



CEZARY JELLENTA.

## ANHELLI.

—:0:—

L

W ostatnich czasach szczególnie wiele i często pisze się o największej tej perle liryki Juliusza Słowackiego.

Czy odkryto w Anhellim nowe piękności, czy ujawniono nowe fakta, wyjaśniające owe bezimienne, tajemnicze cuda i tragedje, z których się składa smutna historia wygnańców sybirskich?

Nie. Przypomniano sobie o niej, jako o piekle — z powodu „Piekle” Dante Alighieriego. Sześćsetna rocznica śmierci wielkiego poety włoskiego, tak uroczyste u nas od kilku tygodni obchodzona, nasunęła temat o wpływie Dantego na poezję polską, o gromkim echu, które jego wygnanie i jego arcytwór „Boska Komedia” — zbudziły w romantyzmie polskim. Wierzę z konieczności trzeba było mówić o „Anhellim”. Albowiem poza analogją obrazów wyszukanych mąk, okrucieństw i poświęceń, świętych, potępieńców i grzeszników, zachodzącą między poematem polskiego poety a arcydziełem Alighieriego — łączy je pokrewieństwo rodowe. „Anhelli” wziął się z „Boskiej Komedji”, jak syn z matki.

Ta filiacja nie każdemu jest wiadoma i nie rzuca się bynajmniej w oczy. Jest ona ukryta na dnie całkiem samoistnych i niezawisłych piękności Anhellego. Dotyczy raczej samego sposobu powstawania poematu, niż jego estetycznego, skończonego kształtu. Więcej inspiracji, natchnienia dał Dante Słowackiemu, więcej pierwszego impulsu, niż tematu i treści. Oto jak ta pierwsza inspiracja i podniecia wygląda.

Anhelli powstał, jak i „Poema Piasta Dantyszka o Piekle” w okresie florenckim Słowackiego, i mniej więcej w okresie podróży na wschód. Był on wtedy silnie pod wrażeniem Danta, a pierwszym wyjawem tego wrażenia był nawet odruch pewnego naśladownictwa — które tak często w wcześniejszych latach twórczości Juliusza, poprzedzało więcej dojrzałe opieranie się o pierwowzory. Odruch taki polegał na nerwowym, entuzjastycznym przypadaniu do jakiegoś arcydzieła, świeżo przeczytanego, a w tym wypadku na upodobaniu sobie nie tylko treści „Boskiej Komedji”, ale i jej formy. Można by sądzić, że poeta polski chciał w pewnej chwili żywem przeniesić na grunt męczeństwa polskiego, lub może i zmartwychwstania polskiego, dantejską koncepcję piekła, czyśćca i raju, czyli wędrówki od krain straconej na zawsze nadziei do regionów zbawienia i apoteozy, że chciał po dantejsku przedstawić polską drogę duszy od szatana do Boga. Tak przeniesioną na glebę polską epopeję chciał pierwotnie ująć w wielką ilość pieśni — jak Dante — i wyśpiewać strofami trójwierszowymi (tercynami).

Tak pomyślany wielkich rozmiarów poemat ów miał mieć tytuł, brzmiący rozmyślnie z rosyjska: „Posielenije”. Poeta sam był by w nim bohaterem — wędrowcem, takim, jakim w „Boskiej Komedji” jest Dante, a jak tam przewodnikiem italskiemu wieszczowi jest inny wielki poeta, wieszcz rzymski Wirgiliusz, tak tutaj przewodnikiem Słowackiego miał być Dante — widać to z szczytków manuskryptu, który można uważać za plan poematu „Posielenije”. Widać zresztą z samych zachowanych tercyn, jak np. z następujących, bardzo charakterystycznych:

I tam, gdzie miasta, grzesznym pełne ludem.  
W ciemnym powietrzu zabityby grady.  
Dante prowadził mię żywego cudem.

Wszedłszy nad obłok na szczyt lodowaty  
Gdzie chyba kocioł jakiej grzesznej jedzy  
Warzył kość zmarłych i jaszczurek gnaty.

Na spóźnionego Dantę zawołał: Prędzej,  
Abyś zobaczył dwie dnia pory w jednej:  
Światło krainę światłą i kraj męczy.

Gdzieindziej znów napotykam niezdędowną strofę czterowersową:

Jak po tej, która przez aleję złotą  
Pełnym księżycem na wieczność odeszła,  
Dantę podniesiony światłości istotą  
Milcząc, na boleść mą czekał, aż przeszła.

Niezdędowność można by nazwać wszystkie te strofy. W nich się jeszcze nie skrytykował stosunek własnego „Ja” poety do „Ja” Dantego. Owe „miasta grzesznym pełne ludem” — to za bardzo Dante, owe „kości zmarłych i jaszczurek gnaty” to za bardzo znany arsenał czarnoksiężko-balladowy Słowackiego. Poeta nie mógł być z tych prób i szkiców zadowolony. Głos wewnętrzny, podszept mu inną formę i inną treść. Formę tak odrębną i treść tak gruntownie przez jego wnętrze przeżyta — że obie oddaliły się od pierwotnego narzutu o całe niebo, o całą nieskończoność genialnego wejścia w siebie i jasnowidzącego odgadnięcia własnych dróg.

Powstał „Anhelli” w tym kształcie jaki dziś podziwiamy. Podziwiamy w maksymalnym znaczeniu tego słowa, albowiem wyraz „piękno” jest w zastosowaniu do Anhellego istotnie pojęciem błędem i zwierzałem.

Rozłożoną na czarowne wizje, na gamę nie ziemsko cudowną barw i całą skalę przeboskich melancholij, „Anhelli” nie jest bynajmniej dziełem łatwym. Poeta tak o nim sam mówi w liście do Konstantego Gaszyńskiego:

— „Anhelli” potrzebuje komentarza, jak Dante, albowiem pisałem go umyślnie zwięźle i z wielką ekonomją detali — kto więc nie popracuje imaginacją własną nad każdym frazesem „Anhellego”, temu wszystko w nim będzie blade...”

## O TEATRZE.

### Reforma teatru.

TEATR ROSYJSKI. Meyerhold i Stanisławski.

Na sześć miesięcy przed otwarciem teatru „Studio” w Moskwie, pracowano z wyteżeniem pod kierunkiem Stanisławskiego i Meyerholda.

Rewolucja w 1905 roku przeszkodziła w pracy, teatru nie otwarto, nie zapoznano publiczności z wynikami tej pracy. Wszystkie jednak nowości, wprowadzane później w sztukę teatralną rosyjską, tu miały swój początek, swoje założenia, podstawy teoretyczne, tutaj zastanawiano się nad problematami, które cisnęły się do duszy nowoczesnej, przesyconej dawnym teatrem. Wychodzono oczywiście z założenia, że teatr naturalistyczny się przeżył, że należy z nim zerwać i szukano za drogami do nowej sztuki. Postanowiono uwzględnić wszystkich autorów dramatycznych, lecz zatrzymano się przede wszystkim nad tymi, co dla swych dramatów wymagali nowej twórczej myśli inscenizatorskiej: wzięto pod uwagę Maeterlincka, Przybyszewskiego, Hoffmanna i innych.

Pracę starano się usystematyzować. Reżyser dawał ogólny plan inscenizacji, malarz — dekorator na tej podstawie tworzył szkielet dekoracyjny i harmonizował scenę kolorystycznie. Wedle tych szkiców robiono — makietę, — małą kartonową scenkę, która służyła do dalszej pracy reżysera. W przeciwstawieniu do teatru realistycznego, operującego prawdziwymi szczegółami na scenie, trzymano się zasady impresjonistycznej, polegającej na podkreśleniu szczegółu zasadniczego, określającego w sposób najbardziej charakterystyczny — starano się pozostawić widzowi wolne pole dla jego fantazji przez szkicowanie obrazu scenicznego z pominięciem dokładnego oddania na scenie szczegółów miejsca działania — wymagano od aktorów zaniechania przy charakterystyce dokładności maski twarzowej, a żądano traktowania jej impresjonistycznie, szkicowo, ogólnie. Starano się o osiągnięcie jednolitości przedstawienia przez podporządkowanie scen charakterystycznych ogólnym linijom kompozycyjnym

sztuki. Teatr naturalistyczny starał się w sztukach o przeważających pierwiastkach literackich i dialogowych „urozmaicać” i ożywiać je inscenizowaniem zwykłych czynności ludzkich na scenie, jak śniadaniem, przygotowaniami do obiadu lub kolacji, sprzątaniem pokoju, układaniem książek w bibliotece, paleniem w piecu i t. d. — W teatrze „Studio” zamierzano zerwać z temi praktykami, a dążono do inscenizacji na podstawie czystej sztuki scenicznej — do oddzielania rzeczy fałszywych i teatralnych od rzeczywistych na scenie. — Kiedy założyciele teatru doszli do przekonania, że przy wystawianiu sztuki, istnieją pewna rywalizacja, pewna sprzeczność interesów między autorem, reżyserem, aktorami, dekoratorem i muzykiem, że każdy z nich ciągnie w swoją stronę z uszczerbkiem interesów artystycznych drugich, starano się ją usunąć wspólną pracą na systematycznie prowadzonych próbach. Czytano więc przedewszystkiem wspólnie sztukę i starano się wnikać w charakter autora czyli jak mówiono przyswoić sobie — maniere — autora dramatycznego. Inną ona była n. p. u Maeterlincka, a inną u Gorkiego. Poczem każdy z aktorów, z góry zezwalając na krytykę swoich kolegów — odczytywał jakiś ustęp, starał się go wygłosić, szukając oddania „koloru” w którym się autor obrażał i stylu charakterystycznego dla sztuki. — Przyjęto pewne zasady dykcji, wpływające ze zrozumienia sceny i z doświadczeń teatralnych. Nie dozwolono na ton drżący i płaczliwy. Wyraz, — słowo wymówione, powinno brzmieć czysto i stanowczo. Wzruszenia, dotychczas oddawane przez krzyki, wrzaski i giest pospolity, starano się uplastyczniać przez wyraz oczu, ust, ton mowy i szukać dla nich giestu, z siły wewnętrznej płynącego. Wykluczono dialog szybki, nerwowy i pośpieszny. Starano się osiągnąć w tragedji ton wzniosły i poważny — a giesty w niej winny być tłumaczem słowa, a nie jego towarzyszem. — Aktora uważano za twórczego artystę, stąd też rola reżysera ograniczała się do wskazywania dróg, a nie rozkazywania i narzucania sposobu gry. Reżyser miał być pośrednikiem między duszą autora a duszą artysty — aktora. Reżyser i aktor nigdy nie powinni zapominać, że grają przed publicznością, że zamiast otwartej sceny jest otwór sceniczny przez który widzowie oglądają aktora. Dążono do wznowienia teatru starożytnego. Teatr Komisarzewskiej, do 1909 roku kierowany przez Meyerholda, najbardziej się zbliżał do tych zasad.

Innemi drogami poszedł Stanisławski, wychodząc bowiem i znając powyższe zasady, a nawet za dewizę sobie postawiwszy, że „wszystko w sztuce teatru należy czerpać z duszy ludzkiej”, otoczył się atmosferą czysto naturalistyczną i starał się wszystkie szczegóły jaknajbardziej realistycznie wydobyć na scenie. Nikt tak wiernie nie naśladował na scenie treli słowika, szumu wody, pluskania fontan, padającego deszczu, mrozu, śniegu jak to czyniono w teatrze Stanisławskiego. Nigdzie tak drzwi nie trzaskały i klamki nie szczekały, kroki się zbliżały lub oddalały, jak w jego teatrze. Widz był oczarowany prawdziwością przedstawienia, lecz jak ów ptaszek grecki, który chciał uszczknąć winne grono namalowane przez Apellesa, doznawał ostatecznie rozczarowania, a wyobraźnia jego protestowała. — To też ostatecznie zerwał Stanisławski z tym sposobem sztuki teatru, a przeszedł do poszukiwania innej, bardziej artystycznej nie z „przeżycia” lecz z wyobraźni płynącej.

TEATR ROZMAITOŚCI: „Miasto” Przybyszewskiego. — TEATR IM. BOGUSŁAWSKIEGO: „Dziady” Mickiewicza.

„Miasto” Przybyszewskiego to przyjemny sen na scenie o rzeczach strasznych i złych, o miłości i walce o władzę, które się może gdzieś na świecie czy za sceną dzieją, o których nam raz mówią, to znów przedstawiają prymitywnymi linijami narysowane postacie reka wielkiego poety.