

# **Koridian**

**JULIUSZ SŁOWACKI**

WYDZIAŁ ZŁOTY

# WYDZIAŁ ZŁOTY



JULIUSZ SŁOWACKI

## KORDIAN W TEATRZE POLSKIM

Sześćciolecie jego dyrekcji (1899—1905) to jeden z najważniejszych okresów w historii scenicznego życia utworów poety, przede wszystkim dlatego, że Kotarbiński pierwszy odważył się wprowadzić na scenę te dramaty, które według ówczesnej opinii nadawały się jedynie do lektury. Uważano, że żywioł dramatyczny ogranicza się w owych dziełach tylko do ich zupełnie zewnętrznej warstwy, nie kształtując ich struktury w sposób właściwy dramatom, *sensu stricto*. Dlatego też z góry odsądzano je od sceny, niesłusznie twierdząc, iż przystosowane do jej wymagań utracą wartości literackie, i tak zaś nie zyskają teatralnych. Charakter dramatów książkowych powodował też trudności w zakresie spraw techniczno-teatralnych, choćby ze względu na konieczność szybkich zmian dekoracji po stosunkowo szybkich odsłonach, co przy ówczesnym stanie urządzeń technicznych w naszych teatrach sprawiało niemałe kłopoty.

Prezskozdę stanowiła również objętość owych sztuk romantycznych. Aby przyswoić je scenie, trzeba było przede wszystkim dokonać teatralnej adaptacji tekstu, uwzględniając konieczność pomieszczenia ich w ramach spektaklu przeciętnej długości. Potrzebne tu skróty okazywały się tak znaczne, że należało raczej dokonywać wyboru scen przeznaczonych do grania.

Taki tryb liczyć mógł tylko na potępienie ze strony „strażników” literatury romantycznej, według których owe zabiegi inscenizatorskie zakrawały na zuchwałą poufność w stosunku do wieszczów.

A więc stanowczej trzeba było decyzji, wiele odwagi i uporu ze strony człowieka, który doprowadził do pierwszej teatralnej realizacji dramatu „niescennicznego”. Człowiekiem tym był właśnie Kotarbiński, dramatem — „Kordian”. (...) Celem pierwszych jego zabiegów było dokonanie skrótów, których rezultatem stało się ograniczenie treści dramatu do dziejów głównego bohatera. W podobny sposób postępowali zresztą i inni twórcy pierwszych inscenizacji „dramatów literackich”. np. „Dziady” wystawione w r. 1901 w opracowaniu Wyspiańskiego były przede wszystkim dramatem Gustawa-Konrada.

Zgodnie z przyjętą zasadą adaptacji odrzucił Kotarbiński takie partie utworu, jak Przygotowanie, Prolog, scena koronacyjna czy scena w szpitalu wa-

riatów. Względy „ideologiczne” podyktowały mu usunięcie sceny w Watykanie: skreślił ją jako rażącą uczucia religijne widzów.

Zapewne przedstawienie oparte na tak okrojonym tekście nie oddawało istoty utworu, nie wyrażało wszystkiego, co chciał powiedzieć poeta. Przemówiły jednak ze sceny postaci jednego jeszcze wybitnego dramatu Juliusza Słowackiego, ucieleśnił się największy obok Gustawa-Konrada bohater dramatu romantycznego — Kordian. A to już było bardzo wiele.

Publiczność przyjęła przedstawienie entuzjastycznie i, podobnie jak niegdyś w Warszawie premiera „Mazepy”, spektakl stał się manifestacją patriotyczną. Trudno opisać wzruszenie widowni, gdy — po raz pierwszy nieomal od stu lat — ukazało się oczom widzów wojsko polskie. Nie miał w owej chwili znaczenia fakt, że byli to tylko statysci przebrani w mundury — kostiumy, ważne było, że oto w takt „Mazurka Dąbrowskiego” ożywała bohaterka narodowa przeszłość. I mimo wszelkich braków tej pierwszej inscenizacji, mimo prymitywnych dekoracji (szczyt Mont Blanc trzeszczał niebezpiecznie pod stopami Kordiana, który głową dotykał obłoków z dykty, a nie dość liczne szeregi polskiego wojska na placu Saskim uzupełniał ferm z wymalowanymi żołnierzami, ustawiony za dwoma rzędami statystów) „Kordian” pokazany przez Kotarbińskiego tak porwał widownię, tak poruszył jej patriotyczne uczucia, jak mógł tego pragnąć Słowacki.

Walną zasługę należy tu przypisać znakomitym aktorom, odtwórcom postaci dramatu. Wyliczmy najważniejszych: Ludwika Solskiego (który również reżyserował to przedstawienie) jako Prezesa spiskowców, Władysława Romana — w roli ks. Konstantego, Leona Stępowskiego w roli Grzegorza, Konstancję Bednarzewską — jako Laurę, Marię Przybyłko w roli Violetty. Prawdziwym bohaterem wieczoru był Michał Tarasiewicz, wykonawca roli tytułowej. Ów pierwszy Kordian był inny od wszystkich późniejszych wcieleń tej postaci. Następcy Tarasiewicza, a nie brakło wśród nich sław naszego teatru, przeważnie upraszczali wewnętrzną problematykę bohatera sprowadzając jej komplikacje do jednej przyczyny: hysterii. W wykonaniu Michała Tarasiewicza „cierpienia Kordiana budziły współczucie i szacunek, artysta ukazywał najistotniejszą stronę postaci — jej bajronizm, życie, gdzie marzenie zastępuje działanie. Porywające były te chwile na przestrzeni całego przedstawienia, kiedy Kordian Tarasiewicza budził

się i rwał do czynu, jego szczery entuzjazm zasługiwał na wiarę. Kiedy zrobiony został przez niego pierwszy krok, kiedy myśl jego już się zaczęła urzeczywistniać, Kordian Tarasiewicza przeżywał momenty załamania. Był prawdziwy, nieklamany tragizm, gdy zamierał w zwątpieniu. Tarasiewicz nadał postaci to, co jest symbolem jej poetyczności — godność przeżyć”. Ten opis gry wielkiego artysty podany przez inscenizatora prapremiery „Kordiana” uzupełnijmy stwierdzeniem, że Tarasiewicz miał „przyrodzone” warunki do tej roli — zarówno zewnętrzne, jak wewnętrzne. Był on aktorem niezwykle mocno zrośniętym z epoką Młodej Polski i bardzo dla niej charakterystycznym. W okresie, gdy patrzono na Słowackiego przez pryzmat pokrewieństw z modernizmem, ta kreacja musiała szczególnie zachwycać, wyrażając ducha czasu współczesnego, poecie i czasu współczesnego widzom. Tarasiewicz odtwarzał postać Kordiana przez długie lata, także wtedy, gdy po opuszczeniu Krakowa występował tylko gościnnie na scenie Teatru Miejskiego czy też, gdy wojenne losy w (latach 1914—1918) zawiodły go wraz z teatrem Szyfmana do Rosji.

Najsłabszą stroną krakowskiego przedstawienia była oprawa plastyczna, choć dyrekcja zaprosiła do współpracy znanego malarza Włodzimierza Tetmajera. Mimo całej troskliwości, jaką otoczono spektakl, nie doceniono wagi tej sprawy i tylko parę scen otrzymało nowe dekoracje (między innymi wspomniana już scena na placu Saskim, będąca powiększoną kopią obrazu Jakuba Rosena), poza tym wybrano, co się dało, z magazynów.

Kończąc opis prapremiery „Kordiana” stwierdzić trzeba, że w całości inscenizacja była wielkim sukcesem teatru (...)

„Słowacki na scenach polskich”  
pod red. H. Szletyńskiego s. 23—7.

Wybuch wojny światowej w r. 1914 był nowym wstrząsem w dziejach naszej kultury, a tym samym w dziejach naszego teatru, jednak sytuacja w Warszawie, zajętej przez wojska państw centralnych nie ułożyła się tak, aby pod bronią musiały zamilknąć muzy. Przeciwnie, w zakresie spraw kulturalnych powstały warunki pod pewnymi względami korzystniejsze niż poprzednio. Nowi okupanci uznali, że ta właśnie dziedzina najwdzięczniejsze stwarza okazje do kokietowania społeczeństwa polskiego, i pozwolił mu korzystać z dość znacznych swobód narodowych. Nie przeoczyły nowych możliwości warszawskie sceny. Między czołowym i teatrami stolicy — Polskim i Rozmaitościami — rozgorzała prawdziwa rywalizacja w iscenizowaniu dramatów polskiego romantyzmu. Ten swoisty turniej rozpoczął Teatr Polski premierą „Księdza Marka” (28 VIII 1914 r), na co Rozmaitości odpowiedziały wystawieniem „Horsztyńskiego”. W półtora roku później (28 I 1916 r) na scenie Teatru Polskiego zobaczyła Warszawa po raz pierwszy „Kordiana”. Przedstawienia te były niewątpliwie ważne, ponieważ ugruntowały sceniczny żywot Słowackiego w teatrach stolicy Królestwa, a więc na terenie, którego strzegła dotąd carska cenzura przed inwazją literatury narodowej.

„Słowacki na scenach polskich”  
pod red. H. Szletyńskiego, s. 37—8.

Największe zainteresowanie budzi niewiątliwie inscenizacja „Kordiana”, wystawianego przez Schillera dwukrotnie: na scenie Teatru Wielkiego we Lwowie 20 listopada 1930 r, czyli w stulecie powstania listopadowego, oraz w Teatrze Polskim w Warszawie 2 października 1935 r. Drobne różnice między tymi przedstawieniami wynikały z rocznicowego charakteru pierwszego z nich, tak więc mimo innej obsady aktorskiej można mówić o jednym w zasadzie Schillerowskim opracowaniu „Kordiana”.

Zrywa ono — w najistotniejszych punktach — z tradycjami inscenizacji Józefa Kotarbińskiego. Według podstawowego założenia krakowskiej prapremiery „Kordian” był dramatem jednostki, Schiller traktował dzieło poety jako dramat narodu. Temu ujęciu służyło w ciągu całego przedstawienia mistrzowskie operowanie masami. Lud — na placu Zamkowym czy w scenie egzekucji — nie składał się z poszczególnych jednostek odrębnie się zachowujących, lecz był bohaterem zbiorowym, miał swój własny, potężny, zwielokrotniony gest, zdawać się mogło, że ożywia go wspólne tchnienie, że pulsuje w nim jedno tętno. Monumentalności i napięciu dramatycznemu tych scen nie ustępowały jednak momenty, w których Kordian (we Lwowie — Janusz Strachocki, w Warszawie — Marian Wyrzykowski) ukazywał się sam. Na tle umyślnie przytłaczającej architektury wydawał się mały, zabłąkany i bezsilny, wydany na pastwę widm, jakie tworzył jego rozgorączkowany umysł. Był tragicznie samotny, w tragizmie swym prawdziwy i szczery, bez cienia hysterii czy kabotyństwa: budził szacunek, bo ani jedna nuta nie dźwięczała w nim fałszywie.

Prawdzie ideowej i artystycznej utworu służyła bezbłędnie logiczna konstrukcja przedstawienia, wiążąca w jedną całość wszystkie sceny. Plastycznym wyrazem tej jedności było zachowanie pewnych stałych elementów scenograficznych od początku do końca spektaklu, przede wszystkim podziału sceny na dwie płaszczyzny zasadnicze i trzecią pomocniczą, połączone schodami. Takie rozplanowanie przestrzeni scenicznej służyło skonstruowaniu przeciwstawnych terenów działań, jak np. piekło — niebo, niebo — ziemia, czy katedra Św. Jana i jej loch podziemny. Poszczególne miejsca akcji sygnalizowano umownie: wąskim wycinkiem krajobrazu, jakimś sprzętem, pojedynczym elementem architektonicznym (np. Kolumna Zygmunta bez żadnych detali oznaczała plac Zamkowy w Warszawie). To uproszczenie, zsyntetyzowanie scenografii (przygotowa-

wanej przez Jarockiego) dawało nie tylko znakomite efekty artystyczne, ale również umożliwiało wystawienie wszystkich odsłon dramatu, gdyż usuwało trudności techniczne powodowane poprzednio koniecznością zmian skomplikowanych dekoracji.

Po raz pierwszy rozpoczęto dramat zgodnie z tekstem, czyli od przygotowania. „Na scenie zobaczyliśmy półmagie ciała szatanów przechylonych do potężnej bryły kotła: zjawy marnotrawców rewolucji ukazywały się spośród niebieskiego dymu” — pisze w swej recenzji Bohdan Korzeniewski („Pion”, 1935, nr 48, s. 6).

Schiller pozostając wierny intencji autora rozszerzył jednak obraz nakreślony przez poetę. W Przygotowaniu pokazanym w Teatrze Polskim przesunął się przez scenę także tłum więźniów idących w ciągu wieku na Sybir. W oczach współczesnych widzów nie wiązał się ten przemarsz tylko z wydarzeniami historycznymi, był jednocześnie łatwo czytelną aluzją do teraźniejszości: obóz postępu wtedy właśnie podjął walkę o amnestię więźniów politycznych.

Odmienne niż w dotychczasowych inscenizacjach było także zakończenie, które nabierało szczególnej wymowy patriotycznej. Po ostatnich okrzykach ludu spływały na scenę sztandary w barwach narodowych (we Lwowie umieszczono na nich daty historyczne), a równocześnie padały słowa poety, motto zaczerpnięte z „Lambra”:

Więc będę śpiewał i dążył do kresu,  
Ożywię ogień, jeśli jest w iskiec...

Osiągnięciu znakomitych rezultatów artystycznych pomagały w tej inscenizacji także zdobycze nowoczesnej techniki teatralnej. Sprawdzała się myśl zawarta w lekcji XVI Mickiewiczowskiego trzeciego kursu literatur słowiańskich: „Plemię słowiańskie (...) czekać musi na udoskonalenie sztuk pomocniczych dramatu, jak architektura, malarstwo, gra świateł i tak dalej, które teraz są stosowane jako środki pomocnicze, i będzie musiało później posłużyć się wszystkimi środkami dla wskrzeszenia dawnych dziejów” (...)

Schillerowskie inscenizacje przyniosły to właśnie, czego usilnie poszukiwał nasz teatr od czasu uzyskania niepodległości: nowoczesny, możliwie najdoskonalszy kształt sceniczny dzieł autora „Kordiana”, wydobywający istotny, wiecznie aktualny ich sens.

„Słowacki na scenach polskich”  
pod red. H. Szletyńskiego, s. 47—50

Prawdziwie przełomowy stał się rok 1956, gdy po dwudziestoletniej przerwie wszedł „Kordian” na dwie od razu sceny: Teatru Narodowego w Warszawie i Teatru im. Słowackiego w Krakowie. Wystawienie tego dramatu było nie tylko wydarzeniem artystycznym, lecz także ważkim aktem naszej polityki kulturalnej, gdyż świadczyło o ostatecznym zwyciężeniu przyjętych w poprzednim okresie fałszywych kryteriów oceny zarówno twórczości Słowackiego, jak naszego wielkiego dramatu romantycznego w ogóle.

Warszawa zobaczyła „Kordiana” w reżyserii Erwina Axera (przy współpracy Jerzego Kreczmara), w oprawie plastycznej Władysława Daszewskiego, ilustrację muzyczną przygotował Zbigniew Turski. Postać tytułową kreował młody aktor — Tadeusz Łomnicki. W Teatrze im. Słowackiego reżyserował dramat Bronisław Dąbrowski, opracowanie dramaturgiczne dał Kazimierz Wyka, scenografię przygotował Andrzej Pronaszko, tło muzyczne zaś — Stefan Kisielewski. Rolę główną również aktor młodego pokolenia — Ryszard Pieturski.

W przedstawieniu warszawskim uderza przede wszystkim nowoczesność koncepcji inscenizatorskiej. Axer zrezygnował z wielu efektów widowiskowych, wprowadził na scenę tylko te postaci, którym poeta kazał mówić, dał natomiast nieomal pełny tekst: ustawił swą inscenizację — według sformułowania Zygmunta Grenia („Życie Literackie”, 1956, nr 21/226) — „na granicach rapsodyzmu”, narzucając jej statystyczność. Romantyczny dramat został tu silnie zaktualizowany, stał się ostrym, drapieżnym pamfletem na „Polskę carofilską i watykańską, oportunistyczną i serwilistyczną (...), na Polskę małych ambicji i wielkiego strachu, patriotycznego gestu i pogodzenia z niewolą (...) pustego gadania, łatwych wzruszeń, podchorążackich zrywów i lęku przed rewolucją”. („Przegląd Kulturalny”, 1956, nr 19/193). W Kordianie Tadeusza Łomnickiego „Niewiele było (...) neurastenii czy bajronizmu, o wiele więcej precyzyjnej pracy myśli” (W. Natanson, „Teatr”, 1956, 1—15 lipca). Nie jest on „dziecięciem wieku” obciążonym słabością swoich współczesnych: jest raczej przeciwieństwem swej generacji, która go nie rozumie, w której nie znajduje oddźwięku. Kordian, zbuntowany przeciw konformizmowi swego pokolenia, odwołuje się do potomnych. Dzisiejszej publiczności bliska staje się i zrozumiała postawa podchorążego.

Z założeń inscenizacji wynikało mocniejsze usta-

wienie tych scen, których motorem jest myśl (np. Przygotowanie, dyskusyjna scena w podziemiach katedry, szpital wariatów) niż tych, w których działa przede wszystkim uczucie. Chłód intelektualizmu zmroził nieco liryczne partie dramatu, obniżył temperaturę zapału rewolucyjnego. Było to zamierzeniem inscenizatora, realizującego swą odrębną od wszystkich poprzednich wizję dramatu z żelazną konsekwencją.

Nowoczesności i nowatorstwu warszawskiego „Kordiana” dopomagała scenografia Daszewskiego, operująca aluzją i skrótem. Stałym elementem są dwa podesty i wielki ekran horyzontu, na tle którego ukazuje się „jakiś jeden plastyczny akcent: skrzydła aniołów przypominające zbroję husarską, okaleczone drzewo w alei ogrodowej (...) purpura i szkarłat w Watykanie i gabinecie cara, czasem w ogóle nic — pusta przestrzeń” (A. Grodzicki, „Życie Warszawy”, 30 IV 1956). W takiej właśnie rozświetlonej blaskiem pustce wypowiada Kordian swój wielki monolog na Mont Blanc. Podobnie jak w inscenizacji Leona Schillera nie był w ogóle pokazany szczyt górski. A mimo to odniosło się wrażenie, że postać Kordiana została uniesiona na jakąś zawrotną wysokość.

Zasługą przedstawienia warszawskiego jest także doskonale zharmonizowanie wszystkich jego elementów. Należy do nich również muzyka Zbigniewa Turskiego, nowoczesna, (oparta przede wszystkim na perkusji), a zarazem działająca emocjonalnie nawet na najmniej wyrobionego muzycznie widza. Na szczególne wyróżnienie zasługuje w tym przedstawieniu kreacja Jana Kurnakowicza, który grał Wielkiego Księcia. Rola ta przejdzie do historii teatru polskiego jako jedno z najznakomitszych osiągnięć w dziejach naszego aktorstwa, ocenione entuzjastycznie nawet przez cudzoziemską widownię w czasie występów Teatru Narodowego w Paryżu na festiwalu teatralnym w r. 1956.

Przedstawienie krakowskie, choć także operujące w wielu wypadkach nowoczesnymi środkami, pozostało jednak wierne tradycji i akcentowało problem pokolenia, którego młody podchorąży jest reprezentantem. Dramat został potraktowany bardziej tradycyjnie, bez akcentów aktualnych. Ujęcie to dało jednak sceny świetne, jak np. przysięga Mikołaja I na konstytucję. Car-samowładca grany przez Stanisława Zaczyka składa swą przysięgę z mieszaniną gniewu i ironii a księgę konstytucyjną wyrывa prymasowi bez cienia respektu. Scena na placu Zamko-

wym — nie rozbudowana w przedstawieniu warszawskim — tu została ujęta podobnie jak w inscenizacji Schillera: tłum rozrywa sukno, z którego robi sztandary. Kordian nie jest samotny, lecz z ludem, lud nie jest bierny i zdezorientowany, lecz aktywny i świadomy. W przedstawieniu krakowskim — bardziej konwencjonalnym — o wiele silniej niż na scenie warszawskiej przejawiała się jednak rewolucyjność: służył jej dynamizm inscenizacji.

Scenografia Andrzeja Pronaszki jest może najbardziej nowoczesnym elementem krakowskiej realizacji „Kordiana”. I tutaj, podobnie jak w Warszawie, dosłowność dekoracji nie obciąża i nie krępuje przedstawienia, miejsca akcji sygnalizowane są umownymi elementami. Szczyt Mont Blanc był wprawdzie pokazany jako ostra iglica, ale Kordian wygłasza swój monolog tylko na jej tle, stojąc na niskim podestacie. W górze płyną chmury. Najciekawszym chyba pomysłem Pronaszki było ukazanie Strachu i Imaginacji jako „rozdwojenia jaźni bohatera, jako wyrazu jego lęków i wyolbrzymionej wyobraźni” (W. Natanson, op. cit) Obie te postacie, grane przez mężczyzn (w Warszawie przez kobiety) występowały w tych samych, co młody podchorąży, mundurach, miały identyczne ruchy i gesty. W sumie przedstawienie krakowskie było bardziej widowiskowe i bardziej teatralne od warszawskiego: to ostatnie budziło podziw przede wszystkim dla oryginalności założeń inscenizacyjnych i konsekwencji w ich przeprowadzeniu.

Zestawienie obu realizacji scenicznych „Kordiana” przypomina, że jest on związany z naszą kulturą podwójnie: tradycją, która nigdy nie przestanie nas wzruszać, i wieczną aktualnością, dzięki której każde pokolenie może znaleźć w dramacie to, czego szuka.

Słowa te odnieść wolno zresztą do całej niemal spuścizny naszego największego dramaturga. Realizacja jego dramatów była i jest nadal dla scen polskich trudnym egzaminem artystycznym, równocześnie świadectwem postawy ideowej wobec najistotniejszych dla narodu praw politycznych i społecznych. Słowacki — klasyk nie przestał bowiem nigdy być poetą żywym.

„Słowacki na scenach polskich”  
pod red. H. Szletyńskiego, s. 58—61.

## IMAGINACJE SKAZAŃCA

...Kordian — „Na jaką idę śmierć?

Oficer — „Na rozstrzelanie”...

...Zdarto z niego mundur podchorążego, zerwano pagony i szlify. Jest bezbronny.

Jeszcze chwila, a takie same karabiny, jak ten, który u progu carskiej komnaty wypadł mu z obezwładnionej przerażeniem ręki, wymierzą się długimi lufami w jego pierś.

Jeszcze chwila, a „wybije godzina, której żaden człowiek dwa razy w życiu nie usłyszy.”

\* \* \*

Nikt — ani wrogowie ani przyjaciele, bo ich nie miał — nie wie, jakie myśli kłębią się w głowie romantycznego poety, któremu los narzucił rolę żołnierza i samotnego zbawcy narodu.

\* \* \*

Kim był i kim jest teraz?

Jakie moce pchnęły go na drogę, której kres wyznaczy ciemna linia wymierzonych w niego luf?

W najwyższym udręczeniu, w bolesnych majakach wdiera się w mrok własnej pamięci, we własne życie, które jawi mu się teraz jako koszmar sen.

Sen poety — żołnierza, szukającego źródeł swej kłęski.

\* \* \*

oto mrok podziemnego lochu wypełnia się tłumem ze świata wyobraźni i przypomnienia ze wszystkich stron. Złowrogie postacie obejmują nad nim władzę. Choćby krzyknął — „Apage, satanas!” — nie rozplyną się w nicości, bo już dawno, dawno weszły w jego życie. Musi je rozpoznać, odnaleźć tych wszystkich, którzy stawali na jego drodze.

Jeszcze raz trzeba odważnie wkraczać w ich tłum. Może w owym przedśmiertnym porachunku z własnym losem spłynie na niego najwyższa łaska z rozumienia?

ZASTĘPCA DYREKTORA  
JÓZEF KWIATEK

Przedstawienie prowadzi:  
TADEUSZ ZOFIŃSKI

Kontrola tekstu:  
ROMUALDA WINTER

Kierownik techniczny:  
LESZEK KODRZYCKI

Kierownicy pracowni krawieckiej:  
IZABELA WOJCIECHOWSKA  
STANISŁAW BĘBEN

Kierownik Pracowni perukarskiej:  
ANDRZEJ GRZYB

Prace stolarskie:  
JÓZEF NOWORÓL

Prace malarskie:  
STEFAN KISZKA  
CZESŁAW MAZIARZ

Główny rekwizytor i prace modelatorskie  
WŁADYSŁAWA MAJEWSKA

Światło:  
ANDRZEJ LEWCZAK

Akustyka:  
ANDRZEJ MAŚCIDŁO

Brygadier sceny:  
MIECZYŚLAW BUŁAŚ



TEATR  
IM. WANDY SIEMASZKOWEJ  
W RZESZOWIE

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY  
WOJCIECH ZEIDLER



Państwowy Teatr im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie

JULIUSZ SŁOWACKI

KORDIAN

Obsada

- MARIA GÓRAL — Anioł, Czarownica III, Laura, Imaginacja
- IRENA KRAWCZYK — Czarownica I, Papuga, Strach
- KRYSTYNA RAYSKA — Czarownica II, Violetta, Imaginacja
- JÓZEF CHROBAK — Szatan II, Dozorca James Parku, Dozorca  
w szpitalu Wariatów, Spiskowiec, Widmo
- ADAM FORNAL — Mefistofeles, Doktor, Spiskowiec, Wielki Książę  
Konstanty
- HILARY KLUCZKOWSKI — Szatan I, Papież, Car
- JERZY MĘDRKIEWICZ — Pierwsza Osoba Prologu, Prezes, Szatan V
- JERZY RUDOLF — Archanioł, Szatan III, Spiskowiec, Wariat I
- BOLESŁAW WEROWSKI — Szatan IV, Druga Osoba Prologu,  
Spiskowiec, Wariat II
- STANISŁAW WIESZCZYCKI — Ksiądz
- WIESŁAW ZANOWICZ (gościnnie) — KORDIAN
- ZBIGNIEW ZAREMBA — Grzegorz, Spiskowiec

oraz adepci

MARIUSZ LUSZOWSKI, ROBERT MAZURKIEWICZ, MARIUSZ ŚWIATOWIEC, BOGU-  
SŁAW WOJTOWICZ

jako

Szatani, Spiskowcy, Żołnierze

Scenograf  
WOJCIECH KRAKOWSKI

Reżyser  
STANISŁAW WIESZCZYCKI

Asystent reżysera  
BOLESŁAW WEROWSKI

PREMIERA — 20 października 1979 r.