby bawić się w scholastyczne dysputy, czy Gustaw jest żywy czy umarły, i nie dojść do żadnego rezultatu, ale to pewna, że jest niesłychanie piękny. Wiedział o tem poeta, skoro kazał mu istnieć jeszcze w nowym wielkiem przeobrażeniu w t. zw. III części „Dziadów”.

To przejście do III części „Dziadów” jest zarazem przejściem od egoizmu do ideowości. Gustaw przestaje być sobą, a staje się Konradem. Napisał na ścianie celi po łacinie: „Skonał Gustaw, narodził się Konrad”. W tem miejscu zaczyna się cały nowy świat myśli, uczuć i zaczyna się drugie, nowe arcydzieło. Zanim sobie uprzytomnimy jego treść i znaczenie, już zawczasu widzimy, że Gustaw jest duszą niesłychanie poważną, jeżeli w nim tak poważne mogą zająć zmiany.

Ów słynny wylew bólu zaczynający się od słów:

Kobieto, puchu marny, ty wietrzna istoto,
Postaci twojej zazdrościsz anteli i t. d.

urasta przeto do wysokości bardzo męskiego przełomu w życiu Gustawa. Jest to faza już przeżyta, ale faza poważna. Cała część IV „Dziadów” zyskuje na wielkości i prawdzie, dzięki temu, że jest przygotowaniem do części III, tego najwyższego patosu poezji polskiej.

O TEATRZE.

Max Reinhardt.

Reformatory niemieccy nowoczesnego teatru wszyscy mniej więcej te same teorie wyznają. Krystalizowały się one w usiłowaniach Maxa Reinhardta, prowadzącego ostatnio teatr niemiecki „Deutsches Theater” w Berlinie. Reinhardt karierę swoją rozpoczął w Salzburgu, gdzie zaraz w początkach zdradzał wielkie zdolności. Charakter samodzielny niedługo mógł znieść opiekę dyrekcji: jedzie do Berlina, wstępuje do stowarzyszenia aktorów zwanego „Okulary” które na małej scenie w restauracji daje parodje, groteski, tańce i śpiewki. W kilka lat później bierze udział w „Małym teatrze” i wystawia z wielkim powodzeniem: Salome, Peleasa, Melisandę i inne. W r. 1905 zakłada — „Deutsches Theater” i tam rozpoczyna swoją reformatorską działalność.

Zasadą jego w prowadzeniu teatru było oparcie się na elementach czysto teatralnych, bez ulegania wpływowi, czy to widzów, czy literatury, estetyków lub filozofów sztuki. Należy teatr wyimancypować od ubocznych wpływów, a oprzeć go wyłącznie na jego własnej sztuce — odrzucić historyczność, dokładność stylów, rodzajowość i wielką linję. W ten sposób nie będzie teatr miał jakiegokolwiek kierunku, jakiejś przewodniej idei, lecz oprze się na instyktach i apetycie władzy, który należy umiejętnie zadawać i wychowywać. Jeśli więc zmęczy się nieco poważną sztuką i grozi mu przeladowanie, trzeba zwrócić się do rzeczy lekkich, dać mu odpoczynek. Ogólne upodobanie do malarstwa nakazuje Reinhardtowi zwrócić szczególną uwagę na dekoracje teatralne. Pod tym względem, do spółki ze znakomitymi malarzami, stwarza on niebywale rzeczy.

Z teatru japońskiego zapożyczają scenę obrotową i dostosowują ją do nowoczesnych potrzeb. Scena obrotowa ma za zadanie skrócić do minimum przestanki między aktami, uczynić przedstawienie płynnym, bez skrótów i bez kaleczenia tekstu. Daje ona przytem wielką rozmałość kombinacji w komponowaniu dekoracji, zmusza dekoratora operującego odcinkami koła do rozwiązywania różnorodnych

zagadnień przestrzennych i architektonicznych — przesuwa płaszczyznę sceny teatralnej na różne wysokości.

Dla wystawienia „Fausta” Goethego na tejże scenie rotacyjnej, zbudowane były żelazne rusztowania, na których widniały dekoracje przedstawiające krajobrazy, głąb zaś rusztowania, jego wnętrza, stanowiły izby, pokoje i pracownie.

Niezmierną wagę przywiązywał Reinhardt do wrażeń malarskich na scenie. Zwolna owa malarskość dekoracji i kostjum zajęła w jego przedstawieniach tak dominujące miejsce, że prawie wyparła słowo. Niezadowolony a ruchliwy dyrektor ze sceny pudełkowej nowoczesnego teatru przenosi się do cyrku i tam urządza przedstawienie tragedji greckich, oczywiście wcale nie po grecku, lecz z krzykiem i hałasem, z reflektorami elektrycznymi i całą pstrokaczną nowoczesnego życia. Cyrk jest zamąty dla niego w kierunku ilościowym dyrektora i buduje wielką arenę opatrzoną witrażami oczywiście sztucznymi dla przedstawienia legendy o „Siostrze Beatrix”. A kiedy i te przestrzenie zamknięte nie dają mu zadowolenia, urządza na rynku w Salzburgu średniowieczne przedstawienie, biorąc do pomocy dzwony katedralne i samą katedrę, jako tło i źródło akcji.

Działalność Reinhardta uwzględniała w tworzeniu swoich przedstawień teatralnych, przede wszystkim stronę dekoracyjną przedstawienia. Były to przedstawienia dla oka, przedstawienia sztuki stosowanej. Nie chodziło mu o pierwiastki piękna, o zjednoczenie wrażenia zmysłowego z istotnością rzeczy, a więc przeniesienie jej ze sfery realnej w sferę prawdziwej sztuki — lecz o harmonijne wrażenie zmysłowe, co znów jest treścią sztuki stosowanej. Z końcem wieku dziewiętnastego i początkach dwudziestego sztuka stosowana poczęła we wszystkich dziedzinach życia zajmować panujące miejsce i wypierała nawet zwolna sztukę czystą. Nie zdołał się tej sile teatr oprzeć, wkroczyła ona do teatru, jako sztuka dla oka, jako sztuka harmonji wrażeń zmysłowych a wypierała sztukę mocy duchowej.

Reinhardt w Niemczech stał się jej najwybitniejszym propagatorem, stworzył przedstawienia, które w podziw widzów wprawiały, ale po których nieraz pustka w duszy zostawała. Wpływ jego sięgał daleko, i dotychczas jeszcze owa malarskość sceny, ów przepych barw, światła, tonów, kostjumów, dekoracyjnych giestów i obrazów, uważany jest jako ostatni wyraz sztuki teatru.

Dzisiejsze jednak czasy niosą z sobą wielką reakcję przeciwko temu — i po przez usiłowania prawdziwej poezji, dążą do nowych, dopiero poomacku szukanych, form teatru — może z polskiej dramatycznej wyłaniających się.

Franciszek Siedlecki.

Otwarcie „Nowości”.

Pod tradycyjną nazwą „Nowości” dyrektorowie Heller i Ordynski otworzyli pierwszy ze swych Teatrów Stołecznych w odbudowanym gmachu „Marywili” przy ul. Bielańskiej.

Dano „Piękną Helenę”. Jest to niewątpliwie najbardziej „klasyczna” operetka i przez to daje znakomite pole teatrowi do pokazania swych możliwości artystycznych.

Przedstawienie dowiodło, że nowy teatr postawiony będzie na pierwszorzędnej stopie, jednak wypadło niejednolicie.

Z dawnej obsady pozostali p. p. Messal, Manowska, Walter, Sendek, Krzewiński i poniekąd Gruszczyński, który śpiewał już tę partję w dawnych Nowościach. Świetni ci artyści nic prawie nowego do swych ról nie wnieśli. Znakomicie natomiast zaprezentował się p. Folański, jako Kalchas. Gorzej wypadł występ p. K. Kamińskiego w roli Menelausa. Niezrównany ten rzeźbiarz charakterystycznych postaci w dramacie, zawiódł całkowicie na scenie operetkowej.

Najwięcej zainteresowania wzbudzała wystawa i strona reżyserska. Dekoracje p. Rzeckiego, operujące wyłącznie niemal bryłą architektoniczną są ciekawe, ale jak dla operetki —