

Był *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, chłopięcym o naiwnym wyglądzie, ale ze wzrokiem fanatycznego wodza, któremu nie udało się samobójstwo, gdy miał 15 lat, więc postanowił je popełnić jako podchorąży przywódca buntowników, żeby dowieść celowości ofiary na ołtarzu ojczyzny. Wbrew spiskowcom starszego pokolenia, które pragnęło zaszczędzić 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.

Między 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 celebracjach ze strony reżyserów. Wprawdzie omijano niekiedy pewne sceny dramatu, przyspieszając rytm spektaklu, ale ktoś sobie

mógł wyobrazić, żeby — bez naruszenia „świętości” — uczynić z rozwlekłego 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

mająków sennych lub chorobliwych. Opatrzenie cudzysłowem tzw. gry wyobraźni. Motywacja dla zewnętrznych objawów tego, czego brak w poglądzie 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 scenie 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 klamry emocji i rozsądku. O ciągłość narodowego losu — w romantycznych zrywach, czy budzeniu świadomości społecznej?

młodego aktora usiłuje podbarwiać satywę 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 reżyserskim wiele ciężaru gatunkowego. Dotyczy to przede wszystkim postaci męskich takich jak *Car* (E. Kiziukiewicz), *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 Omielską* i pełną seksu (w dodatku tego słowa znaczeniu) oraz fałszywie romantyczną *Wioletkę* w ujęciu *Grażyny Barszczewskiej*.

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

Irena Babel należy się pełna porcja uznania za zdynamizowany, niezwykle sprawny przebieg spektaklu i jego niebanalna 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 adiantanta książęcego, który ma doręczyć 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*.

Bliskawicznie, niczym w przyspieszonym filmie, ukazują się skrótowno potraktowane strzępy biografii człowieka umierającego tak młodo. W końcu ten *tylorys* — 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 terenem akcji. Tu *Kordian* oczekuje śmierci, tu koronuje się car, tu *Laura* dowiaduje się o zamachu samobójczym kokiełowanego 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 to zostanie przysłonięte postrzępionymi chmurkami, 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 młodzieńca żywiołowość dyktuje mu środki wyrazu, gdzie jest po prostu sobą: hamletyzującym uczestnikiem partyzantki, zdolnym do wykonania pojedynczego zadania — tam zyskuje swobodę i moc przekonywującą. W „filozoficznych” partiach tekstu, w monologach (np. na *Mont Blanc*) traci naturalność, co przy braku warsztatowych niuansów aktorskich natychmiast uwiadcza się pustym dźwiękiem, psychologiczną nieprawdą.

Gorzej, jeśli w scenie o tak wyrazistym podłożu ideowym, jak dialog *papieża* z *Kordianem*, partner

Gazeta Krakowska 29 listopada 70r.