

268

Na tle szarych od światła kulis stoi makieta ludowej szopki. Trochę jakby przeniesiona z dziecinnych obrazków, trochę przerysowana z dekoracji Stopki. Z boku ławka, na niej kilka cylindrów. Będą je brać aktorzy, którzy zza kurtynki szopkowej wychodzą z odkrytą głową. To pierwszy sygnał, że wszystko co dalej, jest udaniem. Aktorów jest pięciu, chociaż autor wyznaczył im do odegrania siedem ról, a także partię „chóru aniołów”. Aktorzy mówią do siebie dialogiem Słowackiego, ale przeplatają go zdaniem didaskaliów. To pamiętamy z *Historii*. Ale tym razem aktorzy nie tylko wygłaszają didaskalia, lecz i rozmawiają nimi. Zwrotem „Czarownica odchodzi” spędza Holoubek-Szatan ze sceny Orдона, ale ten odwzajemnia mu się błyskawiczną ripostą — „Szatan woła”. W tej konwencji trudno o żar uczuć. Nie wiadomo, jak wyobrażał sobie Słowacki intonację okrzyku Szatana — „Świecie, świecie, świecie!”, tradycja przeciwko aktorskiej interpretacji narzucała tu — jeśli nie głosowe, to psychiczne — crescendo. Holoubek swoje potrójne zawołanie wypowiada z każdym słowem ciszej, z każdym słowem słabiej. Tu wszystko jest udaniem, więc nie obowiązuje żadna z reguł starego teatru, w którym udanie jest wstydliwym niedomówieniem lub nudnym obowiązkiem. Z doświadczeń własnej *Historii* wysnuł Dejmek konsekwencje tak dalekie, jak daleki jest Słowacki od prostaczka Mikołaja. Stylizacja przeradza się zatem w groteskę, igranie z pozorem rzeczywistości nabiera cech niemal brutalnych. Tu już jest mało ważne, że Czarownica poza własnym etatem dorabia jako Twór. Tu same Diabły przeobrażają się à la minute w Aniołów, i po tej metamorfozie są równie cyniczni, jak przed nią. Drapieżna, atakująca wyobraźnię widza scena. Tak ma prawo rozgrywać się wstęp do dramatu narodowego narodu, któremu czarci zbyt często mieszały w dziejach. Tak, ale to przecież dopiero wstęp. I tylko wstęp. To już Dejmek, ale to jeszcze nie *Kordian*. Lecz oto niedawne diabły przebrały się w peleryny Poetów. Zaczyna się „Prolog”. I wchodzi Gogolewski, by odebraną „Trzeciej osobie prologu” apostrofą: *Zwaśnionych obu spędzam ze scenicznych progów rozpocząć swój czterogodzinny byt w spektaklu, który Kazimierz Dejmek przygotował na dzień jubileuszu Sceny Narodowej.*

Pierwsze wrażenie: niepokój. Spektakl trwa, mijają sceny, a trudno je zrozumieć. Dejmek gra *Kordiana* bez skrótów. Zrezygnował jedynie z Grzegorzowej bajki o „Jan-ku, co psom szyl buty” i z kilku



Fot. CAF.

# CZTERY GODZINY Z POEZJĄ

Witold Filler

pojedynczych zdań. Płyne więc wiersz Słowackiego bez tam, o które kadąby mu się obijać każdy zabieg adaptatorski. Płyne swobodnie, skrzęć się finezyjnością swych skojarzeń, muzyką zgłosek, precyzją metafor. I zdaje się przytłumiony własnym bogactwem. Słowo jest równe słowu. Każde piękne, mądre i nośne. Za dużo ich. Gaszą same siebie z własnej goryczy, cierpkości, żaru...

...pierwsze wrażenie. Musi ustąpić przed naturalną chęcią z r o z u m i e n i a. Gdzie mianownik, który by nadał — choćby w sferze intencji niespełnionych — wspólny kształt temu kiermaszowi obrazów, z których każdy oddzielnie zda się barwny, a które przeczą sobie wzajemnie nastrojem, rytmem, stylistyką: jasełkowa sceneria „Przygotowania“ i konwencjonalna romantyczność Laury, upozowany tłum komparsów w „Spisku koronacyjnym“ i ekstatyczne darcie sukna przez pijaną gawiedź u kolumny Zygmunta. Zaraz, darcie sukna już gdzieś było. Nie tylko w tekście Słowackiego, ale i na scenie. Inne, odmiennie skomponowane, bardziej buntownicze, mniej szydercze, ale było: w Schillerowskim spektaklu *Kordiana* z roku 1935. I oto Dejmkowa mozaika stylistyki zyskuje nieoczekiwane punkt odniesienia. Jest nim tradycja. Jak układając repertuar dla swego teatru, usiłował go Dejmek podporządkować obowiązkowi wykładania dramaturgii narodowej, tak teraz, w tym jubileuszowym spektaklu, próbował zmierzyć się z innym dorobkiem: z dorobkiem przeszłych faktów scenicznych. Ten klucz otwiera zagadkę. Nie wykonania scenicznego (o nim za chwilę), ale zamysłu.

Józef Kotarbiński, Teofil Trzciański, Juliusz Osterwa, Leon Schiller, Erwin Axer. Oni wszyscy są w tym spektaklu. Ale wagę i sens tradycji pojmuje Dejmek nie w sposób akademijny. Nawiązuje, ale się kłóci. Przyjmuje, ale przedstawia poprzednikom przecinki w manifestach. Już Kotarbiński złączył obie sceny z Violetta, a Schiller wynalazł potem dla tego połączenia wspólną scenerię, której jedyną ozdobą — samotna otomana. Dejmek zaakceptował złączenie, zaakceptował łącznik scenograficzny, tylko otomanę wyrzucił. Na scenie stoi samotny fortepian. Monstrualnie rozdęty, wielka drwina z artystyczności buduarów, przypominająca o tym, że tutaj przegrywa nie mężczyzna, lecz Werter. Już Trzciański rozerwał zakończenie monologu na Mont Blanc. Tylko że tekst Chmury: „Siadał w mgłę — niosąc... Oto Polska — działaj teraz!“ zamienił w pienia anielskie, jak sam pisze, „rozbrzmiewające fortissimo i unisono“. Dejmek przejął pomysł rozdzielenia całości monologu *Kordiana* od jego ostatniego słowa: „Polacy!“ Ale skreślił tekst Chmury, a patos owych „Pola-

ków“ próbował rozegrać intymniej. Z Schillera jest w tym przedstawieniu ton pamfletu politycznego, z Axera — statyczność niektórych scen masowych. Nie zamknął się zreszłą Dejmek w granicach doświadczeń, jakie mu nakreśliła teatralna przeszłość samego „Kordiana“. Układ sceny „Spisku koronacyjnego“ nasuwa wspomnienie obrazu katedralnego z *Wyzwolenia* Horzycy. Z dorobku Kazimierza Dejmka jest tutaj „Przygotowanie“.

Właśnie! — tylko „Przygotowanie“. Jedynie „Przygotowanie“. Rozmach tej sceny każe żalować, że Dejmek tyłu bogom chciał być wierny. Był wierny tradycji sceniczej, a ona *de facto* w tej sprawie nie istnieje. Atakując poprzedników przeoczył bowiem fakt, iż oni nawzajem też się atakowali. Axer rozdzielał sceny Violetty — przeciw Kotarbińskiemu i Schillerowi, Osterwa prawie całkowicie rezygnował z osobistych scen pierwszych dwóch aktów — przeciw wszystkim. Każdy z poprzedników posiadał przy tym swoje argumenty. Teraz racje się zmieszały, argumenty kasują się nawzajem.

Dejmek chciał być wierny Słowackiemu. Nie okradł go z żadnej sceny. Ale — o paradoksie! — i ta wierność obróciła się przeciwko niemu. Kotarbiński, Trzciański, Osterwa, Axer nie cofali się przed aktem wyboru. Każdy taki wybór budził sprzeciw. Nieraz ostry. Ironizował Boy: *Amputując „Kordianowi“ dwa pierwsze akty, przyjął Osterwa — zapewne słusznie — że wszyscy powinniśmy znać ten utwór. Ale każdy z tych wyborów oznaczał kierunek natarcia, determinował sens utworu, jego ideową i filozoficzną barwę. Scena w Watykanie rażąca uczucia — pisał Kotarbiński. I skreślał. Trzciański mówił „o bolesnym okaleczeniu, z wiadomych przyczyn. I grał. Jedyny Schiller zdecydował się na wystawienie całego tekstu, ale i ten fakt oznaczał w danych okolicznościach wybór. Był dumnym lotem rękawicy, rzucanej poprzednikom. I dlatego miał rację bytu tylko raz. A naśladowca gestu Schillera musi znów stanąć bezradny wobec problemu wielości rozwiązań interpretacyjnych, jakie stwarza rozmiar i rozmach dzieła Słowackiego.*

Kłopoty z interpretacją nie są zreszłą wymysłem naszych czasów. Istniały już przed pół wiekiem. Byli krytycy, odczytujący *Kordiana* jako studium bohatera, który przegrał, bo nie poparł go naród. Tak też wystawiał dramat Słowackiego Józef Kotarbiński. Dla odmiany Lorentowicz patrzył na sztukę jako na prolog do *Anhellego*. Pisał: *Spiskowi, zebrani pod hasłem Winkelrieda, wysłuchują brzęczących słów Kordiana, w których jest upojenie obrazami mocy. Kordian upaja się wizją „jasności dniowej“, widzi już chwilę, gdy „słychać będzie płacz*

*ogromny zmartwychwstania“.* Ale te rozważania mają jeden tylko cel: obudzić w sobie taką żądzę pomsty, aby się czyn zrodził sam przez się. Czyli bardziej polemika personalna z Mickiewiczem-Konradem niż spór o Polskę. Bardziej romantyczna wersja alienacji, w której w roli uczonego komentatora występuje wyćwiczony w systematach Galla — Doktor. Wedle Lorentowicza próbował wystawić *Kordiana* Józef Sosnowski. Sięgnijmy teraz do bliższych doświadczeń: spektakl Axera mówił o bohaterze, który musiał przegrać, bo był sam, bez oparcia w narodzie. O jakim *Kordianie* traktuje spektakl Dejmka?

Istnieje tylko jeden ślad odpowiedzi: znamienne przesunięcie kolejności scen w akcie trzecim. Bo „Spo-wiedź *Kordiana*“ umieścił Słowacki przed rozmową Cara z Konstantym. U Dejmka powodziła ona za tę rozmowę, rozdzielając ją od końcowej „Egzekucji na Polu Marsowym“. Psyche bohatera frapowała, jak widać, Dejmka bardziej nawet niż oczywiste zrozumienie reguł rządzących każdym finałem, gdzie zwolnienie rytmu zawsze wiąże się z ryzykiem utraty zwycięstwa. Ale jakaż to psyche? Kim jest Dejmkowy *Kordian*?

Nie udziela tu odpowiedzi również *Kordian* Gogolewskiego. Choć należą podziwiać kondycję psycho-fizyczną aktora, który nie ugiął się pod lawiną uczuć i monologu. Zwłaszcza pięknie rozgrywa Gogolewski dialog „Spisku koronacyjnego“, gdzie potrafił uchwycić ten ton szczególny, który temperaturze wewnętrznych śpięć nie każe przejawiać się w patosie tonu. Jego tygrysi skok przez całą szerokość sceny ku stolikowi Prezesa (Władysław Krasnowiecki) przywodzi również na myśl piękne tradycje romantycznego aktorstwa Królikowskich i Leszczyńskich, tyle że przefiltrowane przez wstrzeźliwość uczuć człowieka nam współczesnego. Wiele jest w tym przedstawieniu scen istotnie świetnych. Jest drapieżny dialog Cara (Stanisław Zaczek) z Konstantym (Ignacy Machowski), bogaty w zmienność barw i mistrzowską szermierkę rytmemi zdań. Jest przejmująca pieśń Nieznajomego (Mieczysław Milecki) i znakomity persyflaż romantycznej heroiny w wykonaniu Haliny Mikołajskiej. Jest efektownie rozwiązana scena koronacji, kiedy to na daleki plan złota i purpur spoglądamy przez czerń rusztowań, tworzących dla tego odległego blichtru posępną ramę. I jest przemożne uczucie znużenia z czterogodzinnego obcowania z poezją, w której nikt nie dokonał wyboru.

Teatr Narodowy. Juliusz Słowacki: *Kordian*. Reżyseria i dekoracje: Kazimierz Dejmek. Współpraca scenograficzna Aniela Wojciechowska i Jan Krzywicki.