

+ fot. Ostalcie  
36. str.

# WIEK CO PRZYJDZIE UCIESZY SZATANY

MARIA CZANERLE



Teatr Narodowy w Warszawie: „Kordian” Słowackiego. Ignacy Gogolewski (Kordian)

Nietrudno się domyślić, dlaczego Dejmek, najbardziej konsekwentny twórca teatru narodowego po wojnie, wybrał jako pierwsze swoje dzieło romantyczne właśnie *Kordiana*. Nie *Dziady*, najbardziej programowy, syntetyczny utwór polskiego romantyzmu, ani razu po wojnie w Teatrze Narodowym nie zagrany, ale *Kordiana*, czyli kontrpropozycję, historiozoficzną polemikę z *Dziadami*. Do *Dziadów* czuje niechęć — jak się nieraz publicznie zwierzał — za ich martyrologiczny ekshibicjonizm, misjonarską megalomanię, mistyczne wynaturzenia. Pewnie odstręcza go także jednoznaczność moralnych ocen, świat białoczarnej racji, jakie narzuca historyczność przedstawionych postaci i zdarzeń. *Dziady* uważa za dzieło nieodzowne w momentach patetycznych i trudnych, kiedy do głosu dochodzi zawarta w nich manifestacja tragedii narodu. Jako pokarm na codzień wydają mu się trudne do strawienia (co oczywiście nie przeszkadza, że jako dyrektor Teatru Narodowego zapowiedział ich wystawienie).

*Kordian* wyraża stosunek „człowieka myślącego” inaczej i bardziej przekornie do wielu diagnoz zawartych w *Dziadach*. Jest bardziej refleksyjny, wymyślony, literacki, mniej apodyktyczny a bardziej dyskusyjny, pomimo historycznych realiów mniej konkretnie historyczny a bardziej przenośny. Więcej w nim filozoficznego dystansu do spraw jednostki i narodu, więcej romantycznej ironii — cech, zbliżających romantyczną biografię *Kordiana* do naszego, obarczonego krytycyzmem, myślenia.

Myślę, że, poza wielu urokami, Dejmka zainteresował przede wszystkim zawarty w *Kordianie* pamflet polityczny. Podpowiada to najwyraźniej początek spektaklu — *Przygotowanie*, pokazane jako polityczny kabaret czy szopka, z całkowitym odrzuceniem, a nawet wykpieniem romantycznej konwencji (Czarownicę i Archaniola nie tyle gra, co paroduje tu Lech Ordon, chatka Twardowskiego to niby makieta szopki z *Historii*, kocioł Czarownicy wymalowano na parawaniku z dykty itd.). Czterej wyborowi szatani (Holubek, Voit, Szczepkowski, Kobuszewski), w szarych frakach i czerwonych cylindrach, wyczarowują przyszłych wodzów narodu i opisują ich przymioty wpatrzeni w widownię, jakby tam znajdowali wytwory swoich diabelskich sztuczek. W tej scenie, zaskakującej inscenizatorską odwagą i ostrością, jest dawny Dejmek, z czasów *Łaźni*, *Święta Winkelrida*, *Józefa*.

*Przygotowanie* stanowi w spektaklu część wyosobnioną. Jest inscenizatorsko prowokacyjne: zapowiada wielki dramat polityczny, dramat racjonalistyczny i odromantyczniony, szyderczy i satyryczny, demaskatorski wobec dzieła, w którym zawarto problemy nie jednej tylko epoki. I oto rozwija się przed nami z wymyślną celebrą rozkręcany film o Polsce i Polakach, o historii bedacej niepokojącą syntezą „polskości”, o Polaku zbuntowanym i krytycznym, który z owej „polskości” zrozumiał więcej niż inni. Film, z za którego uroczyście pozorów, z poważnej potoczności — wydaje się raz za razem wyzierać niepokojąca twarz

groteski; gdzie osobliwy mechanizm polskiej historii splata się z losem bohatera w dramacie prawie absurdalny, w którym śmieszność wynika z patosu, małość z pozornej wielkości, niemożność z wielkich porывów, a finał jakby z westernu — z tragedii bohatera.

Myślę, że za owym niezmiernym szacunkiem, niemal pietyzmem, z jakim Dejmek prawie bez skrótów dzieło Słowackiego na dwóchsetlecie narodowego teatru rodakom sprezentował, pozwalając sobie tylko raz po raz na dyskretne zaznaczenie swojego stosunku do przedstawianych scen i wydarzeń, kryła się właśnie taka demaskatorska intencja: chciełście, oto macie arcydramat narodowy, przejrzyjcie się, rodacy, w jego teatralnie oczyszczonym, niezafalszowanym zwierciadle.

Bohaterem tego dramatu jest oczywiście *Kordian*. Tylko że *Kordian*, jakiego próbuje grać Gogolewski, jest nieco odmienny od tego, do jakiego nas przyzwyczajono. Młodzieniec, który w pierwszym akcie, na tle białego ekranu, prezentuje się publiczności z książką w rękę, zrywa jakby świadomie z własną literacką tradycją. Przed chwilą był Trzecią Osobą *Prologu* i własny program przeciwstawił programowi wieszczka. Książka, którą trzyma w rękę, to najprawdopodobniej *Dziady*, słowa „Zabił się młody” odnoszą się chyba do Gustawa, nie do Spitznagla. Ma też inną niż Gustaw biografię, inny charakter. Nie przeżywa wielkiej miłości, miwa miłości; zamach samobójczy jest nie tyle werterowskim, co typowym gestem młodego człowieka poróżnionego ze światem. Epizod miłosny z Laura, w której *Kordian* nie jest zakochany, a Laura nie jest ironiczna, nie był z pewnością powodem samobójczej próby bohatera.

Zazdrości starym (z opowiadania Grzegorza), którzy mieli idee, cel życia. Podróżuje po świecie, zbiera obserwacje, próbuje z nich wysnuć dla siebie jakieś drogowskazy. Był już na tropie idei, kiedy się wybrał do papieża. I oto papież — oczywiście wbrew woli i temu, co powiedział — pomógł mu swą ideą skryzystalizować. Bo nie ma dla Polaka innego wielkiego celu poza Polską, obojętne, czy nazwie ją Chrystusem czy Winkelridem narodów *Kordian* Gogolewskiego, z właściwą młodym przekora, odkrył ów cel natychmiast po słowach Papieża:

No, mój synu, idź z Bogiem, a niechaj wasz naród

Wygubi w sobie ogniów jakobińskich zaród;  
Niech się weźmie psakerza i radeł, i sochv...

kiedy zza kulis (bo rozmowę z Papieżem prowadzi niewidoczny dla publiczności)

wpada wzburzony przed tron papieski, by „rzucić na cztery wiatry męczennika prochy” i zapowiedzieć swoją transformację:

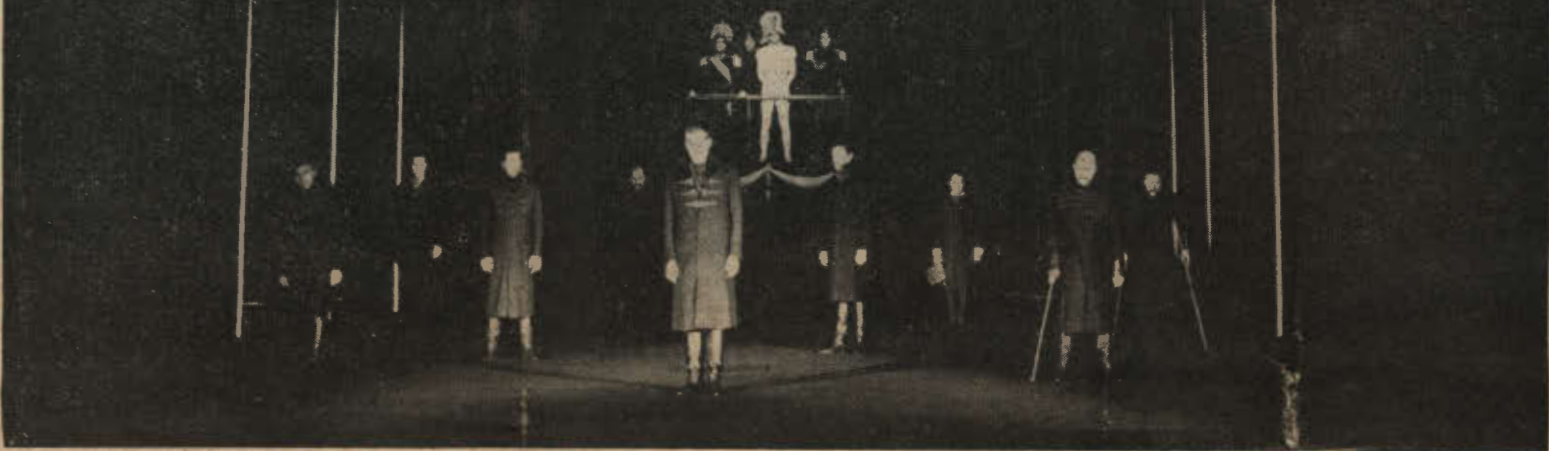
Ze skalanymi usty do kraju wdrórec...

Dla przetrwania w sobie i nazwania zdobytej idei nie potrzeba mu panteistycznego natchnienia ani romantycznej scenarii Mont Blanc. Przemiana dokonuje się na miejscu: biednego petenta z Polski (niby bohatera *Urzędu Brezy*) przytłacza, jak zła potęga Watykanu, ogromną konstrukcją dzwonów, wiszących u stropu. Dzwony spadają na scenę i wypukłościami swych grzbietów tworzą niby pasmo górskie Mont Blanc. Spoza owych wierzchołków-dzwonów niezawście nawet widoczny, niby z kopuły św. Piotra, wygłasza Gogolewski swój „szczytowy” monolog; na pustej scenie, mały wobec ogromu uchodzących znów ku stropowi metalowych gór, wobec papieskiego tronu błyszczącego w głębi pustej „sali” — wola zdeterminowanym głosem, z gestem straceńca, swoje sławne: „Polacy!”

*Kordian* Gogolewskiego jest zwykłym zbuntowanym Polakiem, jakich tysiące zrodziła historia polskich powstań. Gdyby nie kaskady poezji, jakimi z różnych okazji czaruje publiczność, mógłby być polskim Jedermannem. Odcina się wyraźnie od naszego tradycyjnego (utrwalonego przez historyków literatury) wyobrażenia o młodzieńcu o „chądrej duszy”, „niezdolnym do czynu” wskutek psychopatycznej niemożności. Zwyczajnie, jak to młodzi, buntuje się przeciw małości i nieprawościom świata; jak często młodzi powoduje się egzaltacją i nadużywa pozory — i w takim głównie zakresie zachowuje pozory romantycznego bohatera. Ma więcej krytycyzmu i ironii, niż romantycznego niepokoju, zawzięty racjonalizm próbuje przewyciężyć w nim romantycznie porывy, upór i siła woli zmagają się z niemożnością, wpływająca bardziej z sytuacji niż z psychicznych dyspozycji. Jest jednym z owych wiecznie naiwnych bohaterów, nieprzystosowanych do czasów, w jakich wypadło im działać, których bohaterstwo przeraża się w donkiszoterię.

Stąd ów ciąg niepowodzeń i rozczarowań — osobistych, społecznych, politycznych — które zeń czynią pechowca, postać, która w innej konwencji mogłaby stać się modelem dla *Różewicza* czy *Mrożka*. Bo ileż niemiłosiernie, godnej Cervantesa ironii jest w owych perypetiach romantycznego bohatera, który ze szczytu Mont Blanc zawedrował do szpitala wariatów, który ofiarą życia chce zmanifestować swoją wyższość nad świa-





Scena na Placu Marsowym. Inscenizacja, reżyseria i dekoracje: Kazimierz Dejmek, kostiumy: Aniela Wojciechowska

tem małych ludzi, ale nawet zamach na cara nie zagwarantował mu śmierci i ze śmiercią związaną nominacją na narodowego bohatera (Kordian oczywiście nie zginął, skoro autor zapowiedział dwie dalsze części trylogii pod tym samym tytułem). I jakże żalona jest sytuacja „bohatera” który wyśpiewał patos własnej śmierci, o którego losy wzięli się za bary dwaj mocarze świata (bo i Konstanty w tym starciu prezentuje swoistą potęgę), a który, jak na urągawisko, zostanie żywy. I czyż owo ulaskawienie, pozornie wydarte carowi, nie jest raczej świadectwem zlekceważenia bohatera, nieważkości niedoszedłego carobójcy?

Sprawa Kordiana nieznanego została najwyraźniej przeprowadzona w scenie spisku w podziemiach kościoła św. Jana. W utworze Kordian przychodzi na zebranie zamaskowany, a kiedy pod koniec zrywa maskę, wszyscy rozpoznają go i czują się wyraźnie spłoszeni, jak wobec człowieka, dla którego żywią podziw i kult. Ale w tym, co wiadomo o Kordianie, w dotychczasowej jego biografii, nie ma żadnego wytłumaczenia ani owej popularności, ani tym bardziej kultu. Udział w zebraniu spiskowców jest pierwszym publicznym występem Kordiana, do tej pory był zwyczajnym „hrabiątkiem”, romansującym, wojażującym, nie reprezentującym nikogo prócz siebie i swoich niepokojów i marzeń; nawet nie bardzo wiadomo, jak mu się udało uzyskać audiencję u papieża.

W inscenizacji Dejmka maski nie są elementem konspiracji, są elementem jakiegoś rytuału, pełnią tu raczej funkcję nastrojowo-dekoracyjną. Spiskowcy wchodzi bez masek, co wydaje się logicznie wynikać z sytuacji, w której

... kościół otwarty

Na czterdziestogodzinne pacierze za cara;  
A przy bramie kościelnej stoją szpiegów warty  
I spisują pochwały dla czelaka, co wchodzi  
Pomodlić się za cara.

Swój zasadniczy monolog Kordian wygłasza bez maski, a „dekonspiruje się” w „testamencie” („Narodowi zapisuję, co mogę... Krew moją i życie, i tron do rozrządzenia próżny”), podpisanym własnym imieniem, który podaje Prezesowi. Prezes czyta testament i z namysłem, z jakim powtarzamy nazwiska ludzi, które wydają się nam skądś znajome, ale nie wiadomo skąd, powtarza trzykrotnie: „Kordian, Kordian, Kordian”...

Słabość Kordiana, pretendenta do „rządu dusz”, wołającego o władzę nad spiskiem, wynika tu z zawartej w tekście dialektyki, z konfliktu dwóch zasadniczych racji i z klęski, jaką poniósł w tej walce „o dusze”. Dejmek z dużą precyzją i teatralną ekspresją uwydatnił ów proces wewnętrzny. Prezes, wbrew lite-

racko-teatralnym tradycjom (wyraźnie podkreślonym w spektaklu Axera), nie jest tu tylko zmurszałym starcem, czy zastraszoną perspektywą królobójstwa i kary bożej konformistą. Podobnie jak ci anonimowi spiskowcy nie są tylko stadem tchórzliwych i małodusznych obywateli. Wszyscy oni wiedzieli, po co tu przychodzą. Prezes mówi o nich:

Rzuciłem się w otchłani spisków czarne cienie,  
Zapalanej miodzieży sztyletami władam,  
Mam sto rąk, sto sztyletów... gdy chcę, sto  
ran zadam;

Ale gotowość do czynu nie oznaczała tu wiary w zdolność do jego podjęcia. A poza tym ta gromadka zakonspirowanej młodzieży nie ma poparcia u ludu. Scena na Placu Zamkowym, poprzedzająca spisek, w której Słowacki pokazuje parę społecznych gromad, przedstawicieli różnych sfer społeczeństwa, postawionych wobec aktu koronacji cara na króla polskiego — świadczy bardzo niedobrze o tym społeczeństwie. Lud interesuje się tym, co car będzie jadł po koronacji, jego uwagę pochłaniają dwa epizody: z garbusem i kobietą z dzieckiem. Także w scenie podziemnej spiskowcy niewiele mają do powiedzenia: parę wykrzykników, parę hasel. Nie, nie są zdrajcami i nie chcieliby za takich uchodzić, ale kiedy im Kordian każe iść precz — wychodzą bez słowa.

Dlaczego nie poszli za Kordianem, ale zawierzili Prezesowi? W przedstawieniu łatwo to zrozumieć. Prezes-Krasnowiecki prezentuje rozwagę i spokój, pewność siebie i siłę przekonania. W tym, co mówi, nie ma frazesów. Jest poczucie odpowiedzialności. Prezes jest politykiem. Patrzy na zamierzone carobójstwo nie tylko z perspektywy etyki („Jaż bym tron nieskalany Polaków zakrwawił?”), nie tylko ocenia realnie perspektywę powstania, ale przewiduje międzynarodowe następstwa carobójstwa:

A gdy jaki Antoniusz Europie pokaze  
Płaszcz skrwawiony Cezara?... i do zemsty  
zbudzi?  
A kiedy się na Polskę wszystkie ludy zwała,  
Wielu przeciw postawisz wojska? wielu ludzi?  
Czym zbrojnych? czy sztyletu zakrwawioną  
stałą?...

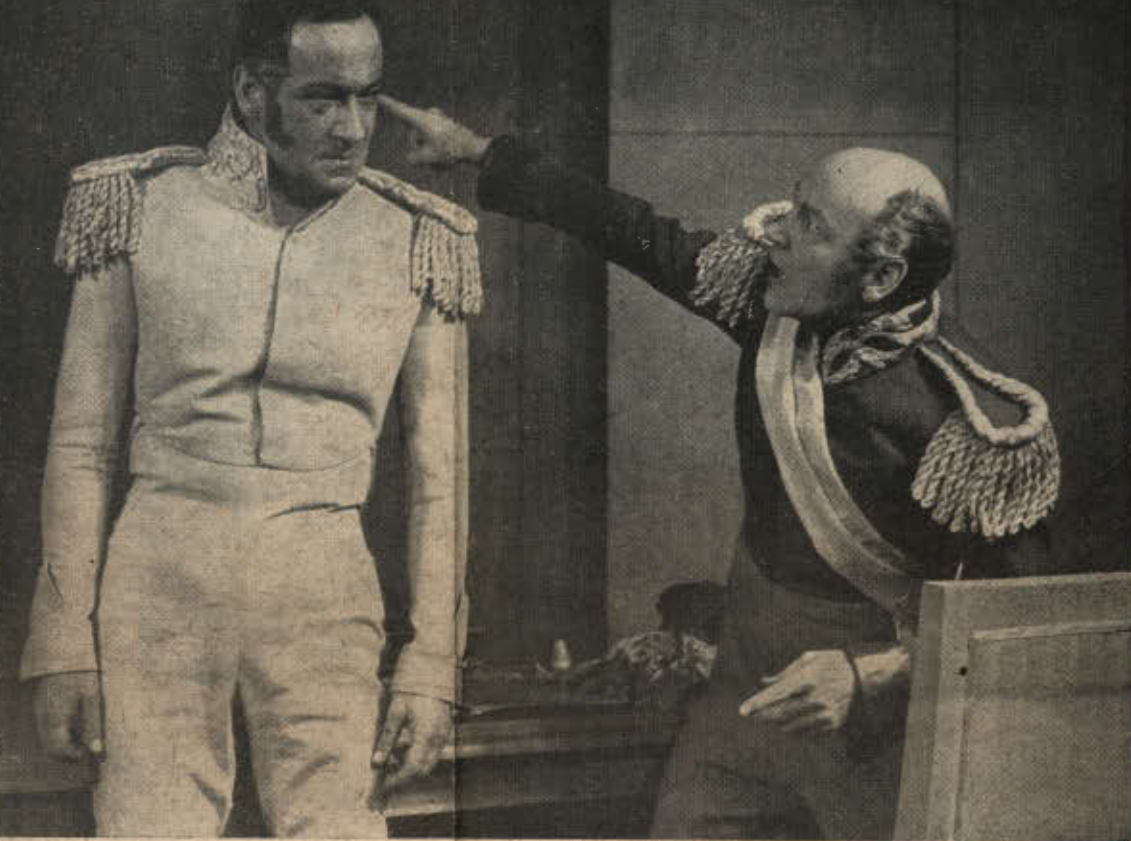
Inaczej Kordian. Co z tego, że zapewnia zebranych „Wierście mi! wierście, ludzie! jam jest wielki, mocny”, kiedy w jego enuncjacjach przewala się lawina romantycznej frazeologii, kiedy to, co mówi, świadczy właśnie o słabości, o braku rozeznania w realnym świecie, w najlepszym razie o szlachetnej porywczoci i zapale. Spiskowcy odpowiadają na apele Kordiana milczeniem, jak Bóg na prowokacje Konrada. Pewnie impo-

nuje im jego ofiarny zapal (jak o tym świadczy ich reakcja, kiedy go poznali), Prezes łączy jego młodego życia i czuje się trochę wobec niego winny (dlatego klęka przed nim na stopniach ołtarza). Ale wniosek jest oczywisty: tacy mogą się porwać na czyn indywidualny, choć i na taki ich nie stać (jak świadczy casus Kordiana). Na wodzów parodu nie mają kwalifikacji, pod tym względem są równie mali, jak reszta rodaków, którymi gardzą.

Koncepcja Kordiana — bohatera zwykłego została w spektaklu przeprowadzona najkonsekwentniej. Od owej sceny, w której młodzieniec z książką w ręku przedstawia się publiczności, do zakonczenia, w którym trzy postacie, przed sceną zasłoniętą tym samym ekranem, wyrażają bez głębszych emocji reakcję ludu związaną z egzekucją bohatera. Taki finał, mało efektowny i mało teatralny, wydaje się być świadomym przeciwstawieniem sławnego finału w spektaklu Schillera, gdzie scenę wypełniał lud przejęty losem bohatera, patriotycznie podniecony i wzburzony. Ale los Gogolewskiego-Kordiana nie mogli podnieść tłumów, tak samo jak jego słowa nie mogły porwać spiskowców. Był jednym z wielu, jak skazany na śmierć bohater warszawskiego powstania. Lud na Placu Saskim w obrazie, w którym Kordian skacze na koniu, obstał scenę symetrycznie i nieruchomo; jego reakcje są spokojne, jak relacja w teatrze rapso-dycznym. I sam Kordian ma też chyba poczucie pewnej romantycznej przesady, gdy swój przedegzekucyjny monolog („Nie będę z nimi!”) wypowiada zwrócony do konfesjonatu, jak spowiedź, a nie, jak zwykle — jak deklarację romantycznego bohatera — twarzą do widza.

Choć sprowadzony do wymiarów typowego bohatera narodowego, Kordian nie przestał być romantyczny; zachował szlachetność wzruszeń i patos romantycznego gestu. Degradacja polegała na obnażeniu nie psychicznej, ale faktycznej niemocy bohatera, na pokazaniu, jak powszednia była jego biografia i jak małe naprawdę znaczenie miał ten jego bohaterski poryw — także w oczach świadków. Słowacki był tegim satyrykiem i nie oszczędzał swojego Kordiana. U świadków jego dramatu najwięcej podniecenia i emocji wzbudził jego wyczyn sportowy (owo wzięcie przeszkody na koniu — jedyny „czyn”, do jakiego okazał się zdolny ów narodowy bohater). Nie na darmo przez cały utwór przewija się motyw Napoleona. Historia Polski nie zrodziła Napoleonów. Napoleona stworzył Bóg w szóstym dniu stworzenia, polskich wodzów sfabrykowali dla zabawy szatani. Ich też tworem jest ów „obłąkany żołnierz” — Kordian. Dlatego w kraju takim, jak Polska, może się rządzić Konstanty.





Stanisław Zaczyk (Car) i Ignacy Machowski (Księżę Konstanty)

Przysze powstanie upadłe, bo tacy byli jego bohaterowie, taka polska rzeczywistość — to zostało w utworze powiedziane wyraźnie. Dejmek rewiduje tu raczej teatralną tradycję, w której Kordian urastał zwykle do rangi narodowego herosa. A naprawdę siłą Kordiana, cechą, która go nad innych wynosi, jest inteligencja (choć nie jest to — jak wiadomo — kwalifikacja ułatwiająca awans na wodza). Jego analityczny umysł, wyostrzony krytycyzm, paradoksalne koleje losu — to cechy nieporównanie dziś bardziej tentujące, niż psychologia, patos i gest, które raczej megalomanię, niż zamierzoną wielkość mogłyby na scenie oznaczać.

Z wyziębionej, racjonalistycznej relacji Dejmka o Kordianie powinna chyba wynikać taka koncepcja bohatera, nosiciela „polskości” i zarazem jej komentatora, uczestnika i interpretatora konfliktów i zdarzeń własnej historii, romantyka i racjonalisty, bohatera własnej epoki i wielu innych epok (nie wyłączając naszej). Powinna, lecz nie wynika, bo Gogolewski nie powziął chyba decyzji, jakiego ma grać bohatera. Spoza romantycznego gestu i strumieni ładnie wygłaszanej poezji nie czuło się osobowości Kordiana. Odbychał swe kolejne perypetie nie wlepiając się w żadną z postaci, bez przekonania i zaangażowania, najbardziej bierny i obcy, nawet w momentach podniecenia, spośród uczestników spektaklu. Miał niezapisaną twarz i nieokreślony charakter, pozował na romantyka i intelektualistę, na młodzieńca pełnego zapału i goryczy, uczucia i melancholii, ale nie był naprawdę żadnym z nich, choć w każdej z owych postaci miał swe dobre chwile. Jakby nie rozumiał, czy nie chciał zrozumieć, swej roli w tym właśnie przedstawieniu.

\* \* \*

Napisałam o głównych treściach, które, jak mi się zdaje, wyraźnie wynikają ze spektaklu, i pokręciłam, jakie taka interpretacja znajduje w dziele Słowackiego. Pozostała sprawa teatru, jego sposobów i środków, zamierzeń i rezultatów. W tej dziedzinie spektakl zawiera parę scen, w których siła i wyobraźnia reżyserska Dejmka wystąpiły w całej wyrazistości i blasku. Należą do nich: opisana już scena w podziemiu, efektownie teatralizowana, z jasno wyeksponowaną grą historyzoficznych racji, scena, w której chyba szukać należy klucza do całego spektaklu. Urodę starowarszawskich sztychów ma scena pod kolumną Zygmunta, połączona z aktem koronacji — z wne-

trzem katedry, gdzie się koronacja odbywa, prześwietlającym spoza rusztowania, przed którym gromadzi się lud. Piękna w kompozycjach i ruchu scena w zamku królewskim, w której dwa sobowtóry Kordiana, ubrane w nieco widmowe mundury podchorążackie, grały rolę Imaginacji i Strachu. Znakomite były powiązania poszczególnych scen — jak owo przejście Trzeciej Osoby Prologu do roli Kordiana, albo przejście od dzwoniastych kopuł Mont Blanc do sceny pod kolumną Zygmunta przy akompaniamencie dzwonów, którym kończył się monolog Kordiana i rozpoczynała — po przerwie — uroczystość koronacji. Dzwony i dźwięki psalmów gregoriańskich towarzyszyły najbardziej „narodowym” scenom, tworząc przejmujące nastroje.

Ale tym i paru innym scenom, a raczej fragmentom scen, które mogłyby stanowić trzon znakomitego Kordiana, nie udało się przewyciężyć wrażenia pewnego nieporządku, jakiego spektakl zostawia. Jak gdyby Dejmek (przecie znany jako świetny organizator artystycznego porządku na scenie, którego tak rzadko zawodziła intelektualna dyscyplina i poczucie czystości autorskiego stylu) nie zapanował tym razem nad całokształtem dzieła. Popenił parę widocznych grzechów, które zmąciły jasność myśli i czystość stylu przedstawienia. O te grzechy zgłaszałam następujące załe:

Zal pierwszy. Napisałam o *Przygotowaniu*, jako scenie w pewnym sensie wyosobnionej w spektaklu. Wrażenie izolacji *Przygotowania* jest tym wyraźniejsze, że część I *Kordiana* — ów cykl młodzieńczych przygód, prawie estradowych w swej zwięzłości, które w dramacie stanowią jakby pomost między *Przygotowaniem* a dramatem politycznym — wypadła w spektaklu najbardziej anemicznie i bezstylowo. Tym scenkom zabrakło życia, pointy, sensu. W scenie z Laurą nie było najwnej miłości Kordiana, ani dojrzałej ironii Laury. Ze sceny z Wiolettą wyparował włoski temperament, miłośna gra i cyniczny finał. Monstrualnych rozmiarów fortepian nie „ogranę” przez aktorów, nie spełnił swej, chyba parodystycznej, funkcji, a także nie stanowił oparcia dla kochanków. Rozmowa Kordiana z Grzegorzem przypominała trochę sytuację, w której weteran drugiej wojny światowej zanudza wnuka wspomnieniami o swej dziarskiej młodości, a wnuk z uprzejmości chwali dziarskość weteranów. Najlepiej w tym cyklu, dzięki grze Dzwonkowskiego-Dozorcy, wypadła scena w James Parku.

Brakiem wyrazistości zgrzeszyły tu role skądinąd poprawnie zagrane. Papież mógłby mieć więcej perfidii i cynizmu niż miał Mrożewski. Wielki Księżę Konstanty mniej wiotkości i hysterii, a więcej księżęcej powagi i siły, niż to w ramach swoich aktorskich warunków mógł okazać, bardziej polski niż rosyjski, Konstanty Machowskiego. Doktor winien mieć więcej demonizmu i ekspresji, niż to potrafił wygrać Smiałowski. Ostro, czysto i w konwencji, jaka wydaje się wynikać ze spektaklu, zaznaczyły się i upamiętniły trzy postacie: Szatan Holoubka z *Przygotowania*, Nieznajomy Mileckiego, Prezes Krasnowieckiego ze *Spisku* i Car w wykonaniu Zaczyka, z lodowatym dostojenstwem rozgrywający swą partię z Konstantym.

Zal drugi dotyczy kilku efektów, urodziwych, lecz niezrozumiałych. Piękne są dzwony w roli Mont Blanc, ale widz nie przywykł do zagadek teatru z trudem się chyba domyśli, dlaczego bohater znalazł się nagle na dzwonnicy i skąd zaczerpnął natchnienie dla swojego panteistycznego monologu. Nieobecność Kordiana w rozmowie z Papieżem można sobie wytłumaczyć dystansem, jaki dzieli małego interesanta z Polski od papieskiego majestatu. Ale głos Kordiana dochodzący z kulis jest efektem tak nieoczekiwanym, że odwraca uwagę widza od sensu tej ważnej sceny. Nie wiadomo, dlaczego tłum, przyglądający się popisowi Kordiana na Placu Saskim, pokazany jest w innej konwencji niż w scenie pod kolumną Zygmunta, i czemu Wielki Księżę napaściujący Kordiana miota się w tej scenie między cywilnymi chórzystami.

I jeszcze jeden zal — tym razem o brak efektu. W spektaklu tak uteatralnionym opisana już scena finałowa jest z pewnością nazbyt ascetyczna. Zwłaszcza po mazaruku Dąbrowskiego, kończącym brawurowo część poprzedzającą, widz odczuwa niedosyt. A szkoda, bo obie te sceny, finałowa i scena z koniem, mają klimat stadionu sportowego i toto-lotka. Ich temperatura teatralna mogłaby być znacznie gorętsza, a drwina w nich zawarta nawiązywać do *Przygotowania*.

Funkcjonalną scenografię z ruchomych, rozmaicie rozstawianych i rozświetlanych kulis zaprojektował sam Dejmek. W tej kompozycji wyszukiwano w sposób efektowny zwłaszcza głębię sceny (gdzie umieszczono Papieża, koronację). Scena spiskowa uzyskała tu świetny efekt wizualny z pomocą gry świateł odtwarzającej głębię i nastrój podziemia. Ruchome elementy w poszczególnych obrazach (karetka w scenie z Grzegorzem, fortepian, dzwony, rusztowanie itd.) pełniły funkcje pomocnicze. Nieco stylizowane kostiumy opracowała Aniela Wojciechowska.

*Kordian* w Narodowym nie jest spektaklem „dobrym”, ale jest niepokojący. Klucz, jakim Dejmek po raz pierwszy próbuje się dobrać do narodowego dramatu, nie jest jeszcze dopasowany, ale wskazuje na to, że prowadzi do drzwi właściwych. Bo w tym niedopracowanym spektaklu jest logika i pasja, tradycja i współczesność, wielka celebra i wielka satyra. Jak gdyby dwóch Dejmków podało sobie ręce — tamten z Teatru Narodowego i ten nowy — z Narodowego.

MARIA CZANERLE

Wybór zdjęć z *Kordiana*, które zamieszczamy w numerze, nie obrazuje sytuacji, o jakich mowa w artykule. Ale zdjęć takich nie było do chwili oddania numeru do druku. (Red.)



»KORDIAN« SŁOWACKIEGO w TEATRZE NARODOWYM w WARSZAWIE



Halina Mikołajska (Laura) i Ignacy Gogolewski (Kordian)



Lech Madaliński (Ksiądz zakonny) i Ignacy Gogolewski (Kordian)



Janusz Strachocki (Grzegorz) i Ignacy Gogolewski (Kordian)



Na pierwszym planie Ignacy Machowski (Książę Konstanty) i Stanisław Zaczyk (Car)