

TEATR

PISMO STOWARZYSZENIA POLSKICH
ARTYSTÓW TEATRU I FILMU
WYCHODZI DWA RAZY W MIESIĄCU
ROK XI 1—15 LIPCA 1956 R. NR 13

NA OKŁADCE: TEATRY DRAMATYCZNE we WROCŁAWIU: WESELE Stanisława Wyspiańskiego. JERZY ADAMCZAK (Pan Młody) i JANINA ZAKRZEWSKA (Panna Młoda). Inszenizacja i reżyseria: Jakub Rotbaum, dekoracje: Aleksander Jędrzejewski, kostiumy: Jadwiga Przeradzka (fot. Z. Mozer)

W NUMERZE: O przewodni motyw „Kordiana” W. Natanson, „Chłopy z ostrzem rozmattem” (O wrocławskim „Weselu”) M. Czanerle, A jednak współczesna (Na marginesie prapremiery sztuki Bartelskiego) A. Wróblewskiego, Trzy razy Płascator (List z Berlina) T. Szafara, Schiller, „Celestyna”, Chojnacka J. Macierakowskiego, Józef Karbowski Adama Grzymały-Siedleckiego oraz felton Kall Do młodego, który chce być krytykiem

WOJCIECH NATANSON

O PRZEWODNI MOTYW „KORDIANA”

Kordian jest jednym z najbardziej skomplikowanych, a zatem i najbardziej pasjonujących dzieł naszej dramaturgii romantycznej. Jest skomplikowany podwójnie. Po pierwsze w samym zamyśle poety. Po drugie — dzięki narastaniu różnych doznań i myśli, uczuć i wrażeń, jakie mu „podsuwali” czytelnicy, a szczególnie widzowie.

Warto przypomnieć, że z naszych wielkich dramatów narodowo-romantycznych Kordian najszybciej dostał się na scenę; że wyprzedził *Dziady*, a może nawet utworował im drogę. Czym to wyjaśnić? Popularność Kordiana zaczęła się w latach 1861—1862, w sławnym okresie wielkich manifestacji, poprzedzających wybuch powstania styczniowego. Kazimierz Wyka wspominał w swym szkicu o Słowackim (z roku 1949), że dla „Czerwonych” stał się Kordian tym, czym dla młodzieży powstańczej 1830 roku był Konrad Wallenrod. Na poparcie tego twierdzenia przytaczał Wyka charakterystyczne świadectwo Stanisława Tarnowskiego: „W początkach, w czasach spisków i organizacji rozpala wyobraźnię sławna scena z Kordiana, później, kiedy rzeczy zaczęły iść źle i coraz gorzej, kiedy „Biali” zaczęli gubić sprawę przez głupstwo lub złą wolę, wtedy scena ta wydawała się pomysłem proroczym...”

O czym tu mowa? Oczywiście o scenie spiskowej. Około 1900 roku, gdy po raz pierwszy w teatrze krakowskim pojawił się Kordian, dochodziło do głosu młode pokolenie, którego wola walki patriotycznej nawiązywała do nastrojów z lat poprzedzających powstanie styczniowe. W Prezesie widziano uosobienie sił, które starały się przeszkodzić szybkiemu wybuchowi, w Podchorążym odnajdywano wyraz niecierpliwych tęsknot wyzwoleniczych. Nic dziwnego, że tak pojęty Kordian nadawał się do rozbijania przesądów o „niesceniczości” naszej wielkiej dramaturgii romantycznej. Działał tu przy tym — jak sądzić — motyw dodatkowy. Kotarbiński wystawił Kordiana 25 listopada 1899 roku, a więc na kilka tygodni przed ponownym wybiemem godziny „któreż żaden człowiek w życiu nie słyszy dwa razy”. Zbieg okoliczności musiał działać podniecająco na wyobraźnię, mocno już przenikniętą nastrojami symbolizmu.

Posiadamy późniejszą (z r. 1927), ale bardzo jasną i ciekawą relację samego Kotarbińskiego o założeniach jego inscenizacji: „Według mnie, poemat ten, podobnie jak wielkie tragedie Szekspira, opiera się na ujętej dramatycznie, stanowiącej mocny kościół dzieła, jednej osobistości. Bohater poematu jest skupieniem romantycznego rewolucjonisty, marzyciela, entuzjasty, który pada pod brzemieniem podjętego nad siły zadania”. Szczegółowo też mówi Kotarbiński: „W tym duchu oparłem całość o główną postać, opracowałem na scenę tekst poematu, który musiał ulec skrótom i redukcjom”. Z tekstu

tego opuścił Kotarbiński: *Przygotowanie*, *Prolog*, bajkę o Janku, epizod londyński, scenę w Watykanie, część monologu na Mont Blanc, koronację, szpital. Ideologia przedstawienia była więc konsekwentna i jasna: Kordian to utwór wypełniony dziejami głównego bohatera, jako wyraziciela romantycznego rewolucjonizmu. Zadanie przerosło jego siły — oto przyczyna klęski Kordiana. Znamienne, że według Kotarbińskiego najsilniejsze wrażenie wywarły wtedy „sceny spisku w podziemiach, przeglądu na Saskim Placu, klótni mocarzy”.

Przedstawienie Kotarbińskiego było krytykowane. Niejeden z inscenizatorów próbował na nowo i w inny sposób rozwiązywać zasadnicze, a niełatwe problemy, jakie Kordian nasuwa. Pierwszy z tych problemów to stosunek bohatera utworu do społeczeństwa, do narodu. Drugi — sprawa przyczyn i skutków klęski, jaką Kordian ponosi. Obie te sprawy mają, jak sądzić, znaczenie doniosłe. Widzimy je ze szczególnym natężeniem dziś, kiedy dwie polskie sceny wznowiły Kordiana.

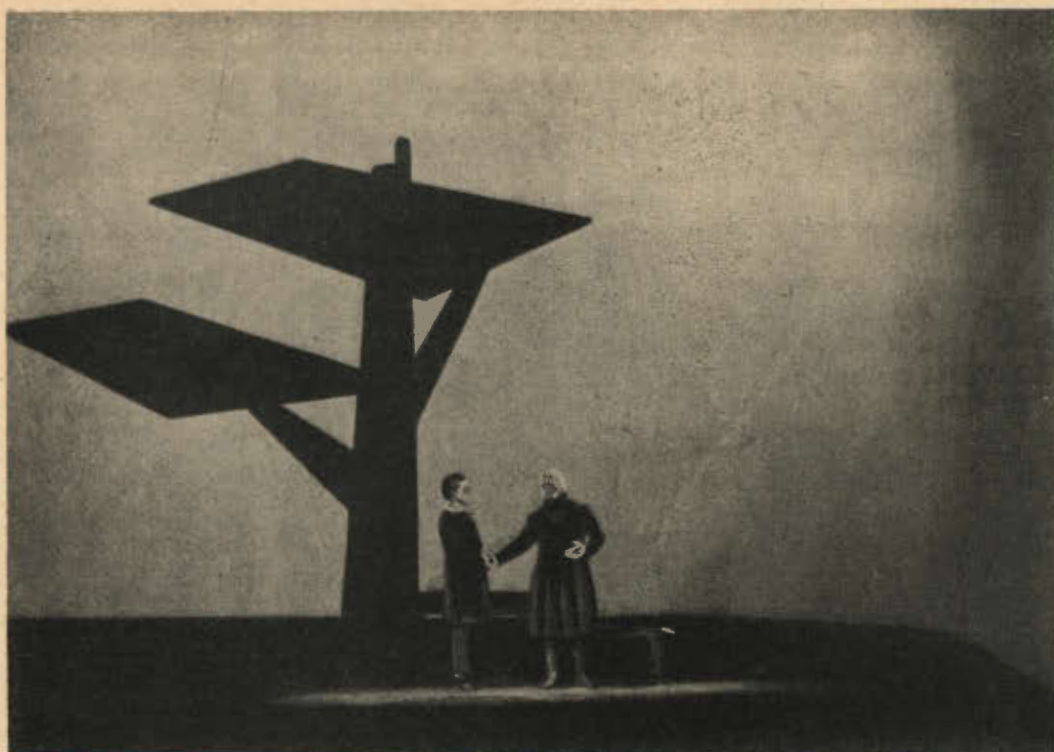
Kotarbiński mówił o romantycznym rewolucjonizmie, pojmowanym indywidualnie, jednostkowo. Rozumiem to w sposób następujący: Kordian jest wyrazicielem czynu wyzwolenczego. Działa samotnie, nikt mu nie przychodzi z pomocą. Próbuje dokonać swego czynu dla narodu i w imieniu narodu; lecz nawet ta garstka spiskowych, która wypowiada się za nim w scenie spiskowej nie uczestniczy (i uczestniczyć nie może) w próbie zamachu na cara. Jednakże lud istnieje w dramacie Słowackiego. Stary sługa, Grzegorz, opowiadaniem swymi o bitwie pod piramidami i wydarzeniach 1812 roku silnie wpływa nie tylko na wyobraźnię, ale i na przekonania Kordiana. Są poza tym w utworze widzowie uroczystości koronacyjnych, spiskowi, uczestnicy rewii na Placu Saskim, oraz Pierwszy i Drugi z ludu w scenie ostatniej. Kotarbiński nie przywiązywał, jak się zdaje, zbyt wielkiego znaczenia do tych wszystkich uczestników narodowego dramatu. Traktował ich jako szekspirowskich „komentatorów”, biernych i nieważnych. Kordian był dla niego niemal wielkim monologiem dramatycznym. (Albo: dialogiem z wrogami, tj. carem i Konstantym). Pierwsze dwa akty, chociaż skrócone, miały wyjaśnić ewolucję psychiczną bohatera, potrzebną do zrozumienia jego działania w rozstrzygającym akcie trzecim. Łatwo zrozumieć, dlaczego w tej inscenizacji można było skrócić *Prolog* i *Przygotowanie*. Przecież chodzi w nich już nie o Kordiana, jako przedstawiciela rewolucjonizmu narodowego, lecz o cały naród. W *Przygotowaniu* mówił Archanioł o zablakanej ziemskiej planecie, odkrytej krwią konających Polaków...

Otóż w niektórych późniejszych inscenizacjach Kordiana lud zaczął odgrywać rolę znacznie aktywniejszą, niż u Kotarbińskiego. Krytykowano Osterwę za to, że wystawił sam trzeci akt, jako Spisek Koronacyjny, bez dwóch pierwszych, ukazujących osobiste dzieje Kordiana. Ten pomysł miał jednak służyć próbie nowego, daleko mniej indywidualistycznego, pojmowania dramatu. Zmieniał on celowo proporcje między jednostką a społeczeństwem. Chociaż sam Osterwa grał Kordiana i chociaż grał go z wirtuozeryjnym wyczuciem wszystkich zawłości psychologicznych, pamiętam dobrze, jakie znaczenie przywiązywał (w roku 1933, w Krakowie) do falowania tłumów w Kordianie, do owych zbiorowych scen ludowych, które nie były tu bynajmniej tylko echem teorii Meiningerów. Podobnie Teofil Trzciński pojmował Kordiana w r. 1924 i 1930, jako „Wesele doby emigranckiej” a wiadomo, że Wesele to dramat pewnego środowiska.

Wiemy, że krok dalszy na tej drodze postawił Leon Schiller. Inszenizując Kordiana w roku 1935 starał się wysunąć zbiorowość na pozycję co najmniej równorzędną z głównym bohaterem. Ideologię tego przedstawienia określił jeden z uczniów Schillera, Józef Kuroczycki w „Przeglądzie Współczesnym” z r. 1937, jako „ideologię patriotycznego bohaterstwa”, usuwającego w cień „postulaty introspekcji psychologicznej”. Drugim czynnikiem, który wywarł silny wpływ na kształt inscenizacji schillerowskiej było „odwołanie się twórcy przedstawienia do mickiewiczowskiej koncepcji dramatu słowiańskiego, sformułowanej w prelekcjach paryskich... Chcąc przystosować dramat Słowackiego do własnej koncepcji ideowej i do teatralnej koncepcji Mickiewicza, musiał Schiller... przesunąć pewne akcenty w samym dramacie literackim i w tym celu położyć cały nacisk nie na jednostkowego bohatera dramatu, ale na pozostającą na drugim planie zbiorowość i dopiero na jej tle postawić postać bohatera”.

Do tego celu służył układ tekstu, scenografia tak pomyślana, że sceny zbiorowe nabrały na jej tle szczególnie sugestywnego sensu, uwypuklenie roli Nieznajomego i oddzielenie tej postaci od Kordiana, a także i gra światła (w *Prologu* i *epilogu* jakim było „motto”, oraz w scenie z Nieznajomym pojawiał się kolor jasno-czerwony, krwawy, podczas gdy całość widowiska była utrzymana w kolorach zimnych, z wielką prze wagą odcieni szarych).

Stanowisko współczesnych inscenizatorów, oraz ich metody pracy są odmienne od tych, jakie niegdyś przyjmował Kotarbiński, a potem Schiller. Współcześni inscenizatorzy akcentują złożoność i wielobarwność dramatu; nie starają się go na ogół „przykrawać” do



TEATR NARODOWY W WARSZAWIE: KORDIAN Juliusza Słowackiego. Tadeusz Łomnicki (Kordian) i Henryk Borowski (Grzegorz). Reżyseria: Erwin Axer przy współpracy Jerzego Kreczmara, scenografia: Władysław Daszewski, muzyka: Zbigniew Turski

swojej własnej myśli, przez architekturę inscenizacji, układ tekstu, scenografię, grę światła. (W cytowanym artykule zadawał sobie Kuroczycki z troską pytanie, czy w schillerowskiej inscenizacji *Kordiana* „dramat literacki w transpozycji scenicznej nie zachował swoich immanentnych tendencji ideowych, sprzecznych i destrukcyjnych wobec ogólnej ideowej konstrukcji przedstawienia”. Sprzecznych i destrukcyjnych! Albowiem „idea, która jest celem inscenizacji nie wynika ściśle z treści dramatu literackiego, który nawet wymagał niezwykle starannego ujęcia, żeby się nie stać zaprzeczeniem naczelnej ideologii przedstawienia”).

Inszenizatorzy współcześni traktują *Kordiana* jako wielką symfonię w której raz po raz jakiś muzyczny motyw wzbija się ponad inne, milknie lub cichnie na całe partie, dopuszcza inne akcenty, dźwięki i zabarwienia myślowe, aby znów ze zdwojoną siłą powrócić, apelując zarówno do świeżości

naszych wrażeń, jak i do — nasycionej już poprzednimi przeżyciami — pamięci. I w ten sposób ów motyw, nie eliminując innych zagadnień, nie upraszczając niczego i nie ograniczając, staje się nicią Ariadny w labiryncie, jakim jest bogaty i wielobarwny utwór.

W obecnej warszawskiej inscenizacji *Kordiana*, opracowanej przez Erwina Axera przy współpracy Jerzego Kreczmara, motywem przewodnim, raz po raz powracającym, ale nie wykluczającym i nie tłumiącym innych, jest walka z postawą konformistyczną. Rozumiem konformizm jako świadomą bierność, wynikającą ze względów taktycznych a więc sprzeczną z prawdziwymi przekonaniami (albo stanowiącą rezultat braku przekonań). Istnieją różne rodzaje bierności i różne jej znaczenia: bierność rezygnacji i bierność sceptycyzmu, bierność wygody i bierność wynikająca z rozpaczliwej bierności posłuszeństwa i bierność ślepej dyscypliny, bierność wyrozumowana i taka, która jest rezultatem określonej linii postępowania. Każde działanie ludzkie, a szczególnie działanie polityczne, wymaga przystosowania się do okoliczności. Gdy Prezes w *Kordianie* obiera na miejsce konspiracyjnej schadzki kościół, gdzie są odprawiane modły za Mikołaja I — ironicznie ten wybór komentuje jeden ze spiskowców, jako objaw dwulicowości. Prawdę mówiąc, z punktu widzenia spiskowego wszystko tu jest w porządku; każdy konspirator mógłby pochwalić Prezesa za świetnie wymyślone „alibi”. Ale gorętszym uczestnikom spisku chodzi tutaj o symbol, o owo charakterystyczne dążenie do układowej kompromisowości i nienaradzania się ani opinii patriotycznej, ani władzom.

Wiadomo, że w pewnych wypadkach zasada powstrzymania się od wszelkiego działania bywała podnoszona do godności normy etycznej, nieomal dogmatu. Znam współczesną powieść francuską, której bohater konsekwentnie „dorasta” do takiej postawy; a pod koniec absolutna jego bierność zostaje ukazana w aureoli świętości. Oczywiście, że owa bierność nie ma nic wspólnego z konformizmem; podobnie jak sabotowanie armii austriackiej przez Szwajkera było właśnie objawem postawy antykonformistycznej. Lecz zwalczanie zła przy pomocy samych tylko środków bojkotu nie może być

programem rewolucjonisty, a więc i rewolucjonisty romantycznego! Kordian w obecnej inscenizacji warszawskiej został „rozszyfrowany” jako człowiek doznający wyraźnej potrzeby walki czynnej. Wola przekształcania świata jest dominantą jego umysłowości, jego psychiki. Walka z konformizmem obejmuje zarówno zagadnienie godności intelektualnej (a więc odrzucenie złudzeń, czy narzuconych z zewnątrz, nieskontrolowanych przekonań), jak i próbę realizacji zdobytych doświadczeń oraz wysiłkiem własnym — myśli o świecie.

Walkę z konformizmem prowadzi w utworze główny jego bohater — Kordian. Prowadzi on ją przeciw przedstawicielom myśli oportunistycznej; prowadzi niemal samotnie. A zatem, przyjęcie takiego założenia przenosi znów na Kordiana główny środek ciężkości utworu. Nie jest on tylko koryfeuszem społeczeństwa; walczy o społeczeństwo, o kierunek jego dążeń. Jest to pozorny powrót do myśli, zawartej w inscenizacji Kotarbińskiego; różnica na tym polega, że w obecnej inscenizacji samotna walka bynajmniej nie odbywa się w izolacji. U Kotarbińskiego zbiorowość stanowiła tylko tło dla sprawy Kordiana. Obecnie zarówno większość spiskowców (z Prezesem na czele), jak i tłum warszawski reprezentują inną postawę, inny stan myśli i uczuć — a więc równocześnie przedmiot walki Kordiana.

Można te sprawy uzasadnić na przykładzie *Nieznanego*. W dawniejszych inscenizacjach identyfikowano go czasem z samym Kordianem. U Schillera był *Nieznamy* wyrazicielem myśli jakobińskiej, w tym samym zapewne stopniu co jego imiennik w *Horsztyńskim*. W obecnej inscenizacji warszawskiej *Śpiew Nieznanego* — jeśli dobrze rozumiem myśl inscenizatora — stracił charakter wezwania rewolucyjnego; już sam fakt, że *Nieznamy*, wbrew tradycji, dosłownie tutaj śpiewa, a nie wygłasza przemówienia poetyckiego — osłabia temperaturę tego rapsodu. W tym samym kierunku zmierza interpretacja Władysława Krasnowieckiego. Nie położono tu nacisku na słowa o wbiściu sztyletu w piersi, ale na: „Pijcie wino! Idźcie spać!”

Tłum istnieje w inscenizacji warszawskiej; ale jest raczej bierny. Tuż po zakończeniu *Śpiewu Nieznanego* wyłania się z mroku kilka sylwetek, ciekawie się tu odcinających na tle pięknie skomponowanej scenografii Władysława Daszewskiego (ogromna kolumna Zygmunta); ten moment określa, jeśli go dobrze rozumiem, całkowitą dezorientację Pierwszego, Drugiego i Trzeciego z ludu, a nie nastrój walki, czy choćby nawet strach przed nią. U Słowackiego lud jest dość zróżniczkowany; wybuchają wśród ciekawskich nawet i sprzeczki. W inscenizacji warszawskiego Teatru Narodowego nie zatarto tego zróżniczkowania; lecz nawet okrzyk Żołnierza „Boże, pochowaj nam króla!” nie zabrzmiał tutaj buntowniczo.

Scena spisku najmocniej się nadawała do tego, by ukazać niemal samotną walkę Kordiana przeciw konformizmowi. Nastroje Spiskowców są początkowo przychylnie Kordianowi i jego planom. Inscenizacja warszawska zaznacza nastrój bojowy wzniesionymi w górę sztyletami, piszącymi „zemsta słowa”. Lecz zmiana, która się dokonywała tak łatwo pod wpływem epizodu ze szpiegiem — wyjawia, jak ciężka jest walka Kordiana. Słomiany ogień zapalu jest także formą oportunizmu, równie niebezpieczną, jak — lojalistyczna, przeciwna królobójstwu, wroga zamachowi na pomazańca myśl Prezesa (gra go Władysław Bracki). Jest w warszawskiej inscenizacji jeszcze jeden przejmujący moment spiskowej sceny, to ten, w którym decydujące głosowanie odbywa się w rytm niezwyklej muzyki (jakby bicia młotami), skomponowanej przez Zbigniewa Turskiego.



TEATR NARODOWY W WARSZAWIE: KORDIAN Juliusza Słowackiego. Igor Smiałowski (Car) i Tadeusz Łomnicki (Kordian)

Dla aktora, który dziś gra Kordiana, nie są istotne tzw. „opisowe” zagadnienia tej roli. Niektórzy z widzów zastanawiali się na premierze, czy Tadeusz Łomnicki zachowuje jako Kordian postawę arystokraty. Nie sądzę, by miało to jakiegokolwiek znaczenie. Pomijam już, że słowa „graf Kordian” padają tylko na wstępie audyencji u papieża, a jak wiadomo w owym czasie (i jeszcze dużo później!) każdy Polak podróżujący zagranicą uchodził za „grafa”, czy „comte’a”. Ale to wszystko, jak wspominałem, nie wydaje mi się ważne. Chodzi przecież o zaznaczenie drogi myślowej, owego szukania, które osiągnie swą krystalizację w monologu na Mont Blanc, aby się potem przemienić w płomienną agitację sceny spiskowej. Muszę powiedzieć, że w całej tej wędrówce wydał mi się Łomnicki przewodnikiem jasno zmierzającym do celu. Niewiele było u niego neurastenii czy bajronizmu, o wiele więcej precyzyjnej pracy myśli. Od sceny wielkiego monologu wszystko już w prosty sposób zmierzało ku rozegraniu sprawy Kordiana, jako walki z konformizmem. Słusznie zauważył Zygmunt Greń w „Życiu Literackim”, że sama już scenografia tej sceny przyczyniła się do jej rozwiązania. Po raz pierwszy chyba w dziejach scenicznych Kordiana nie dano tutaj żadnej próby konstruowania wysokości. Poza Kordianem rozciąga się „do białości rozżarzony horyzont”. Kojarzy nam się to z wrażeniem wielkich przestrzeni, skąpanych „w powietrza błękit”, w „kuli kryształowej”, które wpływają na ostateczną krystalizację myśli Kordiana.

Łomnicki rozumnie operuje frazą poetycką. W monologu na Mont Blanc po raz pierwszy „poszerza” skalę głosu, mocniej ją zabarwia emocjonalnie, rzeźbi pewne zdania, innym nadaje ton władania, aby w końcowym słowie — „Polacy!” — powrócić do mowy codziennej i przyciszonej.

Wspominałem na wstępie, że jedno jeszcze ważne zagadnienie domaga się scenicznego rozwiązania: sprawa klęski Kordiana, wyjaśnienie jej przyczyn. Jeśli uznajemy bohatera tego poematu za wyznawcę konsekwentnej myśli antykonformistycznej — jakże wytłumaczymy klęskę Kordiana? Jego samotnością? Krystyna Grzybowska pisała kiedyś o Kordianie, jako o człowieku, którego łamie zimna obojętność otoczenia. To wyjaśnienie przyjął obecnie Zygmunt Greń, formułując je przy tym ogólniej („Czy dramat nie polega także na starciu jednostki, stawiającej sobie program maksimum, z układem społecznym w którym to jest niemożliwe do zrealizowania?”). Dobrze — ale weźmy pod uwagę, że w rozstrzygającym momencie Kordian może i powinien działać samotnie, że się do tego wyraźnie zobowiązał, że tu właśnie nie potrzebuje niczyjej pomocy.

Dlaczego więc Kordian nie dokonał zamachu na cara? Wyznawcy teatru psychologicznego podsuwali hipotezę neurozy, halucynacyjnych przywidzeń. Np. w inscenizacji Teofila Trzcińskiego z roku 1924 (i 1930) scena zaczynała się, według jego własnego opisu „w zupełnej ciemności. Na ścianie z gazy niewidocznej coś się wyłania. „Ściana gadem się rusza”. Nieuchwytnie potworne kształty pelzają; świecą i gasną fosforyzujące oczy. Zielony zygzak węża sunie po podłodze. Ściana z gazy znikła niepostrzeżenie. W ciemności majaczące łuk przejścia do drugiej komnaty z ludzkimi kariatydami. Na ich twarze pada poświata zielonawa. Otwierają oczy i mówią. To Strach i Imaginacja. Poza łukiem Widmo snuje się po posadzce, doktor z fosforyzującą twarzą wychodzi z sypialni. Przez dwa wielkie okna w głębi widać sunący rytmicznie korowód czarnych ludzkich sylwetek z krzy-



TEATR NARODOWY w WARSZAWIE: KORDIAN Juliusza Słowackiego. Scena z aktu III — na pierwszym planie Władysław Bracki (Prezes)

żami na barkach...” Ale to nieco freudowskie rozwiązanie sceny, apelujące do spraw podświadomości, niezupełnie się zgadza z koncepcją antykonformistycznego, czyli zdecydowanego na trudne działania, Kordiana. To samo można powiedzieć o ujęciach, które nadawały tej scenie charakter walki z metafizycznie pojętymi siłami zła (Leon Schiller). W obecnej inscenizacji warszawskiej scena przybrała formę pięknego obrazu, w którym Kordian zмага się intelektualnie z siłami własnej poetyckiej wyobraźni. Strach (Danuta Szaflarska) i Imaginacja (Janina Niczewska), pięknie mówiąc wiersz, odbywają wraz z Kordianem pochod pełen nie tyle grozy, co rytmicznych urzeczeń. Mimo precyzji gestu obu wykonawczyń i siły słowa, rozwiązanie to nie wydaje mi się reżyserko całkowicie jasne. Można się tylko domyślać, że wyobraźnia romantyczna Kordiana staje się tutaj pułapką dla jego działania.

Lecz scena więzienna przynosi bliższe wyjaśnienia. Słowa „Nie będę z nimi!” mogłyby w innym wykonaniu zabrzmieć jak wyznanie rozczarowanego do swego narodu mizantropa! Łomnicki nadaje tym słowom akcenty miłości do ludzi i do kraju. „Nie będę z nimi!” — to nie jest wyrok potępienia na rodaków, ale odwołanie się, apelacja: od generacji, która nie rozumiała wysiłku bohatera do przyszłych pokoleń, które go docenią. Rozgrywa się, czujemy to dobrze, własna sprawa poety, który nie ze swojej winy był samotny i umierał w całkowitym niemal zapomnieniu, choć w nekrologu napisała mickiewiczowska „Trybuna Ludów”, że „przez jego śmierć poniosła bolesną stratę: republika powszechna, emigracja polska i sztuka”.

Oprócz Kordiana i przedstawicieli zbiorowości polskiej jest jeszcze w dramacie trzeci ważny czynnik, który na wszystkie zagadnienia wywiera silny wpływ: świat carskiego absolutyzmu. Zbrodnie Romanowów stanowią przecież decydujący argument w dyskusji między stanowiskiem konformistów oraz zwolenników królobójstwa. Jak dalece ten czynnik jest ważny, świadczy fakt, iż w scenie ze Strachem i Imaginacją są pewne

napomknienia pozwalające przypuszczać, że przestępca i cyniczna atmosfera samowładztwa staje się jakimś źródłem psychicznej infekcji, której ulega nawet i Kordian.

Zdławiłem cara — i byłbym go dobił,
Lecz tak we śnie do ojca mojego podobny...

Sprawa owego carsko-absolutystycznego zła ustrojowego jest w teatrze nie tylko problemem inscenizacji, ale i aktorstwa. Zarówno postać cara, jak i Konstantego ma już u nas długą i świetną tradycję teatralną. Mimo to jestem przekonany, że rola Kurnakowicza jako Wielkiego Księcia zaważy na dalszym rozwoju pojęć. Rola ta rozwija się z zadziwiającą naturalnością. Nie czuje się w niej jakichś z góry obmyślonych efektów. Zwierzęcość Konstantego jest tu — bardzo dzikim, gwałtownym, żadną rozumną czy etyczną kontrolą nieokiełznanym —



TEATR NARODOWY w WARSZAWIE: KORDIAN Juliusza Słowackiego. Jan Kurnakowicz (Książę Konstanty) i Tadeusz Łomnicki (Kordian)



TEATR im. SŁOWACKIEGO w KRAKOWIE: *KORDIAN* Juliusza Słowackiego. Ryszard Pietruski (Kordian) i Renata Fiałkowska (Violetta). Inscenizacja i reżyseria: Bronisław Dąbrowski, inscenizacja plastyczna: Andrzej Pronaszko, opracowanie dramaturgiczne: Kazimierz Wyka, muzyka: Stefan Kisielewski

człowieczeństwem. Jeden — na pozór mało znaczący — gest rzuca światło na sposób komponowania. W scenie na Placu Saskim stosuje Kurnakowicz jakby odruchowe, na wpół dziecięce, uderzenia zwartymi pięściami o uda. Jest to, jak myślę, objaw nieopanowanej potrzeby wyrażania uczuć: radości, irytacji, zdumienia, zaciekawienia, triumfu, wściekłości. Cóż za połączenie w tej roli prymitywizmu z dworsko-absolutystyczną degeneracją! Jakież rozpromienienie wybuchem radości, ogarniające całą twarz, poruszające wszystkie jej mięśnie, gdy Kordian przeskoczył piramidę z bagnatów! I jakże ciekawy refleks lojalności, czy wiernopoddanego strachu, gdy Konstanty przegrywa w dyskusji z opanowanym carem. Jest to gra tak interesująca, iż trzeba żałować możli-

wości niewykorzystanych, np. gdy w scenie dialogu „dwóch mocarzy“ reżyseria każe się w pewnej chwili odwrócić Konstantemu tyłem (zamiast ustawienia profilem), pozbywając widza możliwości oglądania mimicznej gry Kurnakowicza.

Rola Wielkiego Księcia jest świetnie napisana — to prawda! Niemniej tkwi tu niejedna zagadka, którą może rozwikłać tylko precyzyjne aktorstwo. Konstanty nienawidzący ludu polskiego (i wyznający lęk, jaki w nim budzi ten lud), tyran zawsze skłonny do najdziwniejszych wybryków i znęcań, ulega jednak jakiejś podświadomej „infekcji“ polskości i w pewnym momencie zaczyna się poddawać urokowi społeczeństwa, którym się zdaje tak bardzo pomiać („O wy psy! Nie psy — zajęce!“).



TEATR im. SŁOWACKIEGO w KRAKOWIE: *KORDIAN* Juliusza Słowackiego. Scena koronacji. Stanisław Zaczyk (Car) i Henryk Bąk (Księżę Konstanty)

Car Mikołaj to sprawa równie interesująca. Jedną z cech postaci jest — podkreślona w utworze — nieznajomość spraw polskich i wyraźny brak orientacji: Mikołaj właściwie nie przypuszcza, by w Polsce mogły istnieć jakieś poważne spiski, poza jednym — tym właśnie, którego w rzeczywistości nie ma — sprzysiężeniem inspirowanym przez samego Konstantego, a zmierzającym do przywrócenia mu tronu! Lecz tę nieznajomość stosunków równoważy bystra orientacja psychologiczna, umiejętność stałego zachowania spokoju, rodzaj gry hazardowej narzucającej partnerom przeświadczenie o posiadanych atutach, operowanie zbrodnią i mordem, jak najzwyczajniejszym, najbardziej banalnym środkiem politycznego działania... Igor Śmiałowski zagrał tę rolę w przedstawieniu warszawskim nadając jej w pierwszych scenach ton nieukrywanego niepokoju; umiejętność opanowania nerwów uwydatniła się dopiero w rozmowie z bratem.

Jeśli „przewodni motyw“ inscenizacji *Kordiana* w Teatrze Narodowym zabrzmiał tak jasno i czysto, zasługa to także — i w nie-małej mierze — scenografii oraz ilustracji muzycznej. Władysław Daszewski dał rozwiązania śmiałe, uderzająco proste, działał wielkimi zestawieniami linii i barw, w które bez trudu można było wpisać zasadnicze problemy inscenizacji i aktorstwa; Zbigniew Turski skomponował muzykę oryginalną i gorącą, jak ton gwałtownego poematu, podniecającą i zaskakującą.

Wielu recenzentów np. Jan Kott, Konrad Eberhardt, August Grodzicki podkreśliło aktualne tony warszawskiego przedstawienia *Kordiana*, a Zygmunt Greń streścił ten sąd w metaforze: „Kordian ze szczytu Mont Blanc wraca do Polski współczesnej“. Czy upoważnia to do odsądzenia od aktualności innych inscenizacji, a szczególnie, reżyserowanego przez Bronisława Dąbrowskiego przy współpracy dramaturgicznej Kazimierza Wyki, przedstawienia w krakowskim Teatrze im. Słowackiego? Myślę, że nie. Niesłuszne wydaje mi się zdanie Zygmunta Grenia: „Bronisław Dąbrowski przedstawił na scenie możliwe najnowocześniejszymi środkami — tylko dramat historyczny“. Zdaje się, że niektórzy krytycy (w dużo wyższym stopniu niż publiczność i twórcy) ulegają u nas pokusie bezpośredniego aktualizowania dzieł klasycznych. Jeśli wizja inscenizatora potrafi w takim dziele znaleźć (i narzucić widzowi) owe bezpośrednie skojarzenia — tym lepiej! Ale gdyby ich nawet nie było, czy stan taki przekreśla wartość inscenizacji, odbiera utworowi możliwość porwania widza? Czy aktualność, w obszerniejszym znaczeniu tego pojęcia, nie polega nieraz na wielkiej sile wrażeń, jakie nasuwa porównanie zjawisk odmiennych, rozwoju pojęć, instytucji, obyczajów?

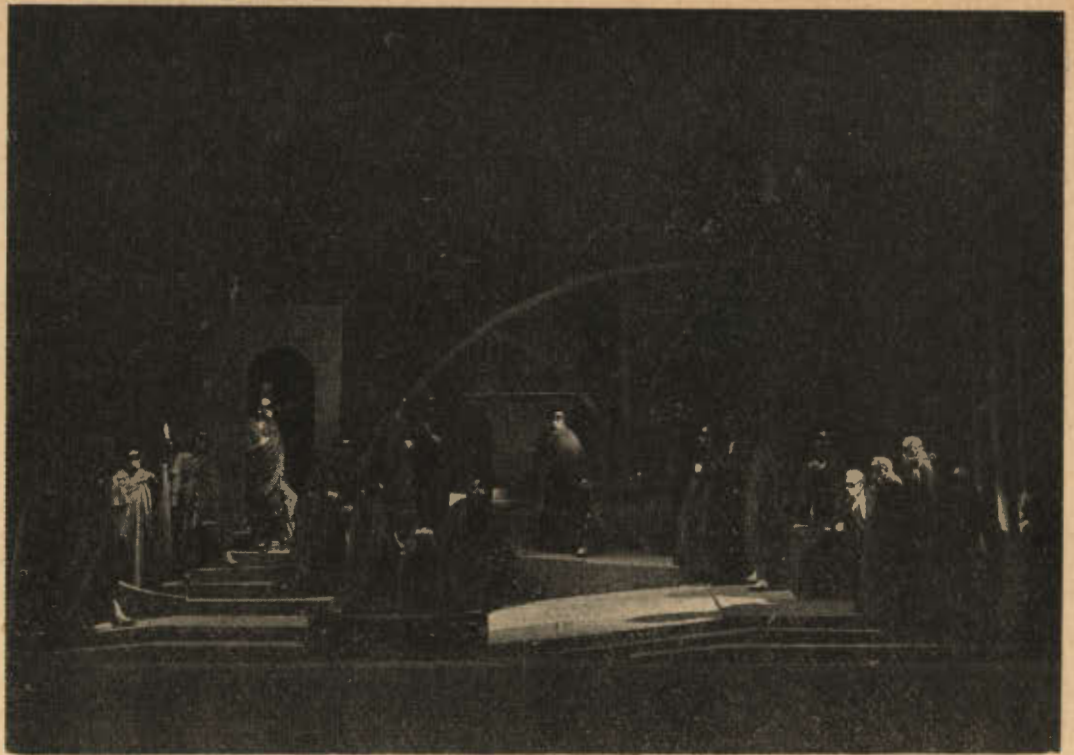
Jest w naszej dramaturgii romantycznej siła, która jej nadaje aktualność, niezależną od bezpośrednich skojarzeń. Myślę o woli przekształcania świata, którą określamy znany już Kotarbińskiemu terminem rewolucjonizmu romantycznego. Owa siła sprawia, że *Kordian* zachowałby aktualność nawet i wtedy, gdybyśmy w życiu naszym wytepił wszystkich karierowiczów i oportunistów, zwolenników zastoju i bierności, kunktatorów i koniunkturalistów. Chodzi przecież w *Kordianie* o wielkie i wcale nie „krótkofalowe“ zagadnienie dynamizmu narodowego (a —

w szerszym znaczeniu — także i o sprawę ogólnoludzką).

Nie zgadzam się także z krytykami, którzy z „historyczności” gotowi by ukuć coś w rodzaju zarzutu. Myślenie naprawdę nowoczesne musi być także i przemyśleniem wielkich procesów dziejowych. Kto widzi tylko swoją epokę, obawiam się, że niewiele z tej epoki zrozumie. Rzeczywistość jest rozwojem a nie postojem w jakimś choćby najbardziej interesującym i bliskim nam momencie! Teatr i jego surowe prawa dostarczają nam zresztą na to niejednego dowodu. Jakże np. przekonywająco rozwiązać w *Kordianie* scenę spiskową, bez próby ukazania atmosfery i klimatu epoki? Wiadomo, że Wolnomularstwo Narodowe i Towarzystwo Patriotyczne zachowywały niektóre formy obrządków masonskich. Słowacki wiedział o tym dobrze i wyraźnie te sprawy sugerował tekstem. Liczyli się z tym zarówno twórcy przedstawienia warszawskiego, jak i krakowskiego. Wydaje mi się nawet, że wyraźniej się to tym razem uwidoczniło w Teatrze Narodowym. Węglańska symbolika sztyletów zaznaczyła się tu błyskami ostrzy, wyraźnie skojarzonymi z tekstem. W inscenizacji Bronisława Dąbrowskiego postąpiono inaczej: spiskowi obejmują się uściskiem braterskim, w myśl ceremoniału wolnomularskiego.

Inny przykład: sprawa Romanowów. Akcja *Kordiana* nie rozgrywa się w jakimś abstrakcyjnym, czy nieokreślonym czasie, jak się to dzieje w *Procesie* Kafki, czy, do pewnego stopnia, w *Elektrze* Giraudoux, lub neoklasycyźnych tragediach Racine’a. Słowacki pisał *Kordiana* tuż po upadku powstania listopadowego, trzy lata zaledwie po nieudanym spisku koronacyjnym. Myślał o konkretnych sprawach i ludziach. Gdy dramat jego znajdował się pod prasą, Mikołaj I zwany Pałkinem nie tylko panował nad olbrzymim imperium ale i wywierał wpływ na los całej niemal Europy. Jeden z historyków napisał, że respekt dla cara mierzono wtedy ilością kilometrów od granicy rosyjskiej. Co ciekawsze, Mikołaj wywierał urok na niektórych ówczesnych (i to nie byle jakich) intelektualistów Europy zachodniej. Jeszcze kilkanaście lat później będzie się nim zachwycał sam Balzak! Otóż uważam za jedno ze szczęśliwych osiągnięć obecnego krakowskiego przedstawienia — śmiałe i ciekawe ujęcie roli Mikołaja przez Stanisława Zaczycę. Na przykład w scenie koronacji ma Zaczycę akcenty wyraźnie zaznaczonej niechęci i samowoli. Słowa przysięgi na konstytucję wymawia z mieszaniną gniewu i ironii; bo ma tu zaprzysięgać konstytucję — i to konstytucję polską — car samowładny, żywiący do wszelkich kart konstytucyjnych najbardziej „naturalną” odrazę. Księgę konstytucyjną wyrywa Zaczycę prymasowi (Ludwikowi Ruskowskiemu) bez cienia respektu. Wyszedłszy ze swego sypialnego pokoju i zobaczywszy leżącego *Kordiana* grany przez Zaczycę cesarz nie zdradza niepokoju. Wie, iż opanowanie nerwów jest fundamentem rządów jedynowładczych.

Niewątpliwie w przedstawieniu Dąbrowskiego można odnaleźć niejedno rozwiązanie podyktowane momentami historycznymi, albo z nimi w jakiś sposób związane. Oto na przykład owa trudna scena ze Strachem i Imaginacją. *Kordian* w mundurze podchorążego, z bagnietem nasadzonym na broń, znajduje się w marszu ku sypialnej komnacie cara. Tuż za nim, o jakieś pół kroku, dwie zjawy w tych samych mundurach, poruszające się tym samym taktem, zrytmizo-



TEATR im. SŁOWACKIEGO w KRAKOWIE: *KORDIAN* Juliusza Słowackiego. Spisek — scena zbiorowa

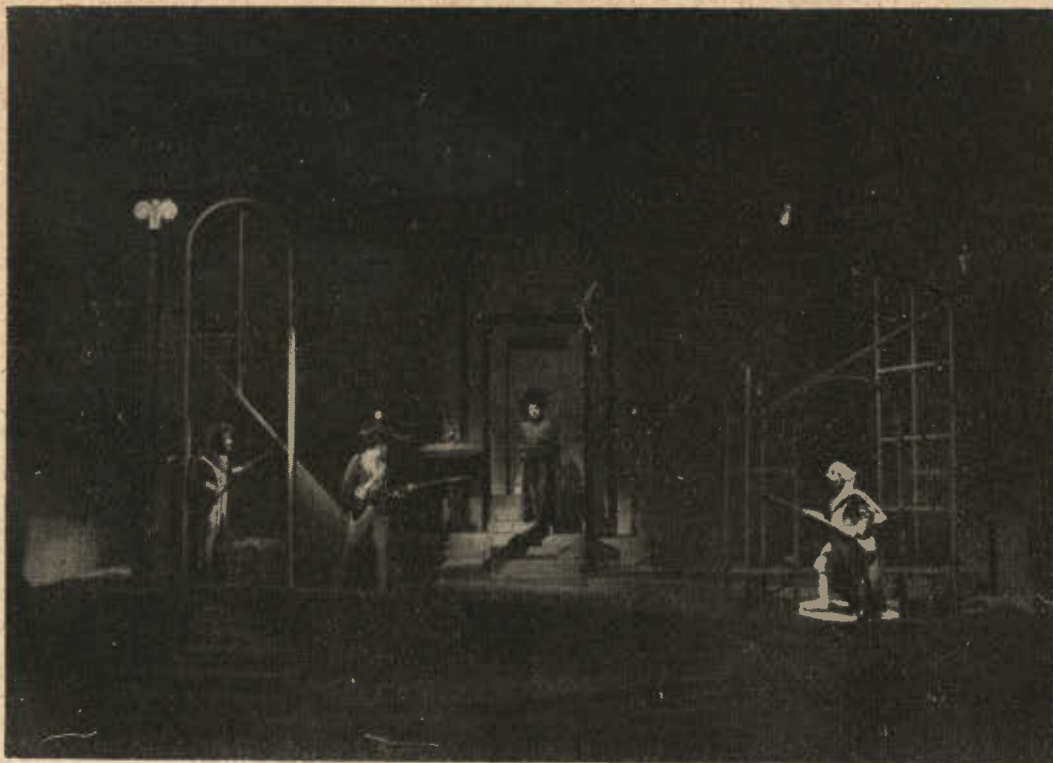
wane: Strach i Imaginacja (Krzysztof Wiczorek i Marian Szczerski). Znac tutaj ścisłą współpracę reżysera ze świetnym scenografem, Andrzejem Pronaszką. Strach i Imaginacja, tak samo umundurowani jak *Kordian*, poruszający się jakby jednym, szybkim, błyskawicznym ruchem, mają maski zadziwiająco, lecz przesadnie, upiorne. Posuwają się w takt kroków *Kordiana*, lecz co chwila bagnietami skrzyżowanymi zagrażają *Kordianowi* dalszą drogę. Nie jest to tylko formalne rozwiązanie. Inscenizator wypowiada bowiem myśl, że *Kordian* jest tu więźniem obowiązującej go wojskowej dyscypliny. „Te dwie zjawy — pisze Bronisław Dąbrowski w programie — traktujemy w myśl założeń autora, jako rozdwojenie jaźni bohatera, jako wyraz jego lęków i wyolbrzymionej wyobraźni, spowodowanych koniecz-

nością złamania przysięgi wojskowej („Czułość... Głupie wyrazy... stąpać jak nakażą”) i porwaniem się na koronę króla polskiego, w mundurze podchorążego”. Mam wątpliwości, czy inscenizator słusznie tu sprowadził sprawę *Kordiana* i jego klęskę do problemu honoru wojskowego; *Kordian* byłby bowiem w ten sposób jakimś polskim odpowiednikiem cudownie poetyckiego dramatu Kleista *Księżę Homburgu*. Mimo to uważam, że rozwiązanie to jest konsekwentne, jasne, logiczne i czytelne, a przy tym nie pozbawione umotywowania historycznych.

Cechą charakterystyczną przedstawienia Dąbrowskiego jest to, że nie izoluje on *Kordiana* od ludu. Lud jest tu zresztą silnie zróżniczkowany; nie tylko nie zatarto wskazówek samego poety, ale je nawet w tym kierunku wyjaskrawiono. Na przykład Szewc



TEATR im. SŁOWACKIEGO w KRAKOWIE: *KORDIAN* Juliusza Słowackiego. Plac przed Zamkiem Królewskim w Warszawie — scena zbiorowa



TEATR im. SŁOWACKIEGO w KRAKOWIE: *KORDIAN* Juliusza Słowackiego. Marian Szczerski (Strach), Ryszard Pietruski (Kordian), Roman Stankiewicz (Doktor), Krzysztof Wleczorek (Imaginacja)

(Marian Cebulski) bardzo wyraźnie sprzeciwia się Szlachcicowi (którego gra Stefan Buczek). Słowa „Cha! Cha! Cha! jak się szlachcic czerwony jendyczy!” — nabierają sensu wyrażnej, wprost do szlachcica skierowanej prowokacji, a nie rzucanej na boku kpiny (tak bardzo, że szlachcic porywa się tu do szabli!). W zakończeniu lud bynajmniej nie przygląda się obojętnie egzekucji Kordiana. Krzyk w tłumie „Stój! Adiutant jedzie!” ma charakter spazmatycznego alarmu. Widać, że zebrany tłum jest gorąco zaangażowany po stronie Kordiana; nie sama tylko ciekawość każe śledzić zebranych przebieg wydarzeń. Kordian jest tu obecny na scenie, a końcowy moment stanowi jakby jego apoteozę.

Podobnie jak w inscenizacji schillerow-

skiej, okrzyki ludu w scenie III aktu III „To dla nas sukno! dla nas! rozerwać je w sztuki!” zostały zinterpretowane jako wezwanie do manifestacji rewolucyjno-jakobińskiej: rozerwane sukno służy do zaimprowizowania sztandarów republikańskich i z tej pantomimy wyłania się, kojarząc z nią tekstowo, śpiew Nieznajomego, płomiennie mówiony przez Mieczysława Voita. Zakończenie tej sceny jest jednak dość niespodziewane. Podczas gdy Drugi z ludu mówi, że „śpiew huczał we mnie i pode mną”, czyli że pieśń Nieznajomego wyraża na wpół uświadomione tęsknoty tłumu, na słowa Trzeciego z ludu „Idźmy do domu... jest coś strasznego... tak ciemno...” uczestnicy manifestacji rzucają powoli, znużonymi ruchami, kawałki sukna na ziemię i rozchodzą się, zniechę-

ceni czy strwożeni. Przyczyna tej zmiany nastroju nie jest tu uwyraźniona, bo przecież *Śpiew Nieznajomego* powinien był wywołać wprost przeciwne rezultaty.

Samotność Kordiana nie jest w inscenizacji Dąbrowskiego zupełna, także i ze względu na Grzegorza. Władysław Woźnik ma w tej roli zarówno sprężyste ruchy dawnego żołnierza napoleońskiego, jak i bardzo ludową siłę mądrości. W opowiadaniach swych istotnie „rósł zapalem w olbrzyma.” Rozumiało się dobrze, dlaczego w ostatnim pożegnaniu daje mu Kordian tytuł swego ojca. Świetna to rola Woźnika!

Rolę samego Kordiana potraktowano w przedstawieniu krakowskim eksperymentalnie. Dubluje ją dwóch aktorów i każdy interpretuje ją nieco odmiennie. Tadeusz Szybowski wydawał mi się przede wszystkim ucieleśnieniem neurastenicznej słabości; tylko w scenie spiskowej czuło się w jego słowach i ruchach tony wewnętrzznego przekonania; zabrakło go w scenie więziennej. Ryszard Pietruski, drugi wykonawca tej roli, aktorsko dojrzały, dał postać mocniej zarysowaną; ale tylko w sensie polemicznym, „defensywnym”. Wypalał on swój żar w walce z ideowymi przeciwnikami, w poetycko-ideowej rozgrywce; na afirmację już tego ognia nie starczyło.

Być może, iż na roli Kordiana zaważyło w pewnym stopniu rozwiązanie sceny na Mont Blanc. Podobnie jak u Teofila Trzcńskiego, z nadpływających chmur odzywa się głos: „Oto Polska — działaj teraz!” Dopiero potem następuje kordianowe „Polacy!” Tego rodzaju rozmowy są w poetyckim teatrze ryzykowne. Rozwiązanie najprostsze wydaje mi się tu najlepsze. Najprostsze to jest takie, które widzowi pozwala dokonać samodzielnej pracy wyobraźni.

Natomiast scena spiskowa stała się w inscenizacji Dąbrowskiego jeszcze sugestywniejsza, dzięki nowoczesnej i śmiałej interpretacji ról Prezesa i Biskupa. Eugeniusz Fulde nadał postaci Prezesa sens bardzo interesujący. Nie tyle próbował ukazać wizerunek Niemcewicza, co nakreślić sylwetę wytrawnego polityka, z zimną krwią, a z subiektywnie uczciwych powodów rozgrywającego pojedynek polityczny z młodym przeciwnikiem-zapalcem. Słowacki nie miał powodu do osobistej wobec Niemcewicza animozji; przecież to właśnie autor *Śpiewów historycznych* i *Powrotu* postać ocenił niegdyś życzliwie pierwszą jego tragedię — *Mindowego* (i dostrzegł w niej już wtedy niecenzuralne aluzje patriotyczne!). Dlatego nie porachunkiem osobistym wydaje mi się sprawa Prezesa, ale polemiką z uczciwą (czyli nie taką jaką reprezentują ugodowcy z *Salonu Warszawskiego*) myślą kompromisową, lojalistyczną, w obrębie konspiracji patriotycznej. Czujnym i żywym, wrażliwym i szybkim w swych reakcjach Biskupem (zmieniającym całkowicie swe nastawienie po pierwszej rozmowie z Prezesem) jest Eugeniusz Solarski.

Andrzej Pronaszko zabudował scenę elementami fantastycznie postrzępionych drzew, motywami Warszawy (jak kolumna Zygmunta), przyrody alpejskiej czy włoskiej. Scenografia ta przyczynia się do wrażenia bogactwa, jakie daje przedstawienie krakowskie. Choć trudno ściśle tu oznaczyć ów „motyw przewodni”, jaki nadaje ton całej inscenizacji, myślę iż można by powiedzieć najogólniej: *Kordian* krakowski to problem pokolenia, którego działanie wywarło wpływ na przyszłe losy narodu.



TEATR im. SŁOWACKIEGO w KRAKOWIE: *KORDIAN* Juliusza Słowackiego. Tadeusz Białkowski (Ksiądz), Tadeusz Szybowski (Kordian), Władysław Woźnik (Grzegorz)