

Byl *Kordian* Osterwy, którego widziałem w środku lat trzydziestych i był *Kordian* Hanuszkiewicz z lat siedemdziesiątych, którego nie widziałem, choć słyszałem, że aktor Nardelli wygłaszał z drabiny monolog na Mont Blanc, a muzyka Kurylewicza (i nie tylko muzyka) pasowały *Kordiana* na młodzieńca całkowicie współczesnego.

Osterwa, acz w dojrzałym wieku, zachował postać i twarz cherubina. Był w przedstawieniu znakomitym symbolem XIX stulecia, romantyzmem, chłopięciem o naiwnym wyglądzie, ale ze wrokiem fanatycznego wodza, któremu nie udało się samobójstwo, gdy miał 15 lat, więc postanowił je popełnić jako podchorąży przywódcą buntowników, żeby dowieść celowości ofiary na ołtarzu ojczyzny. Wbrew spiskowcom starszego pokolenia, które pragnęło oszczędzić krew rodaków w nierównej walce z zaborcą. Osterwa podkreślał, jak mógł (a mógł, bo umiał) romantyczną pozę i romantyczne męczeństwo, bliższe zresztą Mickiewiczowskiemu mesjanizmowi, aniżeli dumnej odpowiedzi Słowackiego na słowa i gesty Konrada-Gustawa.

Miedzy czasem Osterwy i Hanuszkiewicza było sporo innych *Kordianów*. I tradycyjnych, i awangardowych — z najciekawszym chyba ujęciem Dejmka oraz tytułową rolę Gogolewskiego. Z tych wszystkich *Kordianów* — jako postaci scenicznych — najbardziej mnie przekonywał jednak Osterwa-aktor. Aczkolwiek Gogolewski był mi bliższy, a w wielu scenach wręcz świetny.

Niepodobna przecież ukryć, że ogromna większość przedstawień trwała blisko 4 godziny. Piękne strofy poezji od *Przygotowania*, poprzez *Prolog* do końca III aktu, często traciły swój urok i siłę w nadmiarze słów oraz celebrowanych ze strony reżyserów. Wprawdzie omiżano niekiedy pewne sceny dramatu, przyspieszając rytm spektaklu, ale któż sobie

mógł wyobrazić, żeby — bez naruszenia „świętości” — uczynić z rozwięzłego przedstawienia widowisko krótkie, a celne ideowo i artystycznie przekonywające?

Nie wiem, jak długo trwa *Kordian* Hanuszkiewicza. Wiem natomiast, że spektakl *Ireny Babel* w nowohuckim Teatrze Ludowym trwa niepełne 2 godziny. I wiem jeszcze, że jest to w zarysie inscenizacyjnym całkiem inne widowisko współczesne, aniżeli pozostałe inscenizacje, również współczesne.

Babel rozpoczyna swego *Kordiana* od sceny końcowej. Od egzekucji. A

majałków sennych lub chorobliwych. Opatrznie cudzysłowem tzw. gry wyobraźni. Motywacja dla zewnętrznych objańców tego, czego brak w pogłębieniu psychologii postaci oraz luk w akcji dramatycznej.

Jednakże zabieg sceniczny, jakim posłużyła się Irena Babel, pełni jeszcze w widowisku dodatkowe funkcje. Na scenie znajduje się jakby uniwersalny podest-scenka. Pierwszą odsłonę, drugą i jej zakończenie (spektakl składa się z dwóch części) otwierają słowa sceny zbiorowej: „No patrzaj panie kumie, co przed zamkiem stoi... / To car nasz miłości-

Reżyserka dąży do ukazania w tej scenierii historycznych związków nadwiślańskiego Hamleta z wykorzystaniem go przez obce mu psychicznie siły do ofiary, która jest daremna. Przypomina to chyba także szeregi Hamletów z Powstania Warszawskiego, szermowanie krwią szlachetnej młodzieży bez widoków powodzenia. Pytania o racje patriotyczne, ujęte w kłamry emocji i rozsądku. O ciągłość narodowego losu — w romantycznych zrywach, czy budzeniu świadomości społecznej?

młodego aktora usiłuje podbarwiać satyrę Słowackiego uproszczoną metodą „kawy na ławę”. Wtedy z drażliwej sytuacji na scenie robi się tania farsa i nawet kapitalna scenografia tego obrazu nie potrafi uratować dramatycznego napięcia, ani ważnego fragmentu roli.

Toteż słabości niektórych, a znaczących sporo w sztuce ról, odbierają czystym w pomysłach chwytom reżyserkim wiele ciężaru gatunkowych. Dotyczy to przede wszystkim postaci męskich takich jak *Car* (B. Kizlukiewicz), *Papież* (E. Rączkowski). Natomiast ciekawa w zamierzeniu inscenizacyjnym, jak i w wykonaniu 3 ról w jednej osobie (*Doktor*, *Papuga*, *Chimera*), a może i *Szatan* z *Przygotowania* — była interpretacja aktorska *Jana Güntnera*. Dobrze zaprezentował się *Aleksander Bednarz* jako *Wielki Książę*, interesujący był *Prezes Stefana Rydla*, choć z uszczuplonym tekstem. Z postaci kobiecych warto wyróżnić zgrabnie rozgrywającą kwestie *Laury* — *Barbarę Omiełską* i pełną seksu (w dodatnim tego słowa znaczeniu) oraz fałszywie romantyczną *Wiolettę* w ujęciu *Grażyny Barszczewskiej*.

Decorsje i kostiumy — proste, funkcjonalne, barwne — wnoszące nastrój — mowności teatralnej projektowała *Barbara Stopka*. To mocna strona widowiska, znakomicie ułatwiająca odbiór spektaklu i jego metaforykę. Podkłady muzyczne skomponował *Krzysztof Meyer*.

Irenie Babel należy się pełna porcja uznania za zdynamizowany, niezwykle sprawny przebieg spektaklu i jego niebanalną widowiskowość, za trafne skróty i dawno nie spotykaną w realizacjach *Kordiana* komunikatywność też dramatu. Ta inscenizacja może sprawić zadowolenie artystyczne. Samo przedstawienie — tylko połowicznie.

Jerzy Bober

TEATR

POCHWAŁA INSCENIZACJI

więc w momencie, kiedy dramat młodego spiskowca dobiega tragicznego finału. Reszta, w chwili, gdy oficer dowodzący oddziałem egzekucyjnym — nie dostrzegając adiutanta książęcego, który ma doreczyć akt ułaskawienia skazańca — daje znak szablą do wykonania wyroku, będzie w interpretacji reżyserki ułamkiem czasu, w jakim ukaże się całe (skonstruowane w sztuce) życie *Kordiana*.

Błyskawicznie, niczym w przyspieszonym filmie, ukazują się skrótkowo potraktowane strzępy biografii człowieka umierającego tak młodo. W końcu ten życiorys — mimo pewnego bogactwa wydarzeń — nie obfituje w tyle faktów i doświadczeń, ile musiałaby zawierać opowieść o losach osoby dojrzałej czy wręcz sędziwej. Stąd logiczne uzasadnienie inscenizacyjnych skrótów.

A więc sprawa pierwsza: klarowny obraz przeżyć *Kordiana*. Uwierzytelnienie

wy kazał stawić w nocy / Te wielkie rusztowanie... jeśli naród zbroi... / To będą ścinać głowy...”. Rusztowanie zatem staje się symbolicznym tere-nem akcji. Tu *Kordian* oczekuje śmierci, tu koronuje się car, tu *Laura* dowiaduje się o zamachu samobójczym kochetowanego chłopca, tu będzie *London* i *Watykan*, w cieniu podestu rozczarowanie (?) miłością do *Wioletty*, tu *Mont Blanc* oraz zeskok na proscenium — do *Polski*, tu katakumby spiskowców, przedsiónek sypialni cara, szpital wariatów i więzienie, tu wreszcie powrót do sytuacji wyjściowej. Tylko tło zostanie przysłonięte postrzępionymi chmurami, coraz niżej aż do dna tragedii, lub fragmentami dekoracji, zaznaczającymi miejsce zdarzeń. Wszystko przejrzyste, oszczędne w wyrazie, syntetyczne.

Już sam zestaw pytań zarysowuje charakter inscenizacji nowohuckiej dramatu Słowackiego. Przesądza o jego współczesnej wymowie. Tyle, że na scenie zabrakło współczesnego Osterwy. Młody i utalentowany aktor *Zygmunt Józefczak*, pomimo skrótów w tekście ról (a może wskutek tego?) nie zawsze znajduje odpowiedni ton dla wygłaszanych kwestii. Tam, gdzie młodzieńcza żywiołowość dyktuje mu środki wyrazu, gdzie jest po prostu sobą; hamletyzującym uczestnikiem partyzantki, zdolnym do wykonania pojedynczego zadania — tam zyskuje swobodę i moc przekonywającą. W „filozoficznych” partiach tekstu, w monologach (np. na *Mont Blanc*) traci naturalność, co przy braku warsztatowych niuansów aktorskich natychmiast uwidoczniła się pustym dźwiękiem, psychologiczną nieprawdą.

Gorzej, jeśli na scenie o tak wyrazistym podłożu ideowym, jak dia-log *papieża* z *Kordianem*, partner