



„Dziady kowieńskie” Adama Mickiewicza w Teatrze Współczesnym w Warszawie reż. Jerzy Kreczmar

Fot. RENATA PAJCHEL

Teoria i praktyka

Konrad Szolajski

„Pokażać ludowość tak, jak ją rozumiały kółka filomackie, pokażać cudowność, służącą do wydobywania nauk moralnych, do poruszania sumień w niewiernych kochankach i do drażnienia przesławnych upodobań profesorów, pokazać urokliwą zamierzoną nasowność i nastrój dydaktycznego widowiska...” — pisał Jerzy Kreczmar o wymarzonej przez siebie inscenizacji „Dziadów”. Proponował oddzielenie części

II i IV od III, co miało służyć kształtowi przedstawień do intencji Mickiewicza. Chodziło o to, by nie łączyć tego, czego sam autor nie związał do końca. Adaptatorzy całości muszą przecież zawsze uciekać się do rozmaitych chwytów teatralnych, zastępujących nie istniejące fragmenty tekstu. (Schiller posłużył się np. pantomimą, ukazując spotkanie Gustawa i Maryli). Status ontologiczny duchów i zjaw w kolejnych partiach utworu jest odmienny. Dydaktyzm „Dziadów” kowieńskich klęci się z mistyczną historiozofią i pamphletowym charakterem części III.

Poglądy te, w 1935 roku sformułowane teoretycznie (w cyklu artykułów „Problematyka sceniczna „Dziadów”), w 1978 roku określili kształt przedstawienia w Teatrze Współczesnym. Jerzy Kreczmar wyreżyserował widowisko zatytułowane „DZIADY KOWIENSKIE”, na które złożyły się części II i IV.

Odbiorca spektaklu najczęściej po prostu nie wie, że teatralną praktykę poprzedziła teoria; w programie nie ma o tym żadnej wzmianki. Mimo to, łatwo może stwierdzić, iż ma do czynienia z przedstawieniem o charakterze „historyczno-literackim”. W doborze i niedoborze zarazem znacznym tego słowa. Dobrym — bo dokonuje się na naszych oczach czytelna próba interpretacji utworu, a szczególnie roli, jaką w nim pełni fantastyka. Niedobrym — bo inscenizacja jest niesłychanie wstrząsająca i dość mało efektowna. Ambicją reżysera stała się maksymalna wierność

Mickiewiczowi; didaskalia są pieczołowicie respektowane, dialogi — nie skracane.

Część II to moralitet i tylko moralitet. Obrzęd zainscenizowany jest w kaplicy przez świadomych konwencji uczestników. Guślarz pełni funkcję nie tylko koryfeusza, lecz i reżysera. Gromada udaje i przeżywa jednocześnie; wiedząc i wierząc, że umownie potraktowane zjawy reprezentują istniejący naprawdę świat sprawiedliwości pozaziemskiej. Zatem dwie młode wieszczki grają Aniołki, trzecia — Dziewczynę. Prymitywne urządzenia teatralne pracują niezbyt sprawnie (przerwana jazda baranka) — podkreślając konwencjonalność widowiska. Niestety, długie teksty oraz programowa prostota inscenizacji czynią z moralitetu obrzęd dość nudny i trudno uwierzyć w zaangażowanie uczestników.

Duże wrażenie robi Widmo, kreowane przez Wiesława Michnikowskiego. Aktor wywiązał się z zadania znakomicie (naprawdę nie śmiesz), w czym pomogły doskonałe kostiumy — jego i ptaków — rytmicznie swą ofiarę dziobiących. Jedynym duchem „realnym” jest Upiór, który do chorego porządku wprowadza niespodziewane zamieszanie: przeraża całą gromadę, łącznie z Guślarzem.

Dekoracja do części IV została zrobiona bardzo starannie, według zaleceń Mickiewicza. Ale domek — wyposażony nawet w sufit — przez to, że zajmuje dosłownie całą scenę teatru, nie jest wcale „mały”. Drobiazgowy realizm scenografii łączy się z pewnymi niekonsekwencjami. Nad dachem widać resztki żaluzji kaplicy (z części II), a kominek wygląda tak, jakby był elektryczny (cały czas świeci równym, czerwonym blaskiem).

Książ (Zdzisław Mrożewski) to ożywiony wizerunek Hugona Kołłątaja — peruka, sutanna etc.; kwintesencja oświeceniowej myśli. Na scenie ukazuje się raczej po to, aby być, niż mówić. Gość — Gustaw — wypowie się za pomocą słów; książ wyrazi swoje stanowisko ubiorem, obydwajami, sposobem zagospodarowania wnętrza. Nie dyskutuje z przechwałkiem wprost, gdyż uważa go najpierw za szaleńca, potem — za upióra; od pierwszego odsuwa się z dobrodziejnym pobłażaniem, od drugiego — ze strachem. Spór ma więc charakter umowny i abstrakcyjny; chodzi bardziej o konflikt postaw niż konkretnych osób.

Przeciwnik Książa (Jan Englert) wyróżnia się również znaczącym strojem — odpowiednio zmienianym zgodnie z logiką przemian postaci: Pustelnik — Gustaw — Upiór. Zdejmując z siebie kolejne przebrania — odsłania prawdziwe oblicze; jako upiór wystąpi w koszu z krwawym śladem na piersi — efektem samobójczego ciosu. Gdy „dojawa sztylet i ze wsklepią tronią” (didaskalia Mickiewicza) powiada: „Błyskotkę niosę dla jasnych panów!” — czyni zaledwie pół kroku. Staje, nie zbliżając

się do drzwi; Książ również robi tylko umowny gest, bardzo nieśmiało powstrzymując niedosłego mściciela. Oba odgrywają swoje role jakoby w ramach operowej konwencji — przybliżając dramat do obrzędu. Gustaw deklamuje, śpiewa i — prawie nic nie przeżywa. Jego szaleństwo to argument, jest tu właściwie tylko po to, by pognać pewnego siebie przeciwnika, lub ściślej — skompromitować jego uproszczony racjonalizm. Historia tragicznej miłości staje się przesłanką w dowodzeniu trwającym straszliwie długo. Tekst instrumentalnie ujętego monologu nuży jednak widza, który musi wysłuchać godzinnej deklamacji. Nic dziwnego, że Książ (zresztą zgodnie z didaskalia) zostawia Gustawa samego; najwyraźniej zmudził się gadulstwem szaleńca.

Rozwiązanie ostatniej sceny całkowicie zespala część IV z poprzedzającą ją moralitetem. Do domku Książa wchodzi gromada (ta z kaplicy), by poprzeć fczecznika swoich interesów (sprawa zakazu ochodzenia Dziadów) — Gustawa — i odpiełwać sformułowany przezeń moral.

W ten sposób tragiczny kochańek upodobił się do duchów postusznie występujących w obrzędzie; jego dzieje to jeszcze jeden przykład — przestrzega, potwierdzający ludowe wierzenia. A zawstydzony Guślarz-reżyser nieskorał autorytet wykorzystując nieskorał zjawę dla celów dydaktycznych.

Oczywiście, nie można konfrontować teorii Kreczmara z praktyką bez uświadomienia sobie dzielącego je czasowego dystansu. Niemniej przedstawienie wydaje się mniej interesujące niż jego wizja. Twórca chciał (o czym świadczy i artykuł i spektakl) zrealizować widowisko odpowiadające estetyce Filomatów. Bo inne były poglądy Mickiewicza w roku 1833, a inne w 1933; praktykowane naginanie „Dziadów” kowieńskich do koncepcji ogarniającej całość jest pewnym anachronizmem. Ale wiadomo przecież, że np. ludność służyła nie tylko do „wydobywania nauk moralnych” (to reżyser pokazał), lecz stanowiła także estetyczne wyzwanie, drażniące „prześlanię upodobania profesorów”, (o czym tylko napisał). Powszechnie znana jest lapidarna parodia „Dziadów” pióra Ludwika Osińskiego:

„Ciemno wszędzie, głucho wszędzie Co to będzie? — Głupstwo będzie.”

Utwór szokował i — denerwując — budził zainteresowanie. A przedstawienie we Współczesnym nie ma w sobie nic z owej romantycznej „awangardowości”; to klasyka podana wraz z naukowym komentarzem. Szkoda, bo sposób odczytania jest ciekawy i można by mu nadać na scenie formę bardziej atrakcyjną. Byłoby to na pewno zgodne z intencjami autora.

Teatr Współczesny — Adam Mickiewicz — „Dziady kowieńskie”, reżyseria Jerzy Kreczmar; muzyka Bernadetta Matysczak.