

# »Kordian« — kronika straconego pokolenia

Teatr Ludowy w Nowej Hucie: *KORDIAN* Juliusza Słowackiego. Reżyseria i opracowanie tekstu: Irena Babel, scenografia: Barbara Stopka, muzyka: Krzysztof Meyer. Premiera 4 listopada 1970 r. (fot. W. Plewiński)

---

Scenariusz przedstawienia opiera się na tekście znacznie skróconym, bez Przygotowania, Prologu, bajki o Janku i opowieści Grzegorza. Kompozycja, dotychczas najczęściej traktowana jako luźny zespół scen (jak w scenariuszu filmowym), poddana jest zabiegowi geometryzacji. Linia rozumowania i akcji dramatycznej trzykrotnie wraca do tego samego punktu: sceny wyjętej z epilogu właściwego dramatu. W pierwszej i ostatniej chwili przedstawienia widz jest świadkiem egzekucji Kordiana. Widzi go na podeście. Wie, że za chwilę jego biała koszula stanie się celem dla plutonu egzekucyjnego. Jest porażony czernią tła i jaskrawością światła. Uświadamia sobie nieuchronną samotną śmierć, klęskę i upokorzenie Kordiana. Ale jednocześnie zdaje sobie sprawę, że nie tylko wysokością podestu góruje on nad kolorowym i rozgadany zbiorowiskiem gapiów. Powaga, nieruchomość Kordiana kontrastuje bowiem wyraźnie z jarmarcznymi rozmówkami „ludu”. Te refleksje poszerza obserwacja sceny na Placu Saskim, a jeszcze bardziej scena w podziemiach katedry i przed sypialnią cara. Na tych scenach głównie opie-

ra się dramatyczna konstrukcja przedstawienia, dla której wcześniejsze przeżycia Kordiana są właściwie prologiem, rozmowa z Doktorem — epilogiem, a scena egzekucji — wywoławczym symbolem całości. Jest to konstrukcja adekwatna w stosunku do zasadniczego zamierzenia reżysera. Określa bohatera, a kształtując stosunek widza do jego sytuacji koncentruje uwagę na życiowej decyzji Kordiana i momencie wewnętrznej walki o jej spełnienie oraz stara się wyłumaczyć przyczynę i konsekwencje klęski. Przesłanką do tej zasadniczej odpowiedzi jest scena rozmowy cara z wielkim księciem. Kordian nie może zabić cara nie dlatego, że jest neuraastenikiem i samotnym rewolucjonistą. Kordian nie stać na popełnienie zbrodni, choćby nawet dla dobra Polski, historii i ludzkości, nie jest zdolny do zamordowania bezbronnego człowieka. Do takich czynów trzeba się urodzić politykiem w rodzaju cara czy wielkiego księcia, a nie Kordianem.

Przekleństwo losu Kordiana polega na beznadziejnej sprzeczności celów społeczeństwa (co do których on ma najmniej wątpliwości) i niemoralnych, zbrodniczych wręcz środków, które mają wyznaczyć trwale piętno na nim; wykonawcy wyroków społeczeństwa. Ta interpretacja narzuca też pewne skojarzenie ze wspomnianym w zapowiedzi reżysera rokiem 1944. Powstaniec warszawski 1944 roku i powstaniec podchorąży z 1830 roku byli jednakowo osamotnieni, obciążeni społeczną misją przerastającą możliwości jednostki, a przede wszystkim misją bezsensowną, zabijającą ich młode życie. W tym sensie scena wywoławcza egzekucji Kordiana może być wprost odniesiona do egzekucji znanych już naszemu pokoleniu, a historyczny Kordian do zupełnie współczesnej refleksji o niedawnej przeszłości. Myśl ta prowadzi do wniosków o korzyściach wynikających z przedstawionej konstrukcji dramatu.

Do tych korzyści należy niewątpliwie ograniczenie olbrzymiego, wiele godzin trwającego spektaklu (u Dejmka od godziny 20 do godziny 0<sup>10</sup>) do dwu godzin, chociaż nie to jest oczywiście najważniejsze. Nowa konstrukcja kondensuje akcję, koncentruje uwagę widza, zmuszając bardziej do myślenia niż do niejasnego „przeczuwania” sytuacji scenicznej i słów aktora. Podsuwa przy tym widzowi zrozumiałe wyjaśnienie organizujące i porządkujące myśl. Nowa konstrukcja przesuwa punkt ciężkości z romantycznych monologów ku akcji, pozwala widzowi poznać bohatera w działaniu, a nie dzięki najczęściej wieloznacznym wynurzeniom lirycznym. Ogólnie biorąc nowa konstrukcja jest kameralna i zbliżona do realistycznej w prawie współczesnym tego słowa rozumieniu.

Ma jednak swoje złe następstwa. Przede wszystkim nie „pasują” do niej niektóre frag-

menty *Kordiana*. Bądź dlatego, że są za krótkie i wtrącone, nie związane bezpośrednio z akcją (często takie określenie jest zresztą mylne i wynika z nieumiejętnego odczytania tekstu). Bądź dlatego, że są właśnie zbyt długie, ale przede wszystkim dlatego, że nie mieszczą się w prostej, realistycznej scenerii. Nie pasują więc do tego *Kordiana* nie tylko bajka o Janku (najczęściej zresztą skreślana), nie tylko opowieści Grzegorza, immanentnie związane z doświadczeniami Kordiana, czy scena uliczna z zabiciem dziecka, doskonale charakteryzująca los podbitego narodu; nie pasuje do obecnej konstrukcji Prolog (powiedzmy że niezbyt jasny dla mniej o czytelnego widza), ale przede wszystkim nie pasuje Przygotowanie. Oczywiście jeśli diabły i czarownice pojmują się tak, jak je pojmował nieuczony braciśzek zakonny, a nie jak Słowacki, ironizujący romantyk i wykwinny stylista XIX wieku. Sceneria diabelska Przygotowania jest bowiem sprawą stylu, nie filozofii. Jeśli potraktuje się tę scenerię jako treść, albo jeśli dla prawdziwej treści nie znajdzie się odpowiedniej scenerii teatralnej, Przygotowanie można już tylko skreślić. W jednym i drugim wypadku będzie to jednak wielka strata. Nieprawdą jest bowiem, że można je skreślić bez żadnych konsekwencji. Przygotowanie jest nieodzownym komentarzem politycznym, bez którego nie można w pełni pojąć sytuacji Polski i sytuacji Kordiana, tym bardziej w dramacie odczytanym jako kronika straconego pokolenia, tym bardziej w dramacie „pilotowanym” (to określenie Marii Czanerle) przez Szatana. Któż to jest ten dżentelmen XIX-wieczny występujący jako papuga, chmura, sztyldwach, doktor. Ironiczny komentator, ktoś, kto ma wpływ, czy też nie ma wpływu na losy Kordiana. Nie wiemy, jeśli nie widzieliśmy Przygotowania.

Nie są to jednak wszystkie już niebezpieczeństwa kameralnej i realistycznej konstrukcji *Kordiana*. Istnieje inne niebezpieczeństwo, może mniej racjonalne, ale nie mniej groźne. Już inscenizacji Axera zarzucano, że wieje od niej chłodem, że jest preintelektualizowana, pozbawiona nastroju, bez którego dzieło sztuki traci szansę pełnego oddziaływania. Te obawy obecnie się powtarzają. *Kordian* z „nieważnymi” monologami, z niezauważalną liryką, bez przestrzeni, rozmachu, nawet bez drobnej łezki to *Kordian* może i klinicznie czysty, ale nie wzruszający i zapomniany na jutro po przedstawieniu. Nie należy jednak sądzić, że to tylko wina konstrukcji. Konstrukcja jest niezwykle ważna dla teatrologa, filologa, recenzenta, dla zwykłego widza najważniejszy jest jednak aktor. On nadaje sens słowom, on wygrywa i przegrywa sytuacje, on wzrusza albo nudzi.

Niestety, nie widać aktorów w przedstawieniu Ireny Babel. *Kordian* nie wygląda „młodziutko”, a gra w sposób bardzo nieodjrzały, co zdarzało się już w wielu innych przedstawieniach, ale wynagradzane było urokiem osobowości, delikatnością, liryzmem, wrażliwością. *Kordian* nie mówi, lecz deklamuje, rozróżniając jako jedyne subtelne odcinienie aktorstwa krzyk głośniejszy i krzyk cichszy. Wykrzykuje już w pierwszym akcie strofy o wędnących liściach, nie pozostawiając sobie nie tylko resztki psychicznego napięcia, ale i resztki głosu na hasło „Polska Winkelriedem narodów”. *Kordian* nie jest jednak jedynym winnym, tyle że winnym najbardziej eksponowanym. Papież zasiadający na monumentalnym wzniesieniu w równie monumentalnej szacie nie odróżnia fałszywej wzniosłości Grzegorza XVI od jego prawdziwego cynizmu. Całą swoją rolę wygłasza z niezmienną powagą i tylko od czasu do czasu tajemniczy dżentelmen, czyli papuga, mu przerywa. Jedyne role jednoznaczne (przynajmniej w ogólnym zarysie), role utrwalone w tradycji aktorskiej i wielokrotnie naśladowane, grane są względnie poprawnie (np. rola Wielkiego Księcia). Aktorstwo tego zespołu można by porównać do gotowej konfekcji, pozbawionej niepowtarzalnego wdzięku tak zwanego krawiectwa na miarę. Jest to tym smutniejsze, że co jak co, ale przedstawienie „kameralne” ma właściwie jako jedyny atut aktora i jego słowo. Słowo,

które powinno być poparte odpowiednim wrażeniem wizualnym czyli scenografią.

Z powierzchownej analizy tej kameralnej konstrukcji *Kordiana* może wynikać przekonanie, że najodpowiedniejsza byłaby również kameralna scenografia. Jest to jednak wniosek fałszywy, a dowodzi tego choćby oprawa scenograficzna omawianego przedstawienia. Zaznaczyć należy że nie jest ona jednolita i konsekwentna w ogólnym charakterze. Jedne sceny dekorowane są elementami określającymi zwykle mianem „szmaty i kotary” (np. sceny początkowe pierwszego aktu), zresztą niezbyt estetycznymi, inne natomiast zabudowano solidnymi monumentalnymi budowlami, z których najlepszym pomysłem jest podest przeznaczony na egzekucję Kordiana i koronację cara (dobre skojarzenie dwóch wymownych zdarzeń). Podobny jednak podest w charakterze góry Mont Blanc zawodzi. Nie wymagamy oczywiście od scenografa, żeby zabudował scenę śnieżnymi praktykablami i „spowił” głowę Kordiana prawdziwą chmurą. Ale mamy prawo wymagać, żeby słowa *Kordiana* wypowiedane były w jakiejś czystej przestrzeni, w atmosferze wzniosłości pasującej do ostatecznych decyzji, które nie kojarzą się wyłącznie z górami i chmurami (w jednej z inscenizacji zbudowano np. piramidę z dzwonów, symbolu wzniosłości i nawoływania). Mamy prawo walczyć o powietrze dla aktorów, o rozszerzenie sceny, przebicie perspektywy. Aktorzy dławią się własnymi głosami na nie tylko maleją, ale i nieproporcjonalnie płaskiej scenie, która zupełnie nieoczekiwanie i bez uzasadnienia rozszerza się w niektórych momentach (np. w salonie włoskiej willi zamiast w komnatach zamku). Wrażenie duszności i płaskości niepotrzebnie zaciemnia i tak już wystarczająco ponurą aurę spektaklu.

*Kordian* nie jest dramatem zawiedzionych nadziei, lecz dramatem oczywistej klęski. I może właśnie dlatego chcielibyśmy widzieć trochę błękitnego nieba nad głową Kordiana zamiast złowieszczych czerni. Ale to już proszba pod adresem następnego inscenizatora.

KRYSTYNA KOSTASZUK

Jan Güntner (Papuga), Edward Rączkowski (Papież), Zygmunt Józefczak (Kordian)

