

„Kordjan” w inscenizacji L. Schillera.

I.

Z „Kordjanem” weszła do naszego teatru po raz pierwszy w tym sezonie wielka poezja dramatyczna, która zawsze ma tę cudowną właściwość, że ludziom teatru rozwija skrzydła do najwyższego lotu. To też artyzm Schillera i jego śmiały rozmach twórczy nigdy dotąd we Lwowie nie zajaśniały blaskiem tak wspaniałym, jak w realizacji scenicznej genialnego poematu dramatycznego Słowackiego. Górny lot poety porwał go i sprowokował do najwyższego wysiłku, do jakiego nie mógł mu dać sposobności ani posepny naturalistyczny dramat Hauptmanna, ani tem mniej wesoła satyra Haszka. Teraz dopiero Schiller pokazał w całej pełni, co umie i może. A jest to tem radośniejsze, że stało się wbrew jego własnej teorii, wyluszczonej w odczycie w „Kole lit. art.”, gdzie całkiem inny typ teatru ukazał jako teatr współczesności i przyszłości. Jak to się już często zdarzało, i tym razem instynkt twórczy odniósł walne zwycięstwo nad teorią — ku chwale polskiego dramatu narodowego i polskiego teatru.

Schillerowska inscenizacja „Kordjana” jest trzecią z rzędu. Pierwszą, na owe czasy bardzo dobrą, operującą daleko idącymi skrótami, dał w r. 1899 Kotarbiński. Stosowano ją potem bezkrytycznie we wszystkich teatrach polskich aż do dnia 24 maja 1924. w którym Teofil Trzeciński wystawił w Krakowie „Kordjana” w nowym, własnym układzie scenicznym, z przywróceniem wszystkich scen dotąd opuszczanych, między innymi z sceną papięża i z imponującą rozbudowaną sceną koronacji, wszelako bez pierwszego prologu („Przygotowanie roku 1799”), oraz z uwzględnieniem najnowszych zdobyczy krytyki literackiej w stosunku do tego dzieła. Zmodernizowana forma teatralna tego układu pozostawała w obrębie stylu naturalistycznego. W dniu 29 listopada 1930, w setną rocznicę powstania listopadowego, wystąpił Schiller z zupełnie odmienną, oryginalną koncepcją inscenizacji „Kordjana”, z koncepcją antynaturalistyczną, syntetyczną - symboliczną, która, dzięki ogromnemu uproszczeniu budo-

wy sceny, pozwoliła mu dać w ciągu jednego wieczoru całość poematu ze wszystkimi scenami właściwego dramatu i z obu prologami.

Pisać o samem dziele Słowackiego jest dziś oczywiście rzeczą zbędną. Zrobiła to wyczerpująco historia literatury, która genezę utworu wywiodła z chęci rywalizowania z drezdeńskimi „Dziadami” Mickiewicza i dokonania szlachetnej zemsty za głęboko przez poetę odczutą obrazę z powodu napiętnowania profesora Becu jako rosyjskiego zausznika, wykazała wszystkie liczne wpływy literackie, jakie na „Kordjanie” wycisnęły swe piętno (Mickiewicz, Garczyński, Goethe, Byron, Wiktor Hugo, Alfred de Vigny, Szekspir), podkreśliła, co w poemacie opiera się na faktach rzeczywistych (myśl spisku koronacyjnego w r. 1829, skok oficera na koniu przez piramidę bagnetów, zinodyfikowana historia o Angielecie itd.), podniosła niezmiernie słusznie (prof. Kleiner), że „Kordjan” jest fantastyczną autobiografią poety, w dwu pierwszych aktach rzeczywistą, w trzecim hipotetyczną (coby się stało gdyby Słowacki został w Warszawie i wziął udział w przygotowaniu powstania?) i wreszcie przeprowadziła szczegółową ideologiczną, psychologiczną i estetyczną analizę i ocenę dzieła. Stosunkowo najmniej zajmowa-

no się „Kordjanem” jako dramatem teatralnym, przeto tej sprawie własnie pragnę kilka refleksyj, poświęcić, poprzedzając je dwiema uwagami ogólnymi.

Poza fachowcami zazwyczaj nie pamięta się o tem, że „Kordjan” jest mło dzieńczym utworem Słowackiego, że pisać go w Genewie w listopadzie 1833 r., autor miał lat zaledwie 24. Jeśli się zważy ten jego wiek tak bardzo młody, musi się jego poemat, pomimo wszystko, co w nim jest niedojrzałe, niedociągnięte, czasem wprost naiwne, uznać za dzieło genialne. Tak ogromne są jego walory psychologiczne i estetyczne, choć nie ideowe. Nie powinno się też mierzyć Kordiana miarą Konrada, choć sam poeta tego zestawienia pragnął. Nie tylko dlatego, że „Kordjan” nie jest pełną odpowiedzią na trzecią część „Dziadów”, bo miały nią być dopiero wszystkie trzy części „Spisku koronacyjnego”, z których dwie dalsze nie zostały napisane, a tylko prawdopodobnie zmienionem echem odbiły się w „Anhellim” i w „Lilli Wenedzie”, ale przede wszystkim dlatego, że Mickiewicz, tworząc improwizację z „Dziadów” był człowiekiem w pełni już dojrzałym, który doszedł do zenitu swej twórczości, podczas gdy Słowacki w epoce „Kordjana” był tylko genialnym młodzieniasz-

kiem. Wyżyny konradowe stały się dla niego dostępne dopiero w epoce mistycznej.

Drugą rzeczą, o której się zwykle zapomina, patrząc na „Kordiana“ z perspektywy niemal stu lat, jest wprost niesłychana w czasie jego powstania aktualność tego poematu, z którą tylko aktualność „Wesela“ może się równać. Aktualność, która nabiera wręcz cech paszkwilu, wobec tego, że poeta w pierwszym prologu zaliczył Chłopińskiego, Skrzyneckiego, Krukowieckiego, Niemcewicza, Lelewela, a nawet Adama Czartoryskiego do rzędu twórców piekielnych, co prawda czasem nie udałych. To także typowy rys krewkości młodzieńczej. Gdyby ktoś dziś chciał napisać rzecz równie aktualną, musiałby stworzyć dramat np. o wielkiej wojnie, wprowadzając na scenę Mikołaja II., Wilhelma II., Piłsudskiego, Dmowskiego, Paderewskiego i in. i jeszcze pozostałoby w tyle poza Słowackim, bo mówiłby o wypadkach z przed lat kilkunastu, podczas gdy on rozprawiał się z działaczami z przed dwu lat zaledwie.

Ujęty przez poetę w popularną w okresie romantyzmu formę swobodnego poematu dramatycznego „Kordian“ rozważany ze stanowiska ścisłej konstrukcji dramatycznej, przedstawia się jako dramat, poprzedzony aż trzema prologami. Istotnym dramatem jest tylko akt trzeci, to jest sam „Spisek ko-

ronacyjny“. Dwa pierwsze akty (sprawa Laury i wędrowek Kordiana) są w gruncie rzeczy trzecim prologiem, dodanym do dwu rzeczywistych. Ten trzeci prolog nie ma prawdziwych cech dramatycznych, lecz służy tylko obszernemu psychologicznemu przedstawieniu przeszłości bohatera istotnego dramatu, to jest aktu trzeciego, który stanowi dla siebie zupełnie samowystarczalny dramat z normalną ekspozycją, konfliktem, peripetją i katastrofą. Nawet leżące w przeszłości źródła psychologii bohatera (nieszcześliwa miłość, usiłowane samobójstwo) zostały tu wystarczająco ukazane. Otóż ten właśnie akt trzeci wykazuje niezwykle wielkie wyczucie teatru, zdumiewające u poety, który nigdy żadnego swego dramatu na scenie nie widział i widzieć nie miał, a techniki dramatycznej mógł się uczyć tylko na obcym teatrze francuskim.

Nie mogę tu tych rzeczy szerzej uzasadniać, poprzestając więc tylko na stwierdzeniu, że nie tylko niezawodna w swym realizmie i w dynamice dramatycznej scena starcia się cara z Konstantynem, ale także wszystkie inne sceny aktu trzeciego, a zwłaszcza wysoce suggestywna (mniej o to, że na „Hernanin“ wzorowana) scena spisku, świetne, istic szekspirowskie sceny tłumne, i mistrzowskie sceny stanów patologicznych bohatera — zostały skonstruowane w sposób godny dra-

maturgów najwyższej miary, z pełnem uwzględnieniem nie tylko dramatycznych, ale także malarskich i muzycznych elementów teatru. To też można by doskonale zagrać sam tylko akt trzeci „Kordiana“ i osiągnąć świetne wrażenie. Dobrze jednak, że się gra go w całości, ze względu na pietyzm dla genialnego twórcy i z uwagi na bogactwo zawartych w poprzednich częściach piękności poetyckich.

„Kordian“ — bez świadomych zresztą intencji poety, a tylko dzięki podświadomemu odzwierciedleniu przez niego swej własnej młodzieńczej psychologii — stał się znakomitą dramatem neurastenika, człowieka przeczułowego, o duszy chorej, cierpiącej na przerost wyobraźni i zanik woli, na nieuleczalny romantyczny „wielkoschmerz“, przeżartego sceptycyzmem, autokrytycyzmem i pesymizmem, zarazem zaś człowieka wyposażonego w potężną żądzę wielkości, a jeszcze bardziej w żądzę estetycznego i heroicznego gestu. Ta potrzeba pięknego gestu została w „Kordianie“ wspaniale przeprowadzona. Dla niej jest on „grafem“ i majątek swój przetapia w złote podkowy, które koń jego gubi po drodze, dla niej z swym bólem patriotycznym idzie aż do papieża i — za przykładem Malczewskiego — wspina się aż na Mont Blanc, aby tam podziwiać piękno swego tragizmu. Najpiękniejszym zaś gestem — obok skoku

przez bagnety — jest jego testament, w którym narodowi zapisuje „krew swoją i życie: tron do rozrządzenia próżny“.

Kordian — to d'Annunzio polskiego romantyzmu. Jak dla d'Annunzia, wszytko jest dla niego tylko przeżyciem estetycznem, jak on napełnia świat swoją miłością i miłostkami, trwonił pieniądze i wynosi swój piękny ból poza granice ojczyzny, jak d'Annunzio wreszcie staje się bohaterem nie tyle z patriotyzmu, ile dla heroicznego gestu. Obu też bohaterka poza doprowadza do bohaterstwa prawdziwego: dzisiejszy książę di Monte Nevoso leci w czasie wojny aeroplanem nad Wiedeń, zdobywa Fiumę i zostaje jej dyktatorem; Graf Kordian poświęca się dla ojczyzny i zdobywa się na tak potężne akcenty patriotyzmu i szlachetnego rewolucjonizmu, że dziś jeszcze znajduje żywy oddźwięk w sercach ludzkich.

Co więcej, przez mekę bohaterstwa Kordian dojrzał. Odnalazł w sobie polską duszę („O zmarli Polacy, ja idę do was“) i zrozumiał zapładniającą siłę ofiary, choćby narazie daremnej.

Tyle, w najzwięźlejszym skrócie, miałem do powiedzenia o samym „Kordianie“. O jego monumentalnej realizacji scenicznej, dokonanej przez Schillera i jego współpracowników w następnym artykule.

Władysław Kozicki.