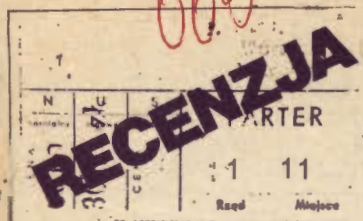


665



Przeciw »Dziadom«

ELŻBIETA
ZMUDZKA

Henryk Baranowski na scenie olsztyńskiego Teatru im. Jarczaka wystawił *Dziady*. Przedstawienie się nie udało. Nie byłoby w tym nic szczególnie nagannego. Nie zawsze mierzzenie sił na zamiary przynosi w efekcie sukces. Nie jest hańbą upadek z tak wysokiego konia. Kryje się jednak w tym przedstawieniu coś, co budzi najwyższy sprzeciw. Nie przypadkiem, o czym informowałam już w poprzednim numerze *Teatru* w sprawozdaniu z Torunia, jury XIX FTTP w werdykcie końcowym — jest to przypadek bez precedensu! — uważało za konieczne podkreślić, że w inscenizacji *Dziadów* reżyser przekroczył swoje kompetencje w stosunku do arcydzieła literatury narodowej.

Przedsmak tego, czym jest to przedstawienie, daje już lektura obsady. Czytamy w programie: Kamerjunkra, Ptaka, Gubernatora gra Irena Telesz; Literata, Józia, Bajkowa — Barbara Baryżewska; Księżnę i Motylka — Andrzej Skubisz; Damę i Sowietnika — Danuta Markiewicz; Sobolewskiego i Gubernatorową — Jan Pęczek; Jankowskiego i Sowietnikową — Grzegorz Potocki. Skąd ten transwertyzm? Dlaczego tyle kobiet w rolach męskich i mężczyzn w kobiecych? Nie są to jedyne zaskoczenia, jakie niesie czytanie obsady. Józef Czerniawski gra Mistrza Ceremonii w „Salonie warszawskim”, Guślarza w obrzędowej Części II i Doktora w scenie u Senatora. Trzeba tu dodać, że bez zmiany kostiumu.

Mimo wszystkie niekonsekwencje inscenizacyjne Baranowskiego to dziwne przemieszanie postaci dramatu okazało się aż nadto konsekwentne. Teatr olsztyń-

Teatr im. Jarczaka w Olsztynie: *DZIADY* Adama Mickiewicza. Opracowanie tekstu i reżyseria: Henryk Baranowski, scenografia: Maksymilian Szoc, współpraca plastyczna: Joanna Milewicz, muzyka: Lucjan Kaszycki, układ tańca: Wojciech Muchlado, aranżacja muzyczna: Lucjan Marzewski, Czesław Matwiejczuk, Jerzy Wojciechowski. Premiera: 19 V 1977 (fot. T. Trepanowski)

ski rzeczywiście nie ma, nawet ilościowo biorąc, pełnej obsady do *Dziadów* i koniecznością było obarczenie każdego z aktorów kilkoma rolami; jednakże wymiennosc płci i zlanie w jedną postać trzech tak różnych osób jak Mistrz Ceremonii, Guślarz i Doktor wynikają nie z braku aktorów, lecz z przyjętej koncepcji inscenizacyjnej. Ze stosunku Baranowskiego do Mickiewiczowskich *Dziadów*.

Przedstawienie rozpoczyna „Salon warszawski”. Obficie zastawione stoły; w pierwszej wersji, którą widziałam na premierze w Olsztynie, nakryte były paskudnie różowymi obrusami, w drugiej — pokazanej w Toruniu — obrusy zmieniono na czarne. Odbywa się tu wielkie, odrażające żarcie. Wszystko jest ordynarne. Świadomie pokazane tak, by budziło abominację. Aktorzy wykrzykują tekst, ustawieniem głosu podkreślając obrzydliwość zebranych tu figur.

„Salon warszawski” w zaskakujący sposób przypomina znakomitą scenę weselną w *Pluskwie* Majakowskiego, wystawionej w T. Narodowym przez Konrada Swinarskiego, w której króluje grana przez aktora męczyzną madame Renesans, ofoczona drobnomieszczańskimi mętami z nepowskiego półświatka. Bardzo zabawna madame Renesans, z sypiącym się pod nosem wąsem. I bardzo w duchu satyrycznej komedii Majakowskiego.

Nie wiem czy Baranowski zapożyczył od Swinarskiego świadomie. Nie obawiam się jednak powiedzieć, że zobaczył on w *Dziadach* to, co da się wyczytać z *Pluskwy*. Krytykę pewnych warstw społecznych, pewnych postaw, satyrę na karierowiczostwo, czarno-białe rozłożenie akcentów.

Zabrzmiało to jak niewczesny żart, ale olsztyńskie *Dziady* sprawiają wrażenie jakby były rzeczywiście odczytane przez *Pluskwę*. Jakby ich siłą motoryczną była, jak u Majakowskiego, wyłącznie jadowita satyra. Jakby skomplikowane i nakładające się wielowarstwowo treści poematu dały się przekazać przy pomocy prostych „tak” i „nie”.

Trzeba wyraźnie powiedzieć: Baranowski przekroczył reżyserkie kompetencje — jeśli tak enigmatycznie można nazwać świadomie przez niego podjętą próbę unicestwienia arcydzieła literatury narodowej. Unicestwienia głębi filozoficznej i etycznej *Dziadów*, tego co jest wspaniałym, poetyckim zmaganiem się człowieka z wszelkimi ograniczeniami swobody myśli. „*Dziady* to utwór — pisał Konrad Swinarski — fraktujący o problemie »ja, kosmos i społeczeństwo«. W pojęciu »kosmosu« mieści się właściwie wszystko, także »Bóg«, »życie«, jest tu również odbicie drogi człowieka do doskonałości”.

Nie staram się przekonywać Baranowskiego o wielkości i znaczeniu *Dziadów*. Byłoby to śmieszne. Chciałabym tylko zrozumieć: jak to się stało, że trzydziestokilkuletni Polak, po dwóch fakultetach (filozofia i reżyseria) umie przyjąć z *Dziadów* tylko to, co jest w nich pragmatyzmem, ciągiem akcji, można by powiedzieć jeszcze — polityką. Czy nie jest to sygnał ostrzegawczy dla naszego szkolnictwa?



Scena zbiorowa

Jak już powiedziałam, rozpoczyna przedstawienie ostro satyrycznie potraktowany „Salon warszawski”. Ma to swoją logikę. Baranowski rezygnuje bowiem ze wszystkiego, co w dotychczasowe inscenizacje wprowadzało ton misteryjny. Obrzęd *dziadów* potraktował reżyser jako psychodramę rozgrywaną przez osoby z „Salonu”. Oto wyprowadzona została przez żandarmów piątka młodych ludzi, którym nieobca była dola uciemzonego narodu. Mistrz Ceremonii, Doktor Beć; jako Guślarz rozpoczyna obrzęd psychodramy. Rozładowującej, jak sądzi Baranowski, kompleks winy tych, którym-uciechy stołu i łoża przesłoniły narodowe sprawy. Daleko to posunięta racjonalizacja poetyckiej wizji Mickiewicza!

Goście „Salonu” kotłują się w mękach psychodramy. Józim staje się Literat, który łapie w objęcia jakąś damę i wcale nie po dziecięcemu oblapia ją na proscenium. Literata gra aktorka, a damę — aktor; Baranowski otwiera przed nami prawdziwe głębie podświadomości! Nie sposób wyliczyć wszystkiego, co przyszło do głowy reżyserowi. Jeszcze tylko dwa drobniaki: jedna z dam mówi fragment poematu *Lilte*, a tekst Zosi — starsza, zupełnie siwa aktorka. Byłoby to ogromnie śmieszne, gdyby nie ucisk w sercu odczuwany przez tych widzów, którzy się już kiedyś z *Dziadami* na scenie zetknęli...

Po „Salonie” oglądamy króciutki fragmet Części IV. Tu reżyser w usta Księdza wkłada słowa Ducha z Części III. Zaraz po tym następuje inicjacja: Gustavus obiit, hic natus est Conradus. Z kątów pustej sceny wychodzą teatralne sprzątaczkę w fufajkach i satynowych fartuchach roboczych. Takie same, jakie pojawiały się w krakowskim *Wyzwoleniu* Swinarskiego, tyle że tam były na miejscu, rzecz się bowiem dzieje w teatrze, a tu działają jak deus ex machina. Podają Konradowi skatowanemu przez żandarmów nahajkami metalową wianienkę i wiadro, rozbierają go do przepaski na biodrach, jaką nosi Jezus w chrześcijańskiej ikonografii.

Niech mi Baranowski wybaczy zbyt dobrą pamięć — ale i tej scenie, kiedy nagi, podobny do Chrystusa Konrad polewa się wodą, mogłabym wypisać współczesny sceniczny rodowód. Ponadto wydaje mi się, że reżyser nadużywa znanego symbolu, będącego personifikacją najwyższego ludzkiego poświęcenia, w jego *Dziadach* bowiem rozpoczyna się za chwilę próby kompromitowania Konrada i jego romantycznych gestów. Tak więc ten „chrzest” można przyjąć tylko jako jeszcze jeden przykład mało odpowiedzialnych póz romantycznego bohatera. Sceny poprzedzające chrzest i sam chrzest to najlepszy z możliwych przykład na zapożyczenie ze znanych i uznanych spektakli całych „segmentów inscenizacyjnych”, o czym pisałam w sprawozdaniu z tegorocznego FTTP w Toruniu.

Baranowski realizuje *Dziady* konsekwentnie sprowadzając je do sumy działań pragmatycznych. Uważa ten utwór za opis wycinka walk przeciw caratowi, zatopionego w satyrycznych opisach społeczeństwa polskiego i rosyjskiego. W jego rozumieniu *Dziadów* nie mieści się romantyczny Gustaw-Konrad. Gustawa więc prawie nie ma, Konrad w przedstawieniu premierowym, skuty kajdanami, mało efektywnie — społecznie i politycznie — szalał w głębi sceny wadząc się z Bogiem, miał brać się do czynu. Po licznych głosach krytycznych, w przedstawieniu pokazanym w Toruniu Baranowski trochę złagodził swój stosunek do Konrada. Pozwolił aktorowi na więcej swobody, nie egzekwował konsekwentnie efektu kompromitacji romantycznego bohatera.

Bardzo młody — i zdolny — aktor, Aleksander Wysocki, nie podolał ciężarowi, jaki nałożył na niego reżyser. Nie potrafił skompromitować wielkiej *Improvizacji*, ale nie uratował jej także. Nie starczyło mu środków ani na jedno, ani na drugie. Jestem przekonana natomiast, że w innej koncepcji przedstawienia potrafiłby autentyczną młodością i pasją nadrobić warsztatowe

niedostatki i zagrać Gustawa-Konrada, którego by się długo pamiętało.

Sceny u Bazylianów będą najmniejszą oporów, między innymi dlatego, że najmniej tu przejawów nielojalności wobec autora i dekompozycji tekstu. Stylizowane na Leonardowską *Ostatnią wieczerzę*, bardzo proste w układzie, są reżysersko najczyściej poprowadzone.

Po drugiej przerwie oglądamy scenę VIII „Pan Senator”. Po satyrycznym rozpasaniu „Salonu warszawskiego”, surowości scen więziennych, Baranowski wprowadził jeszcze inną konwencję. Cały akt został zrytmizowany. Ale oczywiście nie w takt menueta z *Don Juana* Mozarta, do którego Mickiewicz przystosował rytm wiersza. Baranowski zmieniając muzykę nie pomyślał o tym, że nie tylko zakłóca melodię wiersza, lecz także pozbawia cały akt tych znaczeń, jakie Mozart doń wnosił. Po tym, co już napisałam, pretensje o Mozarta — sama to rozumiem — są po prostu humorystyczne. Nie potrafiłam się jednak powstrzymać. Na scenie, w rytmie muzyki kłócącej się z rytmem wiersza, miota się sfera niepoważnych figur. Senator boi się pani Rollisonowej zanim zrozumie po co przyszła. Trudno pojąć, jak ci mali tchorze i nędznicy dają sobie radę z rządem.

Okropne kostiumy (Senator ubrany jest w satyrę, z jakiej dziś szyje się fartuchy robocze) zarówno w „Salonie warszawskim” jak i na balu u Senatora leżą —

jak rozumiem — w koncepcji inscenizacji. Mają podkreślić satyryczny dystans reżysera do reprezentantów obu światów. Pewną nowością jest przybranie wszystkich męskich kostiumów pękami ludzkich włosów. Jest to coś w rodzaju skalpów, trofeów ich nieobecnej działalności. Scenografii jest niewiele (Maksymilian Szoc). Ogromny dwugłowy, czarnozłoty orzeł zwisa przez cały czas w tle sceny. Zmieniają się na nim tylko emblematy. Najpierw jest to herb Królestwa Polskiego, w scenie więziennej — znak orderu św. Andrzeja, będącego w carskiej Rosji najwzwyższym odznaczeniem za odwagę. Nie umiałabym odpowiedzieć na pytanie dlaczego order św. Andrzeja patronuje spiskowcom. To, że naga, rozkrzyżowana postać świętego odrobine przypomina Gustawa-Konrada ze sceny obmywania go przez sprzątaczkę — nie jest chyba racją, dla której inscenizatorzy ten symbol wybrali.

Układ tekstu w spektaklu Baranowskiego obejmuje w zasadzie obszerne fragmenty części III *Dziadów*; tylko w kilku miejscach inkrustowane kwestiami z innych partii. I tak: jak już mówiłam, w „Salonie warszawskim” wpisanych zostało kilka fragmentów z Części II; następnie oglądamy ułamek Części IV, sceny u Bazylianów i na koniec sceny z „Pana Senatora” (bez „Snu Senatora”).

Daje to skrzywiony obraz utworu, czego nie trzeba wyjaśniać, ale i w takiej koncepcji można by wyliczyć sporo spraw,

których celowość nie jest jasna. Książd z Części IV i Książd Piotr to u Baranowskiego ta sama osoba (brak natomiast Książdza Lwowicza). Reżyser często dowolnie manipuluje tekstem i przekazuje całe partie jednej osoby innej. Osiąga przy tym efekty chyba nie zamierzone: Młoda opozycja w „Salonie warszawskim” to ci sami ludzie, którzy buntują się na balu u Senatora. Ten sam aktor gra A.G. i Bestużewa, ale także Suzina w scenach u Bazylianów, inny — Wysockiego, Pola i Frejenda; Niemojewski, Żegota i Młody to też jedna osoba. Niszczy to wspólnie wyważone wewnętrzne akcenty *Dziadów* i za jednym zamachem likwiduje rosyjską, antycarską opozycję, a autorowi *Do przyjaciół Moskali* imputuje coś na kształt nacjonalizmu.

Kończąc przedstawienie śpiewane w skoczny rytm przez cały zespół, po części przebrany już w prywatne ubrania, słowa Duchy: „Człowieku! gdybyś wiedział jaka twoja władza!...” Ten finał to już czwarta formuła estetyczna w spektaklu.

Aktorzy. Można by się, oczywiście, dowoli znęcać nad każdą rolę. Nawet tak dobry i doświadczony aktor jak Roman Michalski kładzie rolę Senatora robiąc z niego pajaca. Jan Pęczek bez wyrazu przekazuje opowieść Sobolewskiego. Cóż mogła zdziałać Barbara Baryżewska grająca m.in. Bajkowa, czy Irena Telesz w kilku męskich rolach? Wiem, że cały zespół pracował z autentycznym zaangażowaniem.

Wiem również, że reżyser ostatecznie przekonał aktorów do swojej koncepcji. Nawet tych, w których długo tlił się niepokój. Cóż bowiem mogli innego zrobić: w tak małym teatrze odmówienie udziału w spektaklu jest po prostu niemożliwe. Grać bez przekonania nie jest łatwo. A Baranowski zresztą obnosił aureolę młodego geniusza.

Tak zwulgaryzowane odczytanie *Dziadów* było pomysłem samobójczym. Mam nadzieję, że wynika to dość jasno z mojej relacji. Nie jest ona pełną analizą głupstw, nieporozumień, niedomyśleń, braku wrażliwości na poezję, braku zrozumienia czym jest poemat romantyczny na scenie, a w końcu — czym są i jaką pełnią rolę w kulturze narodowej *Dziady*. Przedstawienie to nie zasługuje na nic więcej niż suchy rejestr nonsensów. Ku przestrodze. Po huk, z jakim potknął się Baranowski, powinna zadrzeć ręką wszystkim niewczesnym poprawiaczom arcydzieł narodowej klasyki.

A na koniec pytanie: Skoro Henrykowi Baranowskiemu *Dziady* wydawały się utworem tak niedobrym, dlaczego podjął się ich realizacji na scenie? *Dziadom* nie zaszkodził. Sobie — ogromnie.

ELŻBIETA ŻMUDZKA



PAWEŁ KONIC

Pisał Villon *Wielki Testament* w 1461 roku, w wieku trzydziestu lat, po szczęśliwym — z łaski młodego króla Ludwika XI — opuszczeniu ciężkiego więzienia. Wbrew sugestii tytułu, nie był to więc labędzi śpiew poety-lotrzyka, a tylko nawiazanie do modnego w późnym średniowieczu i bliskiego Villonowi (jego *Mały Testament* ma tę samą formę) gatunku literackiego: „pożegnania”, w którym temperament Villona — satyryka, moralisty i filozofa mógł wyrazić się najpełniej. Wiadomo, że niedługo po napisa-

Teatr im. Horzycy w Toruniu: WIELKI TESTAMENT François Villona w przekładzie Tadeusza Boya-Zeleńskiego. Scenariusz i reżyseria: Eugeniusz Aniszczenko, scenografia: Jadwiga Pożakowska, muzyka: Jerzy Satanowski, choreografia: Zofia Kuleszanka. Premiera 19 V 1977 (fot. J. Gardzielewska)

Villon na głosy i sceny

niu *Wielkiego Testamentu* niemal cudem uniknął dobrze zasłużonego stryczka. Czy udał się na wygnanie, zgodnie z wyrokiem sądowym, gdzie był i co robił — źródła milczą. Może dalej uprawiał swe nieczne rzemiosło. A może, jeśli wierzyć legendzie, organizował widowiska pasyjne. To też prawdopodobne, gdy wziąć pod uwagę jego złożoną, trudną dziś dla nas do pojęcia a jednak jakąś bliską osobowość, uwikłaną w wypadki historyczne, obyczaje, prądy myślowe, pisane i niepisane prawa epoki, w której żył jeszcze czas jakiś. Kiedy umarł nie wiemy.

Wielki Testament — opus maximum Villona, którym zakarbił sobie uznanie współczesnych a sławę wielkiego poety-buntownika w dobie romantyzmu — najlepiej uzmysławia ową pełną paradoksów mentalność, łączącą przeciwieństwa stan świadomości. „Gołębia wiara” spotyka się w tych pisanych oktavą strofach z myślami wolnymi od ortodoksyjnego stosunku do religii, a nawet zatrąca-

jącymi o bluźnierstwo. Wyrazy skruchy i pokory robią wrażenie udanej tylko palinodii, gdy następują po wersach pełnych buńczucznej dumy i buntu, a jednak nie sposób odmówić im szczerości. Melancholijne refleksje nad znikomością życia i dóbr tego świata, często przypieczętowane poważną sentencją moralną, sąsiadują z pełnymi wigoru scenkami rodzajowymi, nasyconymi rubasznym humorem i zmysłową witalnością. Toczy się tu ciągły dialog. Dialog między racjami i między emocjami. Dialog wartości i wizji świata. Uczestniczy w nim sam narrator i plejada przywoływanych przezeń barwnych postaci, szkicowo acz wyraziście scharakteryzowanych, czestokroć przejmujących jego rolę.

Niezaprzeczną zasługą Eugeniusza Aniszczenki, inscenizatora *Wielkiego Testamentu* w Teatrze im. Horzycy w Toruniu jest ujawnienie owej tkanki dramatycznej poematu i podjęcie próby rozwinięcia zawartej w nim wizji teatralnej. Przedstawienie toruńskie nie ma charak-

teru rapsodycznego. Reżyser, zrazem autor scenariusza, starannie wydobyl napięcia dramatyczne obecne w poemacie. Uwydatnił sytuacje konfliktowe. Zaaranżował adekwatny do sensu tekstu ruch sceniczny.

Testament został rozpisany na role. Sześcioro aktorów prezentuje widzom aż pięćdziesiąt sześć (nie liczyłem, tyle podaje program) różnych postaci. Większość została wywiedziona wprost z tekstu. Inne (np. Inkwizytor i osoby z jego orszaku) służą reżyserskiej interpretacji poematu lub tworzą poetycką — nie zawsze w dobrym guście — ornamentację czy ilustrację wypowiedzianych kwestii (np. Dziecko usiłujące złapać motyla).

Postać Villona, stale obecna na scenie, łączy i komentuje poszczególne całości — fragmenty choreograficzne, monologi, songi, dając całości przedstawienia oś konstrukcyjną i spójność. Podobną rolę pełni dekoracja — niezmiennne tło działań aktorów — dzieło Jadwigi Pożakow-