

„Kordjan“ w inscenizacji L. Schillera.

II.

Nowość i oryginalność schillerowskiej inscenizacji „Kordjana“ polega na konsekwentnej realizacji trzech zasad, któremi się ten wyborny artysta sztuki teatralnej w swej pracy kierował. Jak rezultat wykazał, szło mu o to, aby:

1. dać poemat dramatyczny Słowackiego w całości, z obu prologami i ze wszystkimi scenami, przy minimalnych tylko skrótach tekstu, polegających na opuszczeniu szczegółów nieistotnych, które ze stanowiska teatru przedstawiają się jako balast, np. opowiadanie Grzegorza o Janku, który psom szył buty, lub prośba Kordiana, aby Grzegorz swego wnuka nazwał jego imieniem;

2. zatrzeć w budowie sceny i w ogóle w konstrukcji obrazu scenicznego wszelkie ślady naturalizmu, który, jeśli występuje w szacie świetnej, skupia pasywnie na sobie uwagę widzów, odwracając ją od rzeczy istotnej, tj. od akcji dramatycznej, a zastąpić go jak najdalej posuniętą syntetyką kształtu i symboliką w zaznaczaniu terenu, aby przy pomocy takiego stylu syntetyczno - symbolicznego umożliwić sobie danie całości, a zarazem uwspółcześnić formę teatralną, stosując do niej prądy, panujące dzisiaj w sztukach plastycznych;

3. uzyskać w sumie oddziaływań estetycznych monumentalność, dla interpretacji dzieła wielkiej poezji jedynie właściwą, a zarazem tę czarującą świeżość wrażenia, jaką wywołuje ukazanie treści dawnej i ogólnie znanej w formie zupełnie nowej.

W p. Stanisławie Jarockim znalazł Schiller niezwykle umiejętnego wykonawcę swych planów. To też w dalszym ciągu tych rozważań trudno byłoby mi oddzielać pracę jednego i drugiego. Można by to ocenić tylko wtedy, gdyby się było świadkiem jej poczynania się i rozwoju.

Zaznaczone trzy cele osiągnięto przez nadanie architekturze sceny w jej zasadniczym koście kształtu stałego i niezmiennego. Oparto go na zasadzie trzech kondygnacji, tj. zwykłego poziomu sceny, piętra średniego i wreszcie najwyższego, przecinającego wysokość sceny w jej połowie. Wszystkie te kondygnacje połączone ze sobą za pomocą schodów, które mają tu ważne znaczenie w emocjonalnem formowaniu grup rzeźbiarskich i ich ruchów. Dwa otwory drzwiowe po obu stronach najniższego poziomu i otwór z widokiem na horyzont w centralnym punkcie uzupełniły system części statycznych konstrukcji. Czynnikiem zmien-

nym, kształtującym budowę sceny w poszczególnych fazach dramatu, były kotary, które bądź to odsłaniały cały horyzont w scenach pierworowych, bądź też jedną z trzech jego części, bądź to wreszcie zasłaniały go zupełnie, symbolizując takie czy inne wnętrza. Do kotar, jako dalsze elementy zmienne dołączyły się możliwie skąpo aplikowane fragmenty architektury, za pomocą których symbolicznie lokalizowano akcje na tym czy innym terenie. Gdzieindziej robiono to tylko przez odpowiednie ustawienie jednego, co najwyżej kilku mebli, albo tylko przy pomocy światła (prolog I-y), albo nawet przez sam ruch mas (scena koronacji lub egzekucji). Sam stały szkielec budowy scenicznej miał neutralną barwę ciemno-szarej zieleni: rolę malarza, operującego farbami, pozostawiono reflektorom. Ten sam ton otrzymała kurtyna i podjum, którem przysłonięto dziurę orkiestralną, aby w ten sposób ukryć orkiestrę, przybliżyć scenę do widowni i zapobiec akustycznemu marnowaniu się słów aktora, pochłanianych dawniej przez ową próżnię.

Jak zaznaczono w komunikacie z teatru rozplanowanie akcji na trzech kondygnacjach było zgodne „z mickiewiczowską koncepcją teatru słowiańskiego, przejętą później przez Wyspiańskiego“.

Tego rodzaju konstrukcja sceny i jej zmian ma poza swą wysoką wartość artystyczną, także ogromnie dodatnie znaczenie techniczne. Jest to rodzaj jakiego Kolumba, które scenę obrotową,

ów szczyt marzeń teatru naturalistycznego, czyni czemś zupełnie zbędnym, a nawet szkodliwym. W ten sposób można grać dosłownie wszystko. Szekspir, który tak przerażał dawnych inscenizatorów mnogością swych scen stał się igraszką, jakiś dramat, złożony choćby ze stu miniaturowych scenek jest trudnością bardzo łatwą do pokonania. Z ogromem całości „Kordiana“ załatwiono się w przeciągu za ledwie trzech i pół godzin!

Ma ta metoda jednakże także pewne swoje niebezpieczne strony. Jeśli się ekonomicznie symbolicznej syntetyki posunie za daleko i to w scenach monologowych lub co najwyżej dialogowych, grozi to wywołaniem wrażenia pewnej czczości i monotonii. Tak było ze sceną w Jame's Parku, zaznaczonym za pomocą konstruktywnie uproszczonej i zdeformowanej bramy, ze sceną na skale Dovre'u, zamarkowanej przez białe-żółte skrzynie i ze szczytem Mont Blanc'u, który oznaczały czarne skrzynie — wszędzie oczywiście z dodatkami nieba. Tu zasada uproszczeń poszła za daleko, bo niemal aż do tabliczek z napisami w teatrze szekspirowskim. Myślę, że nie sprzeniewierzając się czystości stylu, można było charakterystykę materialnej struktury terenu bardziej sprecyzować (kredowa skała, śnieg i lód, drzewo; botanika nie jest bynajmniej dla konstruktywizmu problemem nierozwiązalnym: zob. liście u Legera). Podobnie za sucho wypadł kształt sceny z Violetta, gdzie był tylko jeden

mebel, co prawda bardzo wymowny, bo otomana, (Taż Violetta powinna mieć na czole opaskę złotą, na którą wskazuje Kordjan, mówiąc, że kupił ją za cenę zamku swych pradziadów).

Natomiast tam, gdzie ekonomii kształtu nie posunięto za daleko, lub zastąpiono go dostatecznie światłem lub ruchem mas, efekt był doskonały. Tu należą dwie kolumny szlacheckiego dworku, kolumna Zygmunta, scena u papieża, scena Konstantego z carem i scena w więzieniu. Wśród scen operujących masami ludzkimi najsilniejsze, potężne wrażenie zrobiła rytmizacja gestów w scenie spiskowej, symbolizująca wspólnie zapal rewolucyjny, rozbudzony przez Kordjana.

Największy tryumf jednak (nie „tryumf” — do diabła!; nie cierpię „tryumfu” i przepraszam za diabła, ale właśnie do sfery diabelskiej przechodzę), największy tryumf tedy odniesiono w trzech scenach: w pierwszym prologu, w scenie zamachu na cara i w scenie szpitala warjatów. W pierwszej było trudnością, nielada zerwanie z romantyczno - bajkowym szablonem diabłów, Mefistofelów i aniołów. Rozwiązano ją ogromnie prosto i ogromnie artystycznie: rzucono snop cynobrowo-czerwonego światła na półnagie postacie diabłów, ugrupowanych rzeźbiarsko w sposób przypominający trochę Goye, a trochę postacie z „Bramy piekielnej” Rodina i rzucono snop białego światła na stojące na najwyższej kondygnacji białe postacie aniołów z przedziwne misternymi złotymi skrzy-

dłami, ujęte w stylu prerafaelitów angielskich Burne Jonesa, Watts’a, względnie Strudwicka.

W scenie zamachu na cara świetny był kształt sceny z potężnymi oknami, świecącymi demonicznie trójkątem słupczym w wykroju sypialni cara, a przede wszystkim z widziadłanym nie słychanie suggestywnym pochodem trumien, które jednak powinny zniknąć momentalnie z chwilą zemdlenia Kordiana, bo są jego wizją. Imaginacja i Strach miały głosy zbyt nikłe i niewyraźne. Myślę, że lepiej zagrałby te role mężczyźni. (Natomiast świetnie po rzeźbiarsku wyglądały kobiety, symbolizujące chmury w scenie Mont Blanc’u).

Imponowały wreszcie trzy potężne, również po rzeźbiarsku ujęte, niezmiernie tragiczne grupy warjatów w scenie szpitalnej. To było także coś jakby z rodinowskiej „Porte de l'enfer”.

Ze spraw reżyserskich podnieść jeszcze pragnę jako moment dodatni ukazanie na scenie egzekucji, kończącej dramat, o której u Słowackiego — bar dzo zresztą pomysłowo i efektownie — informuje tylko rozmowa tłumu. Ze stanowiska plastyki scenicznej to było lepsze. Ale kurtyna powinna spaść natychmiast po słowach: „Oficer go nie widzi — rękę podniósł w górę”, aby widz miał pewność, że Kordjan zginął istotnie.

Nieznajomym, który śpiewa pieśń rewolucyjną pod kolumną Zygmunta, jest właściwie sam Kordjan. Tak też patrzy, na to prof. Kleiner. Na scenie

był nim inny spiskowiec (p. Damięcki). Nie jest to zresztą szczegóły ważny. Ale dobrze byłoby, gdyby tę pieśń, jak chce tekst, zaśpiewano naprawdę.

Podkreślić należy wielką dyskreję w ujęciu sceny z papieżem Grzegorzem XVI., z którym Słowacki rozprawił się za bulę, potępiając powstanie listopadowe. Ten biały staruszek (p. Palański) wyglądał tak sympatycznie w swej zgrzybiałości, że górowało to nad antypatycznością groźby „rzucenia klatwy na pobitych Polaków”.

Do fachowej oceny muzyki p. Tadeusza Małerskiego w wykonaniu kapelmistrza p. Romana Wołmarowicza brak mi kompetencji. Jako laik odnotowałem wrażenie, że dobrze ilustruje tekst i potęgę jego emocjonalne działanie, zwłaszcza w scenie z trumnami.

W grze aktorów uderzała ogromnie dodatnio przede wszystkim świetna jej zespołowość, w której zaaranżowaniu Schiller — jak oddawna wiadomo — specjalnie jest mistrzem. Rola „Kordiana” — to ogrom, jako opanowanie pamięciowe, jako wysiłek artystyczny i trud fizyczny. Wywiązał się z niej p. Strachocki w sposób, godny wysokiej pochwały. Oczywiście w pierwszym akcie iluzji, że jest piętnastoletnim chłopcem, dać nie mógł. Dla ludzi, pamiętających w tej roli Tarasiewicza, który czarował melodią swego głosu i Adwentowicza, który podbijał swym wewnętrznym żarem. Kordjan p. Strachockiego był za mało norywający. Ale miał ogień, szlachetność, gest: wzruszał. Kapitalnym, zwłaszcza w

masce i gestyce był szatan p. Wiercińskiego. Piękny i wytworny car p. Krasnowieckiego, siwy, zacny, legitymistyczny prezes p. Frączkowskiego, biała, subtelna Laura p. Małanowicz, czerwona, płaska Violetta p. Życzkowskiej, dobry, miły Grzegorz p. Machalskiego — to również poważne plusy. P. Chmielewski trafnie ujął rolę wielkiego księcia, ale był za mało dziki. Bardziej dziki (niepotrzebnie) był jego pastor Angermann. Dodatnio zaznaczyli się również p. Stępowski, Damięcki i in.

W całości: prawdziwe, wysokowartościowe dzieło sztuki, godne najgłębszego podziwu i najlepszej sceny europejskiej. Z szczególnem uznaniem za akcentowane należy pietyzm Schillera dla poematu Słowackiego, w którym żał mu było każdego słowa, gdy je musiał uронić. Inny reżyser, równie jak on nowoczesny, ale mniejszy od niego artysta, byłby z tekstem postąpił bezceremonialnie, w myśl popularnej u amibnych reżyserów teorii, że autor w teatrze to nie kapitan, ale szeregowiec.

Może znudziłem niejednego z czytelników tą zbyt obszerną krytyką. Ale jeśli tak dokładnie oceniałem zawsze realizację teatralną wielkich dramatów naszych i obcych, nawet w najgorszych czasach lwowskiego teatru (nie-szczesny „Irydjon” z przed trzech lat), to tem bardziej byłem obowiązany zrobić to teraz, kiedy mamy teatr w najlepszym znaczeniu dobry.

Władysław Kozicki.