

Jedność

sensu

i środków

GRZEGORZ SINKO

Teatr Narodowy w Warszawie: MICKIEWICZ, część III, PAN TADEUSZ. Układ tekstu i inscenizacja: Adam Hanuszkiewicz, scenografia: Xymena Zaniewska, kostiumy: Irena Biegańska, muzyka: Andrzej Kurylewicz, układ tańca: Wójciech Misiuro. Premiera 27 III 1982. (Fot. Cezary M. Langda)

Jeśli wystawia się *Pana Tadeusza* w teatrze na zasadzie „wszystkiego po trochu”, powstaje nieuchronnie połączenie szkolnego bryka z komiksem. Jeśli chce się tego uniknąć, trzeba dokonać wyboru z tekstu w taki sposób, by miał on swój własny sens i skład. Jeśli z kolei ma powstać dzieło teatralne, wszystkie środki sceny muszą służyć do urzeczywistnienia nadrzędnego, jednoczącego sensu.

Sens przedstawienia Adama Hanuszkiewicza określa na wstę-

pie fragment *Epilogu* o „kraju lat dziecinnych”, wypowiediany przez Dyrektora teatru. Kraj ten jest schronieniem w chwilach, kiedy wielkość i ciężar próby przekracza możliwość mówienia o niej. Toteż Litwę widzimy w scenografii Xymeny Zaniewskiej jako kraj zabawek, z miniaturowym dworem, zamkiem, chatami i kościołem. Polonez w zakończeniu przechodzi w baśniowy balet. Rozwiewa się wspomnienie, z ust jednej z postaci pada tragiczny fragment *Inwokacji*, który podejmuje Dyrektor. Słowa „śród takich pól przed laty...” otwierały akcję przed trzema godzinami, a teraz zamykają ją powtórzeniem.

Kolista budowa sztuki, tak częsta od czasu drugiej reformy teatru, nabiera tu wyraznego, konkretnego znaczenia: przedstawienie to rzecz o *Panu Tadeuszu*, nie zaś pokazywanie ludziom *Pana Tadeusza* i jego rzeczywistości. Ze wszystkich małych i największych spraw, które ongiś się działy, pozostał tylko arcy-poemat — dzieło języka. Na pytanie, czy pozostało tylko tyle, czy aż tyle, każdy musi sam sobie udzielić odpowiedzi. W sposób paradoksalny, ale jakże skuteczny autotematyzm jako założenie przedstawienia przyczynił się do powstania znaczeń wykraczających daleko poza rampę teatru.

Zamysł stworzenia przedstawienia o poemacie wynika również z jego miejsca w cyklu Teatru Narodowego, który ma za temat biografie artystyczną Mickiewicza pokazywaną poprzez jego dzieła — *Młodość* z fragmentami *Dziadów wileńskich*, potem *Dziady drezdeńskie* i teraz *Pan Tadeusz*. Założeniem jest pokazanie twórczości poety, a dopiero poprzez nią jego życia i narodowego losu, w który to życie było wpisane.

Zgodnie z założeniem beztrojskiej krainy wspomnień, akcent pierwszej części przedstawienia pada na wątki „prywatne”, które można rozgrywać z dystansem, oczywiście nie wobec dzieła Mickiewicza, ale wobec faktu, że wszyscy znamy to dzieło na pamięć i cieszymy się oczekując na każdy kolejny werset. Wieści z „reszty świata” docierają tylko z rzadka i w konspiracyjny sposób. Dopiero w drugiej części reżyser kumuluje i akcentuje wątki poważne. Opuszczony jest *Zajazd* i *Bitwa*, zaakcentowana natomiast zostaje kłęska przygotowań do powstania wskutek przedwczesnej ruchawki. Następuje pokuta i ekspiacja indywidualnej winy Jacka Soplicy, a poprzez nią również grzechów narodowych. Słychać zapowiedzi nadciągającej burzy. Jeszcze jeden poważny akcent w postaci koncertu Jankiela i znów wra-

camy do opowieści o starym obyczaju (arcyserwis, Scyzoryk Gerwazego), do rozwiązania wątków miłosnych i do całej pogodnej atmosfery księgi *Kochajmy się*. Ale wraz z finałowym baletem (do muzyki Kurylewicza), przedstawienie wraca do ram wspomnienia przez łzy. Wybór dokonany przez Hanuszkiewicza jest konsekwentny wobec przyjętych założeń i ich sensu. To stwierdzenie wystarcza, by przeciąć dyskusję nad opuszczeniami, skrótami i zmianami akcentów.

Zgranie wszystkich „języków” sceny z tekstem Mickiewicza jest doskonałe — takie, jakie mieliśmy w *Norwidzie*, czy *Beniowskim*. Łączenie opowiadania z dialogiem w dwugłosach postaci i wzajemne podrzucanie sobie kwestii na zasadzie „Znacie? No to posłuchajcie!” było już u Hanuszkiewicza w telewizyjnym *Panu Tadeuszu*. Teraz cały zabieg rozszerzył się na większe grupy postaci; objął ruch ogarniający całą scenę, nie tłumiąc jednak przy tym (co jest dużą zasługą reżysera) tekstu, mówionego. Dylemat: pokazywanie-opowiadanie udało się rozstrzygnąć przez ogywanie przedmiotów, które pełnią funkcję ilustracji (pejzaż Hrabiego, dekoracja trumiennego portretu Jacka krzyżem Legii Honorowej), bądź też przez bogate aktorsko i sytuacyjnie opowiadanie o wydarze-

niach nie przez ich bohaterów, lecz przez osoby trzecie. O koncercie Wojskiego opowiada sobie nie bez akcentów komicznych służba dworska; o koncercie Jan-kiela — mały praktykant-cymbalista.

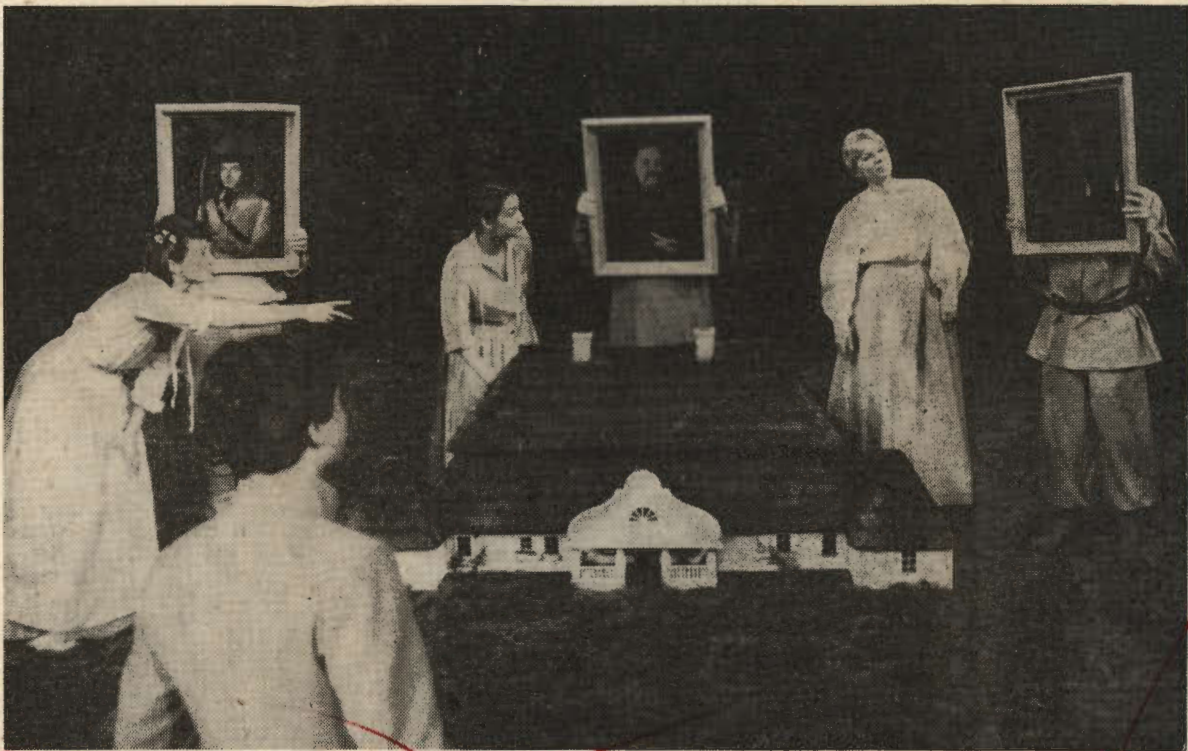
Druuga z tych scen to jedyny fragment, w którym kosztem jasności doszła do głosu bogata wyobraźnia reżysera: mały Jan-kiel tuli się przez cały czas do postaci w czerni — niby Grottgerowskiej Polonii. Postać ta swą poetyką martyrologiczną odska-kuje i od *Pana Tadeusza* Mickiewicza i od całego obecnego przedstawienia. Jako rzeczywista matka małego cymbalisty taka postać ma jeszcze mniej sensu.

Doskonale udało się natomiast rozwiązanie sprawy Zosi dzięki zerwaniu z motywem „dziewczę-cia polskiego” z kilkusetkilogramowego pomnika Antoniego Popiela na deptaku w Krynicy. U Hanuszkiewicza Zosia (młodzie-żka uczennica Szkoły Baletowej) — tańczy i nie mówi prawie nic. Jej wążek miłosny uchronił się zarówno od banału, jak od naj-dyskretniejszej nawet ironii i na-brał cech poetyckości.

Przedstawienie *Pana Tadeusza* stoi mocno zaletami swej koncepcji i konsekwentnie służących jej środków. Nie jest to nato-miast przedstawienie aktorów; jak się zdaje, Teatr Narodowy

ma w tym względzie nie najle-pszą passę. W każdym jednak razie do najwyższej klasy należy rola Zofii Kucówny. Skupia ona jak w soczewce całą zawartą w przedstawieniu grę lekkości i ra-

dości z liryzmem wspomnień i goryczą rozpacz. Kucówna wchodzi na scenę jako jedna z domownic Soplicowa — panna Jendykowiczówna. Schodzi ze sceny jako głos Polski. ■



Justyna Kuczycka, Daria Trafan-kowska, Zofia Kucówna