

268  
Wypadek rzadki: dwie inscenizacje „Kordiana” w tym samym czasie — dwie premiery galowe i jubileuszowe w jednym tygodniu, w ostatniej dekadzie listopada. Dwie prace wybitnych twórców polskiego teatru, dwie różne propozycje, dwa dzieła biegunowo odmienne. Pokusa konfrontacji, której niejednym z recenzentów ulegnie, nie powinna tu chyba jednak prowadzić do ustalania relatywnej wartości tych dwu dzieł, do gry giełdowej zatem, do wypisywania odpowiednio zróżnicowanych cenurek.

Graczy giełdowych, a nie brak ich w środowisku artystycznym, interesuje z tej okazji nade wszystko pytanie: kto jest górą? Kto tu lepszy? Co złośliwsi i „dowcipniejsi” woleliby także ująć kwestię inaczej: kto gorszy? W tę grę, chybioną z gruntu, nie dajmy się wciągnąć. Wymagałaby zresztą — potraktowana serio — normatywów arbitralnych jakowejś „idealnej” inscenizacji „Kordiana” i w oparciu o nie śledzenia „odchyleń”. Mamy natomiast do czynienia z dwiema formułami scenicznymi, które nie mieszczą się razem w żadnym nadrzędnym porządku zasad i kryteriów; można je przeto, z korzyścią, zestawiać jedną obok drugiej, nie zaś jedną wobec drugiej wyceniać.

Formuła Dejmka jest ascetyczna, pełna swoistych rygorów. Jest antywidowiskowa. I nieprzypadkowo rezygnuje tu przeciw Dejmek z pomocy scenografii: sam sobie projektuje nagą w zasadzie przestrzeń sceniczną, z boków objętą perspektywicznie dwoma rzędami obracających się kulis o czarnych i jasnych płaszczyznach — zmiennych tylko barwą, światłem, tonacją. I z tej już decyzji wyjściowej, z widoku sceny możemy odgadnąć stosunek Dejmka do całej wystrojowej, dekoracyjnej strony romantyzmu, do pewnych może również właściwości poezji Słowackiego.

Czy w tej scenerii, tak oszczędnej i lakonicznej, może zagrać wyobraźnia, Imaginacja, a nade wszystko teatralność w pojęciu romantycznym? Tej ostatniej wyrzeka się Dejmek radykalnie. Próbuje przystosować do „Kordiana” inną formułę teatralności — antyiluzyjną, antyilustracyjną — bliższą nam dzisiaj, bliższą zwłaszcza jego własnym doświadczeniom. Byłaby to zatem, w podstawowych swych inklinacjach, formuła znana już z „Historii o Chwalebnym Zmartwychwstaniu” i z „Żywota Józefa”: formuła teatralności „czystej” i pierwiastkowej, której punktem wyjścia i odniesienia ma być szopka, komedia dell'arte...

To założenie (czy też skłonność?) sprawdza się Dejmkowi raz jeszcze niezawodnie i zaskakująco w Przygotowa-

# DWIE FORMUŁY „KORDIANA”



JÓZEF  
KELERA



CO  
MIESIĄC  
TEATR





niu i w Prologu. Diabły w cylindrach, we frakach i przy lasceczkach przebijają się na oczach widzowi, inscenizują lekko i towarzysko zbór diabelski i dyskurs aniołów; Czarownica (w postaci męskiej!) wychyla głowę znad kotła — tak demonstruje naocześnie kolejne stwory uwarzone w tej kadzi i gada ich głosami. I nie obędzie się tu nawet — raz jeszcze — bez wyrażania didaskaliów („*Błyska dziesięć razy i dziesięć tysięcy szatanów spada*”). Szopka ta jednak sprawdza się głównie dzięki temu, że jak przysłało tejgiej szopce, jest nade wszystko pamfletem historycznym na cały ów zastęp cywilnych i wojskowych „dygnitarzy”, w diabelskim kotle uwarzonych narodowi: „*Aby nimi zapychał każdą rządu dziurę*”. Tak więc pasja polityczna i pamfletowa Słowackiego znajduje tu wyraz szczególnie dobitny. I to jest bodaj punkt wyjścia.

Kordian wkracza przeto na scenę ofensywnie, jako Trzecia Osoba Prologu („*Zważnionych obu spędzam ze scenicznych progów*”) — tym trybem od pierwszego wejścia już w walce. I jego dzieje to walka i dorastanie do niej, i dzieje myśli. Jest to bowiem Kordian myślący, tyleż zapałony, co refleksyjny, bardziej ironiczny niż egzaltowany (wbrew przeważnej opinii krytyków i recenzentów warszawskich uważam rolę Ignacego Gogolewskiego za poważne aktorskie osiągnięcie). Zatem Kordian-intelektualista. I Kordian poszukujący swojej drogi.

Ale będzie jej teraz szukał długo, wraz z reżyserem. Dejmek serwuje nam bowiem ze sceny tekst „Kordiana” niemal in extenso, czym wzbudzi może entuzjazm niektórych filologów, ale rezygnuje dobrowolnie z określenia struktury swego spektaklu jakimiś także wyborem tekstu, hierarchizacją więc wypadków, motywów i problemów (że już pominię kwestię wytrzymałości widza, słusznie z tej racji podnoszoną w wielu recenzjach). Skoro więc wszystko w tym dramacie jest co do wiersza równie ważne — także dla sceny! — równie istotne, równie znaczące, tracimy powoli z oczu myśl i kierunek przedstawienia.

Sceny pierwszego i drugiego aktu przesuwają się łańcuskowo i bez ciekawszych akcentów; wyjściowy motyw szopki nie znajduje już przeciw miejsca. Kordian gromadzi więc kolejne doświadczenia, jedno po drugim, dość nużące. Z papieżem będzie rozmawiał zza kulis i wbiegnie dopiero, aby rzucić „na cztery wiatry męczennika prochy”, przy czym samotny aż do tej chwili papież porzuca z najdalszej głębi sceny, zgłuszony tym trybem i bez wyrazu. A jeszcze mniej zrozumiały będzie tu z kolei mo-

nolog na Mont Blanc — najbardziej chybiona scena spektaklu: nie wiedzieć czemu spuszcza nam nagle Dejmek ze sznurów wielopiętrową konstrukcję dzwonnów, małych, większych i ogromnych (czy mają to być owe dzwony papieskie, głoszące wieści Boże „Rzymowi i światu”?). Na belce tedy tej dzwonnicy, z tymi dzwonnami pod stopami i znowu w głębi sceny — poza liniami i dzwonami — coś Kordian gada: ogłasza, że jest posągiem człowieka na posągu świata...

Ta dzwonnica wydaje się tu zresztą obcym wtrętem, niekonsekwencją w spektaklu, w którym skądinąd widać jasno zasadę inscenizacji maksymalnie oszczędnej, funkcjonalnej, ograniczonej do najniezbędniejszych środków i elementów. Ludowe sceny warszawskie rozgrywa Dejmek bez użycia tłumy: z grupką tylko aktorów mówiących tekst, wokół skromnego rusztowania z surowych drewnianych prętów. I te surowe nawet pręty, które powrócą jako materiał klatek w szpitalu wariatów, są też bodaj znaczące samą swoją fakturą: Dejmek jakby podkreśla dla po raz, że widzi jednak miejsce i dla dramatu romantycznego spośród form teatralnych związanych i najprostszymi.

Do czego jednak zmierza? Otóż wydaje się, że w koncepcji Dejmka kulminacyjną sceną dramatu jest już nie tyle może scena piąta trzeciego aktu (na pokojach zamkowych), ile scena czwarta („loch podziemny”). Scena spisku. Jest to bowiem decydująca scena walki i rozgrywki politycznej. Kordian dorasta tu do roli trybuna, ideologa i działacza; próbuje przejąć ster organizacji spiskowej i pokierować nią radykalnie. Jego uporczywy refren — „*Lecz dajcie mi się w ręce*” — to wołanie nie o „rząd dusz”, ale o władzę nad sztyletami. Scena spisku jest więc starciem racji ideowych i politycznych, walką stronnictw, walką przywódców. Kordian mierzy się z Prezesem i biskupem.

Scenę tę rozgrywa Dejmek jak wiec polityczny. Uwypukla, dynamizuje całą wewnętrzną dramaturgię tego starcia. Spiskowcy schodzą się bez masek (włożą je dopiero na hasło Prezesa: „*Bracia, w imię Boga sąd otwarty*”), grupują się stopniowo w dwa przeciwne obozy wokół Prezesa i Kordiana. Kordian prowadzi tu swoją partię jak gracz wytrawny i nie zapaleniec tylko, ale już i statysta, agitator. Rośnie w siłę. Rozparty w którejs lawce kościelnej mierzy Prezesa wzgardliwie, replikuje ironicznie. Jednak przegrywa.

Z tej przegranej wywodzi się potem mściwy i rozżalony monolog w więziennej celi klasztornej: „*Nie będę z nimi*”.



Ale jeszcze przedtem samotna i samowolna próba zamachu na cara. Jak nam to Dejmek pokaże? Jak uzasadni załamanie się Kordiana na progu carskiej sypialni?

Ta wspaniała scena piąta jest przecież właśnie fajerwerkami imaginacji; w dynamice i konstrukcji obrazu właśnie jest to zgoła jeden z wierzchołków poezji Słowackiego. Czy można, czy należy tłumaczyć ten obraz i wyobrażnię na język sceniczny? Kordian Dejmekowy, jak powiedziałem, to Kordian myślący i wszystko jest w nim myślą, psychomachią. Jak jest unaocznić? I czy to konieczne?

Imaginacja tudzież Strach są u Dejmka wcieleniem myśli Kordiana, tak jak wcieleniem tylko jego myśli będzie potem Doktor-diabeł w scenie szpitalnej. Imaginacja więc i Strach to dwie bliźniacze postacie w mundurach podchorążych i z karabinami — dwie odbitki postaci Kordiana (jak się okaże, nie tylko Dejmek wpaść na ten koncept). Tu jednak koniec owego fajerwerku wyobraźni. Scena jest w pełnym jasnym świetle, Kordian maszeruje, deklamuje, szamoce się ze swymi dwoma sobowtórami, na koniec pada bez zucia. I nie jest to ani przekonywujące, ani ciekawe scenicznie. A chociaż, wyznam, w głębi ducha podzielał niechęć Dejmka do widowiskowości i jej efektów, żal mi tej sceny, która w spektaklu Dejmka nie pozostaje przecież w żadnym stosunku do poetyckiej wspaniałości tekstu.

O tej formule scenicznej wiemy już jednak dosyć na teraz, by nie śledzić do końca i po kolei epilogowych scen z udziałem Księża Konstantego, mało tu zresztą atrakcyjnych także z uwagi na blade w tej roli aktorstwo Ignacego Machowskiego. Z formułą Dejmka natomiast, nie wiedząc o niej jeszcze — i o to mi chodzi głównie w tej konfrontacji — podejmuje w swym przedstawieniu zasadniczą dyskusję Krystyna Skuszancka i Jerzy Krasowski.

Inspiracją „Kordiana” wrocławskiego są przede wszystkim dwie nowe prace naukowe: obszerny szkic Zbigniewa Raszewskiego „Słowacki i Mickiewicz wobec teatru romantycznego” (w tomie „Staroświeczny i postępowy czas”) oraz książka Jarosława Maciejewskiego „Kordian — trylogia romantyczna”. Zgodnie tym razem wnioski teatrologa i historyka literatury można tak oto streścić najkrócej: „Kordian” pisany był niewątpliwie z myślą o scenie i konkretnie: z myślą o wielkich i wystawnych, pełnych efektów teatralnej iluzji i bogatej maszynerii widowiskach w ówczesnych bulwarowych teatrach Paryża, z myślą o „Cyrku Olimpijskim”, o panoramie

i dioramie. Obaj autorzy uzasadniają to przekonanie wielostronnie, Maciejewski zaś, na tropie dwu następnych części „trylogii dramatycznej” (część trzecią, napisaną, spalił Słowacki po paru latach), takie snuje przypuszczenia: „*Tłum dalszych partii „Kordiana” były przypuszczalnie wielkie panoramy, przedstawiające najważniejsze wypadki powstania: zamachy i bitwy, sesje sejmowe i uliczne rewolucje, triumfalne pochody i rzezie. Wszystko to z pewnością miało się rozgrywać przy wótrze muzyki, okrzykach tłumu i huku dział. Na pewno przywoływał Słowacki na scenę masy statystów, pokazywał wodzów na koniach, prezentował panoramy Warszawy i pola bitew.*”...

Przyjmując te ustalenia, a nawet hipotezy naukowców za dobrą monetę, wypada jednak dodać, że wszystkie te cuda inscenizacji romantycznej we Francji — panoramy i dioramy, iluzje natury i faktomotaże historyczne — były przecież w ówczesnych warunkach technicznych niejako prefiguracją kinematografu, a także odpowiedzią na społeczną potrzebę kina, ujawnioną tak dobitnie już na lat kilkadziesiąt przed jego narodzinami. Odwołanie się zatem w teatrze dzisiaj do tych doświadczeń — z racji „Kordiana” — może mieć albo cechy pastiszu (jakiż zysk?), albo też — pojęte rozsądnie i z dobrym smakiem — może nadać przedstawieniu kierunek pewnej syntetycznie ujętej widowiskowości. Jedno i drugie odnajdujemy we wrocławskim „Kordianie”.

Skuszancka i Krasowski, jak sądze, wyciągają jednak wnioski nie tylko z najnowszych ustaleń teatrologa i historyka literatury, ale i z dyspozycji miejsca swojej pracy: z tej ogromnej po prostu sceny i widowni w Teatrze Polskim, gdzie przystępują właśnie do działania. Próbuja więc działać wizualnie, co nie znaczy tu jednak naiwnie ani prostacko. Od Przygotowania aż po finał grupują raz po raz ludne i masowe sceny, komponują je raczej statycznie, ale z dbałością o rytm plastyczny i wyraz całej grupy, całego obrazu. I nie są to przecież te ostawione dziś w teatrze „żywe obrazy” — owe „tableaux” z inscenizacji romantycznej, ani też grupy werystyczne „naturalne”, rozbite na części wedle recepty jeszcze meiningeńskiej i po dziś dzień bliższej niejednemu z reżyserów. Nic tu z pompierstwa, nic z weryzmu. Grupy działają plastycznie masą, zwartą, jednolitą, rytymizowaną. Ale nie jest to także ekspresjonizm, lub też z rzadka tylko dochodzą do głosu niektóre dobrze już przetrawione i wytrawione doświadczenia teatralne z tej parafii.



Są to więc kompozycje z reguły bardzo czyste, zwarte, „monumentalne”. Barwy białe, czarne i srebrzyste, kostiumy romantycznie rozwiewające się i fałdziste, drapowane i fantastyczne (wiec szatański), wszystko w oprawie niezwykle pięknej scenografii Jana Kosińskiego, pod świetlistym propektem „ziemskiej plamy” („Ziemia — to plama — Na nieskończoności błękitie...”). W pamięci pozostają też po tym spektaklu wrażenia nade wszystko wizualne.

Dodajmy jeszcze, gwoli prawdzie, że przedstawienie jest jako całość zwarte i rytmiczne — w przeciwieństwie do rozwlekłego i amorficznego spektaklu Dejmka. Tekst wykrojony nader trafnie i wedle prostej koncepcji borykania się Kordiana z wszelkim złem, małością, słabością i wątpliwością, pychą i pogardą, które ucieleśnia towarzyszący mu nieodstępnie Mefisto — zarazem Papuga. Nieznajomy, Sztyldwach, Doktor — widome sceniczenie źródło wszystkich opacznych myśli i podszeptów. Wszystko to jednak, jako całość i konstrukcja, pomyślane jest bodaj znacznie lepiej niż dokonane na scenie w pewnych obrazach i generalnie w materii aktorskiej przedstawienia.

Od pierwszej chwili brak nam tu przede wszystkim Kordiana. Wolno chyba wyrazić co najmniej zdziwienie, że twórcy tak doświadczeni jak Skuszanka i Krasowski mogli powierzyć tę rolę i ten ogromny tekst poety aktorowi o zasadniczych i oczywistych mankamentach w zakresie dykcji i emisji głosu, aktorowi przy tym płytkemu i powierzchownemu, który zapala się sztucznie, recytuje pusto i bezbarwnie. Bardzo trudno, zaiste, pojąć tę decyzję.

Parokrotnie płaca też jednak reżyserzy odsetki od swej koncepcji widowiskowej, jakkolwiek wytrawnie i ze smakiem zdołali ją w całości przeprowadzić. Tak więc wojażom Kordiana w drugim akcie towarzyszy wielki biały koń na rolkach — widomy pastisz i jakby cytata z historii teatru, wspomnienie z „Cyru Olimpijskiego”. Kordian z rozwianą peleryną wskakuje raz po raz na tego siwka, reflektory rzucają cień jeźdźca i peleryny na tylny ekran, maszyniści wyciągają konia za kulisy. W co się bawimy? — Komu ty jedziesz? — pytał Słowacki.

Sceny ludowe na placu przed Zamkiem, efektownie poprowadzone, z dioramyczną

niejako przebitką sceny koronacyjnej za podświetlonym ekranem, kończy tłumna i pijana, rozochocona i roztańczona pantomima, czerwieniejąca porozdzieranym „w sztuki” sukmem z estrady. Opracował ją sam mistrz Henryk Tomaszewski, ale nie jego to chyba wina, że pewne partie w realizacji wydają się tutaj wymuszone i tym sztuczniejsze, im bardziej rozbijają się na człony i mikrosценki (jedyne to zresztą wyraźne odstępstwo od zasady jednolicie zrytmizowanej grupy). Odwrotna sytuacja w scenie spisku: pozawijani w czarne peleryny spiskowcy siedzą martwo w kucki, Kordian błąka się pomiędzy nimi i coś krzyczy. I ta najlepsza u Dejmka scena jest tu zupełnie martwa.

Reżyserzy wrocławskiego „Kordiana” biorą za to pełny rewanż w scenie niedoszłego zamachu na cara. Idą tu właśnie za tropem wyobraźni i w przyjętej dla tego spektaklu konwencji znajdują dla tej sceny klucz wyjątkowo celny. Strach i Imaginacja będą tu więc również odbitkami postaci Kordiana, ale dzieje się to w scenarii widmowej, przy rosnącym napięciu, wśród zagęszczających się zjaw i stworów, w ich coraz tłumniejszej inwazji. Nareszcie procesja trumien za oknem i widmowy tłum z gromnicami, zagradzający drogę Kordianowi — tak jak to sobie wyobraził Słowacki — teraz Kordian może istotnie upaść „bez czucia”

O wiele jeszcze wizualnych pięknościach i o brakach także tego przedstawienia można by opowiadać. Poprzez stałmy na tym. Obie formuły rysują się już chyba dość jasno. I jasne jest chyba także, że żadnego z tych dwu przedstawień „Kordiana” nie można nazwać sukcesem. Myliłby się jednak ktoś, kto by osądził, że zgromadzone w obydwu tych spektaklach doświadczenia i propozycje teatralne — tak przeciwstawne — niegodne są uwagi. Wciąż tu przecież, poprzez formuły wielorakie, które należy sprawdzić, szukamy dojścia do żywego i współczesnego sceniczenie kształtu dla najświetniejszych i najbogatszych dzieł naszej dramaturgii narodowej. Twórcy obydwu przedstawień „Kordiana” mieli odwagę zbroczyć — w różnych kierunkach — z utartych torów tych poszukiwań. Za to się płaci. Ale coś się też może wygrywa, na dalszą metę?

Józef Kelera

Klub Krytyki Teatralnej przy Stowarzyszeniu Dziennikarzy Polskich przyznał nagrody za wybitne osiągnięcia w dziedzinie krytyki i publicystyki teatralnej. Wśród laureatów znalazł się stały współpracownik „Odry” Józef Kelera jako autor cyklu „Co miesiąc teatr”. Gratulujemy.