

Michał Masłowski

"Kordian" Leona Schillera

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 9, 67-79

1974

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Michał Masłowski

KORDIAN LEONA SCHILLERA

(1930, 1935, 1939)¹

W recenzjach Schillerowskiej inscenizacji *Kordiana* określenie „misterium” pojawiało się dużo częściej niż przy *Nie-Boskiej komedii*. Było to wynikiem świadomej konstrukcji alegorycznej sceny trzypoziomowej² i całego szeregu chwytów i technik, które złożyły się na specyficzną, „schillerowską” całość widowiskową.

Schiller uważał, że taka konstrukcja sceny realizuje teatralny testament Mickiewicza, zapisany w *Lekcji XVI* kursów paryskich. Sam miał poczucie misji kontynuowania stylu widowiskowego, monumentalnego, który stałby się narodowym, specyficznie polskim, odpowiadającym wyobraźni i spuściznie kulturowej narodu. Powstawały pytania, czy dzieło Słowackiego „pasowało”, po pierwsze — do teatralnych wyobrażeń Mickiewicza, po drugie — do wystawienia w schillerowskim stylu monumentalnym? Dziś wiemy, że Słowacki pisząc *Kordiana* odwoływał się do typu inscenizacji Cirque Olympique w Paryżu, na który wskazywał również Mickiewicz. Ale dla współczesnych Schillerowi sprawa nie była jasna.

Jeśli chodzi o drugie pytanie, to przy całym uznaniu dla genialności widowiska Schillera, podnosiły się wśród krytyków głosy, że *Kordiana* w tym ujęciu „można uważać za próbę inscenizacji aktualnej idei, która bynajmniej nie jest zawarta w samym dramacie literackim [...], dla której sam dramat Słowackiego miał być najważniejszym wprawdzie, ale tylko jednym ze środków wyrazu”³. Autorem tego zdania był Józef Kuroczycki, który w swoim artykule dał jednocześnie przenikliwą analizę spektaklu i opis środków reżyserskich monumentalizacji dzieła Słowackiego. Jego protest był wynikiem przekonania, że *Kordian* jest dramatem przede wszystkim psychologicznym, „zogniskowanym dokoła jednostki”, „uwzględniającym sprawy zbiorowe albo z punktu widzenia tej jednostki, albo też konieczności stworzenia szerszego tła dla jej działań”. Tymczasem spektakl Schillera wysuwał na plan pierwszy tłum, z *Kordiana* czyniąc

tylko jakby koryfeusza chóru, dążył do wydobycia — według Kuroczyckiego — „ideologii patriotycznego bohaterstwa”, zacierając warstwę psychologiczną. A Kordian „ujęty jest zbyt indywidualnie, żeby mógł być uznany za symbol zbiorowości narodowej” i jest „niepodatny do wydobywania zeń dużej dynamiki ideowej, a szczególnie idei bohaterstwa”⁴.

Nieporozumienie, z jakim mamy tu do czynienia, jest typowe i warte chwili uwagi. Przez odniesienie do spektaklu Schillera ułatwi nam określenie wzajemnego stosunku Schillerowskiego języka teatralnego i wizji autorskiej *Kordiana*. Utwór bowiem Słowackiego jest napisany jakby dwoma językami naraz: psychologiczno-realistycznym i symboliczno-mitologizującym. Przy jakiegokolwiek interpretacji trzeba, by znaki jednego i drugiego języka nakładając się na siebie decydowały o znaczeniu. W tym też ranga utworu, że ukazuje metafizykę przez realistyczny rysunek — i odwrotnie! Niemniej — w odbiorze literackim zwykło się zwracać więcej uwagi na język pierwszy, a w odbiorze teatralnym — na drugi⁵. Kuroczycki protestował w imię odczytania racjonalistycznego, które jest jednak — siłą rzeczy — połowiczne. Psychologia bowiem Kordiana jest jakąś nad- czy meta-psychologią.

Ujęcie Schillera nie było jednak tylko prostym odczytaniem drugiego języka, ale przetworzeniem również jego „składni” i „słownika”. Na zasadzie dania ekwiwalentu — współczesnego myślenia symbolicznego: nie w odniesieniu do baśni orientalnej, jak to uczynił Słowacki, ale w odniesieniu do odczucia kosmosu. Do tego poczucia odwoływała się niezmiennie podstawowa konstrukcja dekoracji i czerni, mrok kosmiczny, z którego wyłaniały się poszczególne sceny jego przedstawień. Ten styl inscenizacji został jakby ostatecznie usankcjonowany w *Kordianie* i wyrażał określony sposób widzenia spraw na ziemi⁶.

Podstawowe elementy ideowe znaczące, które można w Schillerowskim widowisku rozróżnić, to aspekt moralitetowy, wyrażony przez trzypoziomową konstrukcję sceny, co odpowiada rzeczywistości piekła, ziemi i nieba, ale wszystko na tym samym tle, owej czerni kosmicznej, co odpowiada spojrzeniu bardzo „ziemskiemu” również na sprawy religijne. Charakterystyczne, że choć Schiller używa „apoteoz” — jak w finale *Kordiana* — odnosi je tylko do spraw historii, idei politycznych etc.

Drugi podstawowy element, to skupianie uwagi widza przede wszystkim na ruchach mas, które stają się istotnym bohaterem jego przedstawień. Z dystansu międzygwiazdowego z trudem można dostrzec sprawy jednostki. Wynika to również z operowania głównie kategoriami życia społecznego. Znamienne, że na masy, które w ujęciach Schillera stają się zorganizowaną gestycznie i rytmicznie „zbiorową osobą”, przenosi on ideologiczne wartości mitotwórcze, które w utworach romantycznych do-

tyczyły jednostek. Ale czyni to już „własnymi sposobami”, innym językiem, nie odwołującym się do symboliki heroicznej, obecnej w utworach, lecz do uczuć widza, przez sugestywność ekspresji scen zbiorowych.

Sceny dotyczące osób indywidualnych wyłaniają się z mroków sceny, sprawiają wrażenie „monumentalne” — jakby przypadkowe zogniskowanie atomów życia. To wrażenie przypadkowości losów indywidualnych przy określoności praw rządzących życiem masy jest też charakterystyczne dla podejścia ideologicznego Schillera.

Wreszcie najważniejsza sprawa to żywa symboliczność Schillerowskiego języka teatralnego; jego przedstawienia to „sen”, „halucynacja”. Ukazane dzieje tłumaczą się nie prawami logiki rzeczywistości, ale ciągów poetyckich, symbolicznych. Stają się typowe, ogólne, dają wrażenie kontaktu z uniwersalnością realną i mityczną zarazem. Poprzez tworzywo widowiska utwór dotyczy całego pokolenia powstaniowego, może wszystkich powstań polskich nawet, a może wszystkich form męczeństwa i bohaterstwa historycznego narodu.

Premiera lwowska odbyła się w setną rocznicę powstania listopadowego. Już to wskazuje na wagę tematu, uogólnionego przez symboliczny język. W przedstawieniu warszawskim do *Prologu* wpleciony został pochód zesłańców na katorgę, co niejednemu recenzentowi, czy zwykłemu widzowi kojarzyło się ze współczesną mu rzeczywistością polityczną Berezę Kartuskiej.

Schiller inscenizował zawsze temat, posługując się tekstem literackim jako strukturą do wypełniania widowiska treścią. Szukał w widowisku współdzięwności treści z zawartością utworu, ale nigdy nie było to proste „wystawianie dramatu”. Wróćmy do kontrowersyjnej sprawy psychologii postaci indywidualnych w tego typu widowisku. Otóż ulega ona przyćmieniu przez ogląd „kosmiczny”, ale jednocześnie dzieje jednostki zostają odniesione w sposób naturalny do dziejów zmitologizowanej zbiorowości i ujęte w społeczne, a nie indywidualne, kategorie osądu. W przypadku utworu takiego jak *Kordian* Schiller zastępował heroizacją nową mitologię społeczną, zbiorowościową zawartą w utworze jednostkową heroizację mityczną.

Trzykrotne wystawienie *Kordiana* przez Schillera nie zmieniało zasadniczego kształtu widowiska poza drobnymi szczegółami. Nie udało mi się odnaleźć materiałów związanych z inscenizacją łódzką z 1939 r., ale można przypuszczać, że nie różniła się zbyt od poprzednich, skoro nawet w opracowaniu powojennym w zasadzie Schiller nie odstępował od przyjętego raz „kanonu”⁷. Na podstawie egzemplarza ze skreśleniami z okresu powojennego oraz na podstawie recenzji i zdjęć z przedstawień lwowskiego i warszawskiego można zrekonstruować obraz inscenizacji.

Premiera lwowska była przyjęta jako objawienie. Był to pierwszy okres działalności Schillera w tym mieście i było to przedstawienie arcy-pozycji klasyki narodowej, uznanej po cichu za nudną i nieaktualną⁸. Przedstawienie zelektryzowało wszystkich i ożywiło stosunek do utworu w sposób niespodziewany, zmuszając, by na nowo, w niepodległym już państwie, traktować dramat jako rzecz wiecznie żywą i aktualną, skarbiec pamięci i mądrości narodowej.

Przedstawienie warszawskie (1935) odbyło się już po wystawieniu mickiewiczowskich *Dziadów* — Schiller był już uznanym przez wszystkich, wielkim pierwszym, reżyserem narodowym. W Warszawie *Kordian* jak gdyby dopełniał *Dziady* ideologicznie, rozszerzał i interpretował ich znaczenie. Przyjęty był równie entuzjastycznie jak we Lwowie, ale i zarazem bardziej już świadomie. Wszyscy wiedzieli już jaka to sztuka — widowisko Schillerowskie. W Łodzi, po serii przedstawień o wymowie politycznej, po *Nie-Boskiej komedii*, *Kordian* Schillera przyjmowany był jakby od innej strony, nie „od klasyki do współczesności”, ale — od problemów współczesności do rozumienia klasyki. Taki był odbiór — widowisko pozostało prawdopodobnie niezmienione.

Postarajmy się opisać, jak ów kanon inscenizacyjny wyglądał. Widowisko rozpoczęła obraz *Przygotowania*⁹. Bohdan Korzeniewski tak go opisuje: „Na scenie zobaczyliśmy w czerwonym świetle półnagie ciała szatanów, przychylonych do potężnej bryły kotła; zjawy marnotrawców rewolucji ukazywały się spośród niebieskiego dymu”¹⁰. Diabły były „ugrupowane rzeźbiarsko w sposób przypominający trochę Goyę, a trochę postacie z Bramy piekielnej Rodina”. Na zakończenie *Prologu I* nad górną kondygnacją pojawiały się „w sнопie białego światła [...] białe postacie aniołów z przedziwnie misternymi złotymi skrzydłami ujęte w stylu prerafaelitów angielskich Bruna Jonesa Wattsa, względnie Struckwicka”¹¹. Skreślenia Schillera (postać Czarownicy, słowa o Twardowskim itd.) miały na celu uzyskanie obrazu syntetycznego i generalizującego, w czym szczegóły mogły tylko przeszkadzać. W tym celu musiał również zatrzeć pamfletowy charakter *Przygotowania*. Chodziło o kosmiczne serio historii. Dlatego też z kotła wynurzały się postaci historyczne, portretowo wierne, a nie „szatańsko skarykaturowane kukły”, jak chciał Boy¹². W obrazie tym uderzała hieratyczność, powaga i moc diabelskich sił historii, odprawiających ściśle wymierzalny rytuał gestów i intonacji. W ten sposób ujęty *Prolog I* wprowadzał emocjonalnie widzów jakby w istotę sensu narodowych dziejów, ustawiał temat spektaklu od razu na najwyższym poziomie samooceny i samoświadomości narodowej.

Trzy poziomowa dekoracja z otworem w środkowym podeście, czasem przesłoniętym, czasem odsłoniętym, w tej scenie zastawionej do połowy kotłem, nasuwa skojarzenie z jakimś olbrzymim piecem, w którym wy-

piekają się formy historii. Interwencja anielska zaznacza jednak prymat ducha Bożego.

Prolog II, z odsłoniętą zasłoną w głębi, „nałożony” jest jak gdyby na obraz *Przygotowania*. Diabły nie znikają, dalej pracują koło kotła i w tę rzeczywistość wchodzi trzy osoby prologu. Boy skarżył się, że motyw usypiania narodu przez Mickiewicza nie zarysował się wyraziście — no pewnie! — przecież w ujęciu Schillerowskim dzieła wieszczów budziły świadomość i duszę narodu, nie było mowy o „usypianiu” lecz o „rozdaniu ról”: utwory ich dopełniały się i dawały się interpretować przez wzajemne odniesienia. Tak przecież został zbudowany sam model Schillerowskiego teatru. Jak już wspomniałem, w przedstawieniu warszawskim przez scenę przeciągał korowód więźniów politycznych.

Sceny I i II aktu zostały scenograficznie wszystkie rozwiązane w ten sposób, że na neutralnym tle zasadniczej konstrukcji sceny o barwie ciemnoszarej zieleni ustawiane były pojedyncze meble czy rekwizyty, symbolizujące miejsca akcji. Czasem rozjaśniał się jedynie szafirowo stały mrok horyzontu. Nawet entuzjaści zarzucali Schillerowi, że przez odebranie różnorodności kolorystycznej zuboża poezję i fałszuje obraz postaci dramatu. Ale Schillerowi zależało przede wszystkim na uzyskaniu wrażenia nadrzędnej misteryjnej jedności przedstawienia.

W akcie I zaznaczono dwiema kolumnami ganek, czy wnętrze dworku, „otwierając tylko jakieś drzwi w głębi na błękitną oddal”¹³. Skreślone zostały aluzje Kordiana do obserwowanej przyrody, czyli wątek przeczuć¹⁴ Z opowieści Grzegorza zachowana została tylko ta o Kazimierzu. Ważne, że prawdopodobnie skreślone zostały hamletyczne rozważania Kordiana i decyzja rąbania spróchniałych drzew. Uzyskany został w ten sposób prostszy obraz młodzieńca zagubionego wśród „stu uczuć” i nieszczęśliwie zakochanego, zapalającego się na opowieść typu żołnierskiego. Filozoficzność i waga jego rozważań zostały zatarte. Laura, siedząca na kubkach wyobrażających ławkę, ucharakteryzowana na Bobrową, a nie na Śniadecką¹⁵, jest dobrze wychowaną panią, posłuszną we wszystkim rodzicom, bardzo romantyczną. Znakomicie wczuwa się w klimat liryczny rozmowy „ogrodowej”, ale gdy wstaje z ławki — „zieje szyderstwem”¹⁶. Ten wątek dramatyczny został ujęty jasno i logicznie.

James Park w Londynie (część druga przedstawienia) symbolizuje „konstruktywistycznie uproszczona i zdeformowana brama” oraz krzesła. Skalę w Dover — „biało-żółte skrzynie” z rozświetlonym horyzontem¹⁷. Skreślenia dotyczą znów opisów przyrody, tak że sc. 1 aktu II zaczyna się od słów podsumowujących drogę dotychczasową Kordiana i dotyczących sprawy „marzeń dziecińczych” będących „dziś porównania celem”. Zwraca to uwagę na postawę Kordiana — postawę oceniającą poszukiwania i weryfikowania prawdy idei pośród rzeczywistości.

Sceny z Violetta rozgrywały się bez zmiany miejsca akcji, na empirycznym szezłagu ustawionym między schodami. Atmosfera nie do miłości, jak podkreśla Korzeniewski, i nie on jeden. Skreślone zostały tylko dwa ostatnie wiersze drugiej sceny dla uprawdopodobnienia sytuacji¹⁸. Koncepcja gry obu kobiet była podobna: i Laura, i Violetta, słodkie na początku, w pewnym momencie zmieniały maskę, odsłaniały prawdziwą naturę — i wychodziły. Oczywiście nie o „atmosferę miłości” chodziło Schillerowi, tylko o kordianowe poszukiwanie idei przez doświadczanie rzeczywistości.

Scena u papieża zorganizowana została jedynie przez ustawienie fotela i kółka z papugą pośrodku „ludzkiego”, niższego podestu. Papież, ubrany na białą, silnie oświetlony, sprawia wrażenie trochę jakby przykutego do fotela, jakby nie mogącego się ruszyć. Kordian stoi z prawej, na stopniu, z ręką wzniesioną w górę, jakby groził. We Lwowie scena ta została rozegrana arcytaktownie, w Warszawie zaś wypadła prawdopodobnie nieco ostrzej przez wprowadzenie do akcji mimicznej gry Szwajcara¹⁹.

Monolog na Mont Blanc rozegrany został na czarnych skrzyniach, z rozjaśnionym horyzontem. Miało to symbolizować odrębne, wysokie miejsce akcji bez usiłowania oddania atmosfery „szczytu świata”. Skreślenia dotyczyły retoryki narcystycznej. O kierunku interpretacji świadczy zdanie dopisane przez Schillera — nie wiadomo czy uwaga interpretacyjna, czy tekst do wygłoszenia — przy słowach: „W tej chwili to właściwie / Jam jest posąg człowieka na posągu świata” — uwaga: „Sytuacja”. Całą więc stronę egotystyczną Kordiana Schiller w ten sposób tuszuje — słynne zdanie staje się po prostu oceną sytuacji.

Kordian w ujęciu Schillera — „bardziej męski niż młodzieńczy” we Lwowie (Strachocki), „najlepszy w momentach lirycznych i bajronowskich załamaniach”²⁰; „szczerzy, prawdziwy, bez kabotynizmu” w Warszawie (Wyrzykowski)— był przede wszystkim żołnierzem idei, dodajmy: idealnym żołnierzem. Hamletyczność, egocentryzm, narcyzm zostały mu odjęte²¹ i podporządkowane naczelnemu sensowi, jaki reprezentował w spektaklu. Aspekt „przekonywania samego siebie” odpadł zupełnie, co zmieniło w ogóle sens spektaklu. Nic dziwnego, że Kuroczycki biadał, iż monolog (kulminacyjny punkt rozwoju postaci — obok sceny w podziemiach Katedry) mówiony był bez odcieni psychologicznych²².

Zjazd na chmurze do Polski rozwiązany był techniką niemalże filmową: Kordian robił gest sfrunięcia na dół, po czym światło gasło i za chwilę punktowiec ukazywał go na coraz niższym poziomie, jak gdyby w różnych fazach lotu. Za każdym razem ukazywał się koło jakiejś dekoracji symbolizującej chmurę. Takich faz lotu było cztery albo pięć. Stojąc na dole krzyczał: „Polacy”! Symbolika Słowackiego została tu

więc zachowana; stojąc wysoko Kordian znajdował się na poziomie „nadnaturalnym”. To wyniesienie odpowiadało etapowi znalezienia idei bohaterstwa historycznego, narodowego. Zejście na ziemię miało charakter nadnaturalny. Tylko wszystko oczywiście roztopione w kosmicznej kolorystyce mroku całej sceny.

Akt III, rozpoczynający trzecią część przedstawienia, wprowadzał sceny zbiorowe, najistotniejsze dla znaczenia tego spektaklu. Sceny tzw. koronacyjne rozegrane były na całej konstrukcji sceny. Na najwyższym podium w głębi widać było cokół kolumny Zygmunta, koło kolumny kilka osób relacjonowało przejście purpurowo-złotego orszaku, który było, zdaje się, widać. Reszta statystów ustawiona była na niższym poziomie i na schodach. Wszyscy ubrani byli w jednakowe, czarno-białe stroje i płaszcze z fałdami, „bajronicznie”²³. Takie same płaszcze będą mieli konspiratorzy w podziemiach katedry; recenzenci pisali, że zamiast szekspirowskiego zróżnicowania tłumu, na scenie widać samych Konradów Mickiewiczowskich... Samych mścicieli, samych Brutusów — mnożyły się określenia. Zdjęcie z 1 sc. aktu III ukazuje nam wszystkich jakby w ruchu — zwróconych w prawą stronę, gdzie odbywa się koronacja, Boyowskie określenie „brutusowie” związane jest ze sposobem ukształtowania tej sceny, której klasycznie prosta konstrukcja przestrzeni i „retoryczność” gestu tłumu nasuwa skojarzenie z Forum Romanum. Te uniformizujące i uklasyczniające sytuację zabiegi miały na celu osiągnięcie jednoznacznego wrażenia, oddania jednolitej postawy tłumu. Znowu zasada ekwiwalentu: u Słowackiego tłum różnorodny mobilizował się i odnajdował swą jedność stopniowo, doświadczając tyrańskiego zabójstwa dziecka i przeżywając tragedię Kordiana. Schiller, grający bezpośrednio ideę, ukazywał tłum wyraziście od razu: w jednym rewolucyjnym geście.

Po koronacji ściemniało się i tłum rzucał się na czerwone sukno, darł je — wszystko zrytmizowane; po czym trzymając w rękach czerwone kawałki jak sztandary, ludzie tańczyli „carmagnole”. Śpiew Nieznajomego spod kolumny brzmiał jak wezwanie do rewolucji. Czerwone oświetlenie (po raz drugi dopiero, po *Przygotowaniu*, ciepły kolor w spektaklu) — podkreślało centralne znaczenie ideowe tej sceny dla całego spektaklu. Jest ono oczywiście inne niż w utworze, co podkreślało wielu recenzentów, ale inne w bardziej skomplikowany sposób, niż to się na pierwszy rzut oka wydawało. Tłum Słowackiego detronizuje cara moralnie — Schiller wskazuje gotowość do boju fizycznego.

Rezultaty są jednak daleko idące, bo u Słowackiego Kordian, chcący zmienić duchowe dążenia ludu w ciało w ostatecznym rachunku przegrywa z powodów etycznych, w spektaklu Schillera natomiast, ukazującym tłum i Kordiana — wyraziciela woli tłumu jako „czynnik najsilniejszej dynamiki ideowo-patriotycznej”²⁴, sprawy etyczne w ogóle nie wcho-

dzą w grę, a widz w niepodległej Polsce skojarzy rewolucyjność ludu z najwyższą wartością pozytywną — heroizmu historycznego w wymiarze kosmicznym.

Ideologicznie, Schillerowskie ujęcie, zastępujące symbolikę wyrażoną w kategoriach dotyczących indywiduum przez symbolikę społecznych kategorii myślenia, różniło się w sposób istotny od podstawowych przesłanek etycznych „ideologii narodowej”²⁵. To przekształcenie jest charakterystyczne dla nowych, XX-wiecznych kategorii rozumowania, kształtowanych pod wpływem parcia rzeczywistości cywilizacyjnej. Próba takiego adaptowania ideologii narodowej tradycji też jest typowa. Dzięki niezwyklej ekspresji tej sceny stawała się ona na nowo żywa, i na nowo przemawiała do publiczności, ożywiała cały utwór; zmieniała jednak jego sens, podporządkowując utwór raczej ideologii Mickiewicza i to z okresu „Trybuny Ludów”.

Konsekwentnie — w następnej scenie Kordian był nieustraszonym rewolucjonistą, poświęcającym się za naród (uległ skreśleniu przede wszystkim fragment o „robaku smutku”). Kordian stał się bohaterem narodowym (tak jak w kreacji Tarasiewicza)²⁶, tyle że Schiller, nawiązując do istniejącej już tradycji, robił to nieporównywalnie sprawniejszymi środkami.

Miejsce akcji zaznaczone było „białym, prostym grobowcem z krzyżem”²⁷. Spiskowcy ubrani byli jak ludzie na Placu Zamkowym, tylko mieli maski na twarzach. Ustawieni byli na trzech poziomach sceny. Zdjęcie przekazuje obraz, gdy wszyscy — z wyjątkiem przerażonego Prezesa — wznoszą prawe ręce ze sztyletami. To prawdopodobnie na wezwanie Kordiana, który znowu — z zatarciem odcieni psychologicznych — jest w tej scenie przede wszystkim „płomienny”. Była to „najlepsza” scena Wyrzykowskiego w Warszawie. W interpretacji roli Prezesa były różnice. We Lwowie grał Prezesa Frączkowski, był „siwy, zacny, legitymistyczny”. Prezes „warszawski” — Buszyński — był „tanim demagogiem politykiem”²⁸.

Teraz następowała słynna scena warty pałacowej. Skreślenie było tylko jedno, ale charakterystyczne: druga część opisu Pasterki Niebieskiej — posiadającej cechy Matki Boskiej — Królowej Wszechświata²⁹. W ten sposób znowu uchylony został aspekt etyczny walki Kordiana z samym sobą. Pozostała czysta akcja walki ze zmaterializowanymi w inscenizacji Schillera zjawami. Scena rozwiązana została w ten sposób, że Kordian szedł z najniższego poziomu z prawej strony po schodach, aż do najwyższego poziomu — padał na samej górze. Dekorację zmieniono przez dostawienie do stałej konstrukcji „smukłych kolumn białych i niebieskich”; uderzał kontrast drobnej sylwetki Kordiana i ogromu budowli³⁰.

Strach i Imaginacja o fosforyzujących (we Lwowie — grali mężczyźni) czy ognistych, złoconych (w Warszawie — grały kobiety) twarzach kręciły się wokół kolumn, wskazując Kordianowi zwidy. Mówiły w sposób śpiewny, monotony. Cała scena rozgrywała się na tle muzyki, w tonach „bezbarwnych”, z powtarzaniem „rytmów marszowych”³¹. Syczący i charczący Diabeł, szorujący podłogę, ukazywał się w otworze środkowego podestu w czerwonym świetle. Największe jednak wrażenie grozy wywierał pochod trumien — na najwyższym podeście, każda trumna niesiona była przez dwie zakapturzone postacie. Wrażenie jak z seansu spirytystycznego, białe trumny zdawały się przenikać przez kolumny. Na środku najwyższego podestu stał diabeł i „wymachiwał ogromną pochodnią, oświetlając upiornym blaskiem całą scenę”³². Trumny szły jak gdyby przywalić cara — w głębi widać było „świecący demonicznie trójkąt sferyczny w wykroju [jego] sypialni”³³.

Kordian w tej scenie „zostaje podniesiony do godności rycerza walczącego z duchami, bo to właśnie najbardziej zobiektywizowane duchy nie dają mu spełnić obowiązku [...]. Potęga jego przeciwników nie tylko usprawiedliwia jego klęskę, ale jeszcze powiększa jego bohaterstwo” — pisał Kuroczycki, najtrafniej chyba ujmując istotę pomysłu Schillera³⁴.

Na jedną wszakże sprawę, ważną a trudną do uchwycenia, trzeba jeszcze zwrócić uwagę. Otóż wrażenie widza jest tutaj takie, że duchy, łącznie ze Strachem i Imaginacją należą do „świty” cara, a nie Kordiana! Diabeł stojący centralnie, kieruje jakby zniszczeniem tego miejsca, na które porwał się Kordian. „Bohaterstwo Kordiana ratuje zjawienie się duchów królów polskich, które same nie dopuszczają do spełnienia zamachu”³⁵. Kordian więc — na samej górze — zetknął się z veto tradycji nieskałanego tronu polskiego. Niespodziewanie Schiller znów spotyka się ze Słowackim. Zapęd heroiczny Kordiana doprowadził go do zrozumienia istoty tradycji polskiej. Kordian nie przegrał, tylko jego ciało zostało obezwładnione. Jego duch zwyciężył i będzie szukał nowej formy walki.

Kordian, wielki werterysta jeszcze na Mont Blanc, stanie się wielkim człowiekiem dopiero w scenie szpitalnej i więziennej. „Po klęsce i wśród klęski [...]. Tam dojrzał Słowacki, tam zrodził się jego heroizm. Tam dojrzał także naród i jego bohaterstwo” — zanotuje po spektaklu Kazimierz Wierzyński³⁶.

Scena w szpitalu wariatów rozpoczynająca IV część przedstawienia została rozwiązana na dwóch kondygnacjach. Na najwyższej, za kratami, ustawione były rzeźbiarsko grupy wariatów, zawsze z jedną postacią centralną (we Lwowie cztery grupy, w Warszawie — dwie)³⁷ — „dźwigające się i opadające w takt mistycznego zawodzenia”. „Postaci obłąkanych uzyskały jakby charakter postaci nadprzyrodzonych” przez umie-

szczenie na najwyższym podeście i przez atmosferę niesamowitości, którą tworzył Wierciński, grający w obu przedstawieniach Szatana-Doktora.

Łóżko Kordiana ustawione było na płaszczyźnie środkowej. Doktor — Wierciński miał przerażającą maskę twarzy i „upiorna” gestykulację. Skróty tekstu służyły zdynamizowaniu i uproszczeniu zawilej akcji ideowej sceny. Wrażenie ideologiczne: człowiek pozostawiony samemu sobie zatracą się w destruktywnym relatywizmie³⁸. Tylko ściśle sprzężony z życiem ludu może czegoś dokonać, może stać się herosem.

Scena na placu Saskim znowu uderzała mistrzostwem kompozycji „wyrastając w górę schodami ludzi w czarnych płaszczach a wszere — rzędami białego wojska”³⁹. Ustawienie było sprzeczne z didaskaliami w tym sensie, że lud stał bliżej Kordiana niż wojsko: z przodu sceny po bokach na dolnej kondygnacji, podczas gdy wojsko w równych szeregach stało na górnej, nadziemnej kondygnacji (co też miało swoje symboliczne znaczenie — wojsko, żołnierstwo jako jedyna słuszna droga heroiczna⁴⁰). Skreśleń nie było żadnych i tylko niektórych recenzentów raził Mazurek Dąbrowskiego (jak Tarnowskiego na prapremierze).

Scena więzienna rozegrana była w przestrzeni „otwartej na przestrzał”⁴¹. Skreślone zostały fragmenty rozczulania nad samym sobą, za to w całości zachowany został monolog „Nie będę z nimi”. Prawdopodobnie w tej scenie ukonstytuował się ostatni etap ewolucji ideowej Kordiana w tym przedstawieniu, którą Kozicki określa jako drogę od bohaterskiej pozy do bohaterstwa prawdziwego⁴².

„Pokój w zamku królewskim” zaznaczony został przez „jedno krzesło, złote biuro, snop jasnego światła i mundury czerwono-złote”⁴³. Wprawdzie aktorzy grali tę scenę z wydobyciem całego jej psychologicznego realizmu, ale wtopieni w ogromne tło sceny Car i Konstanty stawali się postaciami drugorzędnymi w tym „dramacie zbiorowości narodowej”⁴⁴.

Scena rozstrzelania była genialna — jak pisze Wierzyński — „ciemny zarys postaci Kordiana, gdy wysoko, na piętrowej kondygnacji staje przed lufami plutonu egzekucyjnego, ma niesamowitą sugestię obrazu Goi”⁴⁵. Tłum ustawiony na niższych kondygnacjach z dwu stron, jak gdyby spiętrzał się gestem i ruchem w stronę stojącego centralnie oficera, z pewnością skandując: „Stój, Adiutant jedzie!” Skreśleń w tej scenie nie było oczywiście żadnych, za to akcja tłumy została rozbudowana i spotęgowana w sposób właściwy Schillerowi. Przez zrytmizowanie i plastyczną organizację gestu tłum-jedność spontanicznie utożsamiał się z Kordianem — swoim bohaterem i koryfeuszem. Następnie Schiller dopisał (czy raczej „doinscenizował”) do widowiska finał na muzycznym tle dysonansowo granej „Warszawianki”. Grupa egzekucyjna i Kordian, stojący na najwyższym, nadludzkiem poziomie stawali się tylko zasty-

głymi, ciemnymi sylwetkami na jasnym tle horyzontu. Tłum niżej, na czarnym tle podestu z rękami wyciągniętymi w górę też chyba zastygał, tak że grały jedynie jasne linie wyciągniętych rąk, wskazujące wszystkie scenę egzekucji (ciała w czarnych płaszczach ginęły w mroku) — a na środek „ludzkiego” podestu wchodziła Trzecia Osoba Prologu — Słowacki, w czerwonym płaszczu i mówił motto z Lambra: „Więc będę śpiewał i dążył do kresu...” Był to rodzaj klamry przedstawienia, jego „pozytywny program”, przez wprowadzenie czerwieni — tak oszczędnej w tym przedstawieniu — nawiązujący do *Przygotowania* i „carmanoli” na Placu Zamkowym. Chwył ten był kontrowersyjny, jednych zachwycał, drugich raził pretensjonalnością.

Potem z dwóch stron spadały olbrzymie sztandary: czerwony i biały (we Lwowie z datami 1830 na tle czerwonym — 1930 na białym), spowijając jak olbrzymie fale wzburzonego morza (historii?) całą scenę, a w wykroju w środku statyści, wszyscy z wyciągniętymi rękami w górę, jak w patetycznym pozdrowieniu przez wieki, stali zwrócenii w prawą stronę na tle zachmurzonego tym razem nieba.

Apoteoza jest chwytem XIX-wiecznego teatru, rezerwowanym dla postaci nadludzkich. Owa apoteoza tłumu i jego walki rewolucyjnej wprowadzała znów symbolikę heroiczną w nowym ujęciu. W gruncie rzeczy rodzaj związku ideowego Kordiana-koryfeusza z Chórem-ludem umykał prawdopodobnie uwadze widza. Zostawała sugestia sublimacji i heroifikacji mas i prowadzonej przez nie walki wyzwoleniczej, mającej walor ponadhistorycznej wartości metafizycznej. Uważna analiza wskaże, że Kordian uczy się działać jako żołnierz pośród innych, i że tłum w osobie Kordiana i przez niego przeżywa swój los, swój bunt — uczy się po żołniersku walczyć. Dla widza przedstawienia Schillerowskiego ważne było jednak wrażenie kontaktu z kosmiczną prawdą życia swego narodu: zasady bohaterskiej walki poprzez masy i z masami.

Kordian — „w ręku Schillera zmienił się w etiudę rewolucyjną Chopina i w płomienny krzyk Mochnackiego”⁴⁶ — pisał sam Schiller w „Wiadomościach Literackich” o premierze lwowskiej. A po premierze warszawskiej recenzent „Expressu Porannego” określił ten wieczór jako „jeden z tych, w których przesila się nasze życie psychiczne”, a Schillera nazwał „gwarantem prawidłowego rozwoju naszej kultury ideowej”⁴⁷.

Boy sceptycznie podkreślał, że to nie inscenizacja utworu Słowackiego, tylko „mroczna rapsodia Schillera na temat *Kordiana*”, często „bałamutna ideowo”, „jednolita w stylu”. „Widz nie trzeźwieje między obrazami, chłonie narkotyk dużymi haustami”⁴⁸.

Przypisy

¹ Artykuł jest fragmentem większej całości.

² Tak było w przedstawieniu lwowskim w 1930 r. W Warszawie w 1935 — scena była dwupoziomowa.

³ J. Kuroczycki, *Inscenizacja wielkiego repertuaru w teatrach warszawskich w ubiegłym sezonie teatralnym*. „Przegląd Współczesny” 1937, nr 32, R. XVI, t. 60, s. 110 (402) - 127 (419). Cyt. ze strony 120 (412).

⁴ Tamże, s. 121 (413).

⁵ Analiza znaczeń obu tych „języków” — w innej części pracy.

⁶ O ewolucji świadomości ludzkiej od „zwierzęcej prostej świadomości” do „świadomości kosmicznej” pisał Richard R. Bucke w 1901. Por. omówienie jego książki *Cosmic Consciousness. A Study in the Evolution of the Human Mind* przez E. Fromma: *Szkice z psychologii religii*. Warszawa 1966.

⁷ W prasie łódzkiej tego czasu odnalazłem tylko wzmianki. Być może zadziałał tu mechanizm, o którym pisała S. Skwarczyńska, dzienniki bały się publikowania recenzji z powodu politycznej nagonki na Schillera. Być może z czasem uda się jeszcze dotrzeć do jakichś materiałów.

⁸ Charakterystyczna pod tym względem jest wypowiedź Leona Chwistka o przedstawieniu Schillera w *Zagadnieniach kultury ludowej w Polsce*. Warszawa 1933: „Wszystko, co pamiętam z krakowskiego przedstawienia za czasów Kotarbińskiego i z lektury samego *Kordiana*, zostawiło mi wrażenie utworu bezbarwnego i mdłego, zatopionego w zimnym frazesie. Tym razem stało się jasne, że mam do czynienia z ostatecznymi wyznaniami poezji [...] Pomysł Schillera polegał po prostu na tym, że całemu *Kordianowi* dał charakter wizji sennej.

⁹ Skreślenia tekstu można odtworzyć na podstawie egzemplarza, którym posługiwał się Schiller po wojnie w 1946 r., znajdującego się w bibliotece PWST w Warszawie, sygn. 754. Prawdopodobnie w dużym stopniu odpowiadają one skreśleniom przedwojennych inscenizacji, co w wielu wypadkach potwierdzają recenzje.

¹⁰ B. Korzeniewski, *Teatr Polski*. „*Kordian*” Juliusza Słowackiego, reżyseria Leona Schillera, dekoracje i kostiumy Stanisława Jarockiego, muzyka Romana Palestra. „Pion” z 30 XI 1935.

¹¹ W. Kozicki, „*Kordian*” w inscenizacji Leona Schillera. „Słowo Polskie” z 3 XII 1930, nr 331, s. 4 - 5.

¹² T. Boy-Żeleński, *Premiera w Teatrze Polskim*. „*Kordian*” Juliusza Słowackiego. „Kurier Poranny” z 7 XI 1935. Boy twierdzi, że Schiller „nie ma w robocie poczucia humoru”, upomina się o „więcej kabaretu diabelskiego”.

¹³ J. Gamska-Lempicka, S. Łobaczewska, „*Kordian*” na scenie Teatru Wielkiego. „Gazeta Lwowska” nr 280 z 4 XII 1930, s. 3 - 4.

¹⁴ Por. analizę J. Maciejewskiego, „*Kordian*”, *dramatyczna trylogia*. Poznań: 1961.

¹⁵ We Lwowie grała Laurę Malanowiczówna, w Warszawie Irena Borowska.

¹⁶ W. Cz. „*Kordian*” Juliusza Słowackiego... „Walka” 17 XI 1935.

¹⁷ W. Kozicki, *op. cit.*

¹⁸ We Lwowie Violetę grała Życzkowska, w Warszawie Piaskowska.

¹⁹ Niektórzy recenzenci protestowali przeciw wprowadzaniu tej „wulgarnej postaci”. Był to aktor charakterystyczny ekspresyjnie, prawie groteskowo wyrażający konwencjonalne zgorznienie słowami i gestem *Kordiana*. Papieża we Lwowie grał Palański, w Warszawie — Opalewski.

²⁰ H. Zbierzchowski, *Z teatru. „Kordian” poemat dramatyczny Juliusza Słowackiego. Inscenizacja Leona Schillera*. „Gazeta Poranna” z 3 XII 1930 nr 9418.

²¹ W egzemplarzu inscenizacyjnym (wyd. Bibl. Narod.) Schiller zakreślił słowa Wstępu J. Ujejskiego: „[doktryna Mickiewicza] naród dawniej po prostu, po żołniersku myślący, sprowadzi na manowce mistycznych marzeń — uśpi go ...” (s. VIII w. 22 - 23).

²² J. Kuroczycki, *op. cit.* Swoje niezadowolenie ze sposobu interpretacji postaci Kordiana kończył uwagą: „Całe przedstawienie nabrało cech taniego hurra-patriotyzmu”.

²³ J. N. Miller, *Teatr Polski. „Kordian” Juliusza Słowackiego...* „Robotnik” 1935, nr 356.

²⁴ Sam termin i jego treść są przedmiotem oddzielnego omówienia w całości, z której pochodzi niniejszy fragment.

²⁵ J. Kuroczycki, *op. cit.*

²⁶ W inscenizacji J. Kotarbińskiego w 1899 r.

²⁷ J. Gamska-Lempicka, *op. cit.*

²⁸ Por. W. Kozicki, *op. cit.* i W. Cz., *op. cit.*

²⁹ Znaczenie tej zjawy symbolizującej m.in. imperatyw niewinności politycznej omawiam w innym miejscu pracy.

³⁰ B. Korzeniewski, *op. cit.*

³¹ S. Łobaczewski, *op. cit.* Grany był *Marsz żałobny* Tadeusza Majerskiego.

³² Z. Papp, *Oświecenie sceny w dramatach Słowackiego*. Lwów 1939, s. 91.

³³ W. Kozicki, *op. cit.*

³⁴ J. Kuroczycki, *op. cit.*

³⁵ Tamże.

³⁶ K. Wierzyński, „Kordian” Juliusza Słowackiego (premiera w Teatrze Polskim). „Gazeta Polska” z 7 XI 1935.

³⁷ W. Kozicki, *op. cit.*, pisze o trzech grupach wariatów. Na zdjęciu widać cztery. Por też. S. P[odhorska] O[kołów], *Z teatrów: „Kordian” Juliusza Słowackiego w Teatrze Polskim*. „Bluszcz” z 25 XI 1935 oraz J. Kuroczycki, *op. cit.*

³⁸ Tak ujmuje sens tej sceny Kuroczycki, *op. cit.*

³⁹ B. Korzeniewski, *op. cit.*

⁴⁰ Por. przyp. 21.

⁴¹ B. Korzeniewski, *op. cit.*

⁴² W. Kozicki, *op. cit.*: „... przez mękę bohaterstwa Kordian dojrzał [...] zrozumiał zapładniającą siłę ofiary, choćby na razie daremnej”.

⁴³ M. Sterling, *Z zagadnień współczesnej plastyki. Interpretacja, nie naśladowanie*. „Kurier Poranny” z 10 XII 1935.

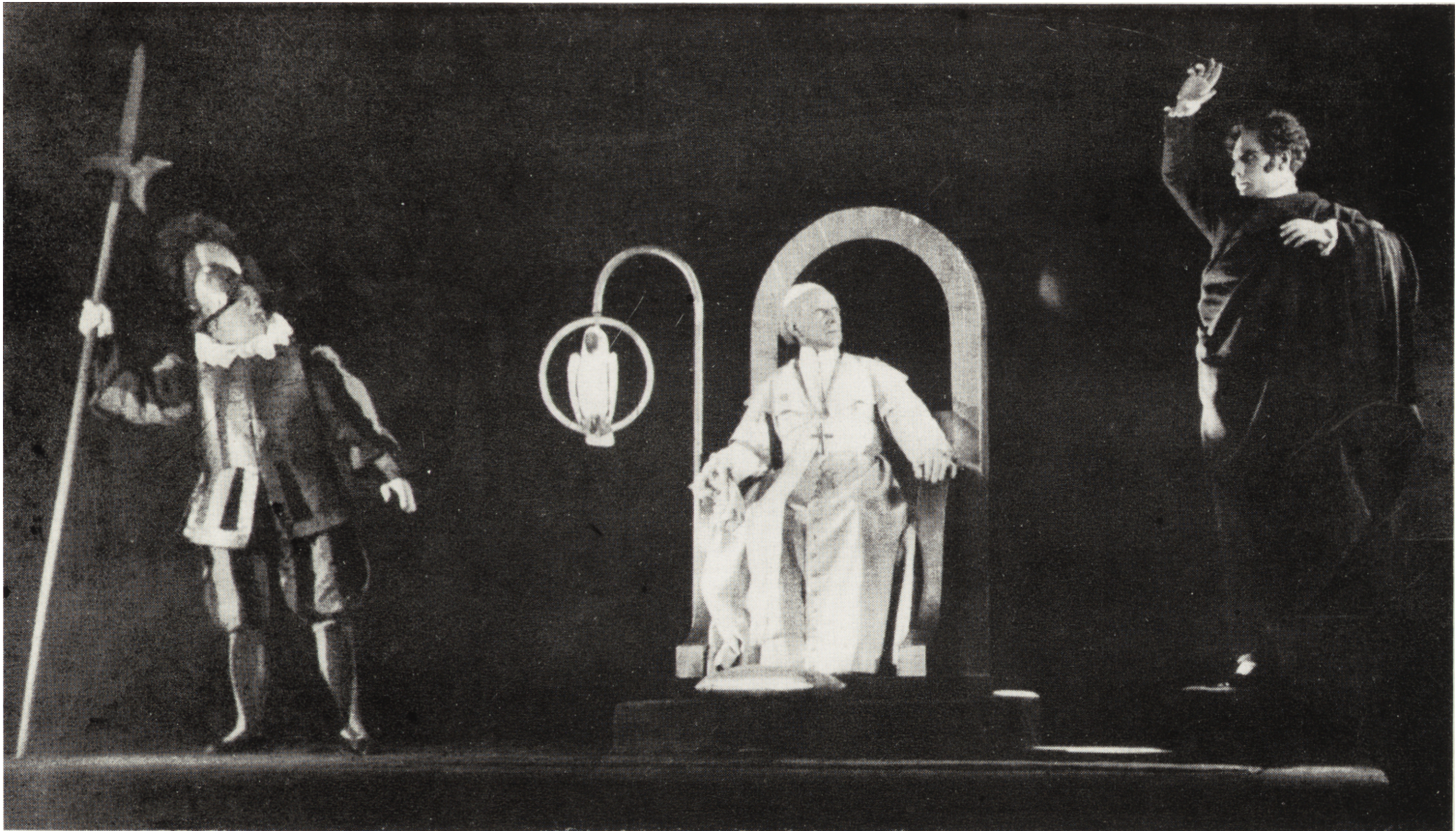
⁴⁴ J. Kuroczycki, *op. cit.*

⁴⁵ K. Wierzyński, *op. cit.*

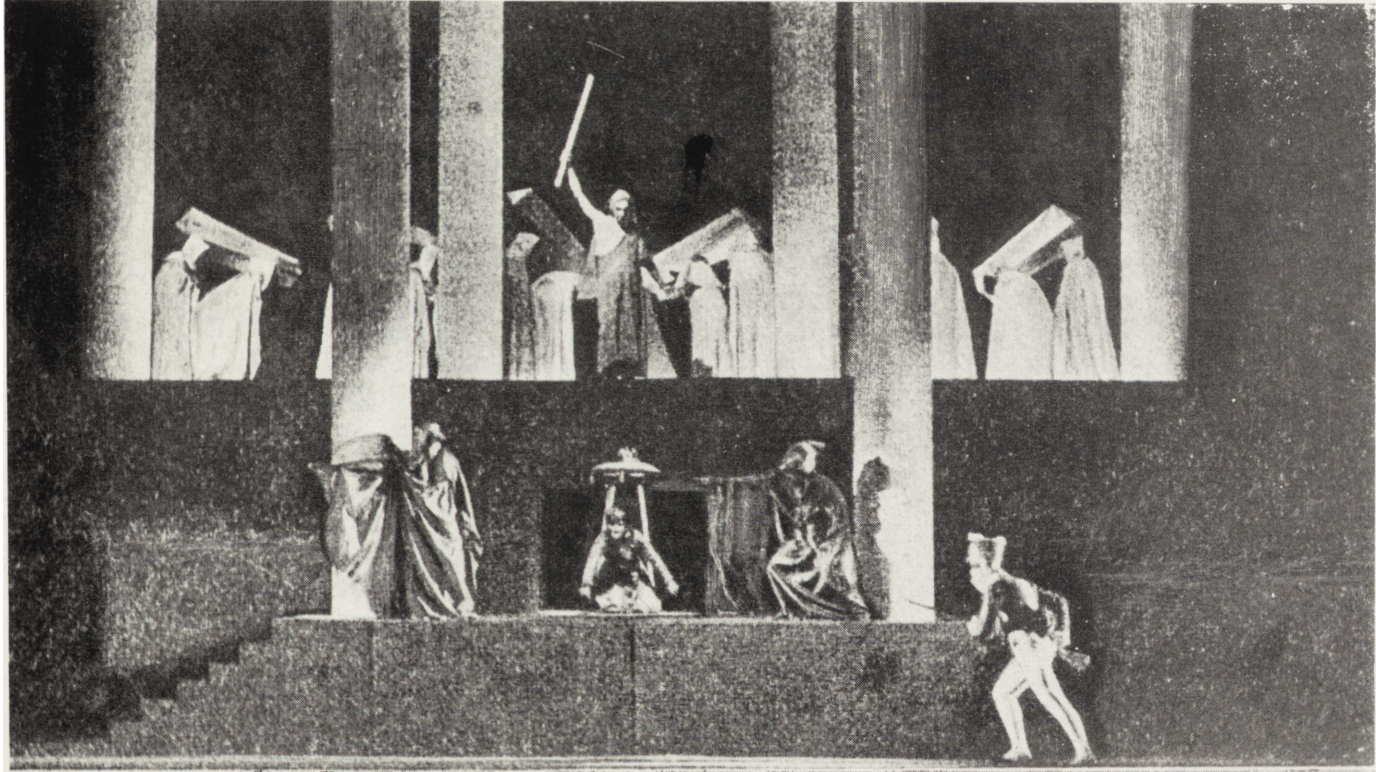
⁴⁶ St. Ling [L. Schiller], *Dwa lata teatru Schillera we Lwowie*. „Wiadomości Literackie” 1932, nr 30, s. 4.

⁴⁷ (SW), *Krwi więcej niż łez! Kordian-Słowacki przemówił znowu ze sceny*. „Express Poranny” z 6 XI 1935.

⁴⁸ T. Boy-Żeleński, *op. cit.*



Reprodukcja z przedstawienia *Kordiana* w inscenizacji Leona Schillera.
Scena *U papieża*



Reprodukcja z przedstawienia *Kordiana* w inscenizacji Leona Schillera.
Scena *Przed sypialnią cara*