

teatr

„Dziady” po trzy- kroć

Anna Schiller

utworu jako surowiec do zmontowania własnego scenariusza teatralnego. Usiłował w nim zaanektować „Dziady” do rewolucyjnych i hippisowskich ruchów młodzieżowych na zachodzie końca lat 60-tych, posługując się modnymi chwytami i motywami ze sztuki zachodniej. Próba została przeprowadzona w sposób chybiony, ale — dla mnie przynajmniej — dość widoczny. Cały Salon Warszawski wziął się z arrabalowskiej w stylu, antyburżuazyjnej w wymowie, czarnej mszy. Stąd wywoływanie duchów, rozpasanie panseksualne, postać Mistrza Ceremonii prowadzącego tę mszę, notabene uderzająco podobnego do Mistrza z „Rosmarys Baby”. Stąd też — prawem sprzeciwu — w tym burżuazyjnym salonie katowany przez żandarmów Gustaw-Konrad, czyli w tej wersji Dziecię Kwiat, które przemieni się w buntownika. Recytując Wielką Improwizację zbliża się on pokonując opór materii (roztrącanie stołów) do stanu nirwany, którą symbolizuje fioletowa poświata rzucona na stół ostatni. Z zachodu także przywędrował Ksiądz Piotr, przedstawiciel księży robotników. Nic więc dziwnego, że mało się on przejmuje apokalipsą, nie jest wzniosły ani tragiczny, a pełen mściwego choć pogodnego stosunku do klasy wyzyskiwaczy.

Jak z tego widać Baranowski poczynił sobie z tekstem Mickiewicza bez ceregieli, ale z premedytacją, nie dla czczego efektu. O coś mu jednak chodziło, choć nie doszło do tego w spektaklu i nie doszło do widowni, coś mu — choć fałszywie — w duszy grało. Ewenement ten wart jest od-



Od roku 1973 „Dziady” istniały jedynie w repertuarze Teatru Starego, w słynnej realizacji Konrada Swinarskiego. To niewymuszone milczenie teatrów przelało pod koniec sezonu 1976-77 spektakl olsztyński Henryka Baranowskiego, i to dość wrzaskliwie. Przedstawienie od razu zyskało miano skandalicznego wysoku. Było zaś zjawiskiem tak osobliwym, że dopiero dalsze realizacje pozwolą określić, czy był to tylko pojedynczy incydent, czy też symptom ogólniejszych zaburzeń funkcjonowania „Dziadów” w rzeczywistości teatralnej.

W sezonie obecnym „Dziady” skuliły aż trzech realizatorów: Grzegorza Mrówczyńskiego w Jeleniej Górze, Tomasza Zygadłę w Opolu i Kazimierza Brauna we Wrocławiu. Przystępując do omówienia tych spektakli nie wolno zatajać, że „Dziady” Swinarskiego są tym punktem odniesienia, który w mocny sposób określa nastawienie wobec następnych realizacji. Pominięcie tego faktu fałszowałoby opinię i tak tkwiącą w niedopowiedzianym kontekście. Nie narzuca się taka konieczność, by rozpatrywać każdą rzecz teatralną wyłącznie samą w sobie i rezygnować z sytuowania jej w ciągu najbliższej tradycji. „Dziady” Swinarskiego także przyjmowano ze specjalnym nastawieniem; nie pojawiły się one w próżni, miały — sześć lat wcześniej — swego bezpośredniego poprzednika w spektaklu warszawskim.

Przed wszystkim więc w sferze sensu „Dziady” Swinarskiego stały się cezurą, po której zabytkowe i czysto artystyczne sposoby realizacji muszą się wydać niewystarczające. Trudno, rzecz jasna, z góry przewidzieć, w jakim kierunku pójdą następni reżyserzy. A że nigdy nie można przewidzieć najlepiej świadczy przedstawienie olsztyńskie.

Henryka Baranowskiego, młodego, ale już z pewnym dorobkiem reżysera, krytycy obśmieli, wyszydili i publicznie napiętnowali za świętokradczy stosunek do klasyki narodowej. Wina Baranowskiego nie ulega żadnej wątpliwości. Jeśli powracam tutaj do tej sprawy to dlatego, że o ile mi wiadomo, nikt nie próbował się zastanowić, skąd się taki niebываły spektakl pojawił, z czego się począł. Czy przypadkiem w tym szaleństwie nie było jednak metody? Baranowski potraktował słowa

notowania, jako przyczynek do duchowej cudzoziemszczyzny w naszej kulturze, i współczesnej tendencji rozmywania się granic tożsamości. Winno być to sygnałem dla pilnowania tych granic przed kosmopolityzmem. A także przestrożą przed lekomyślnym wystawianiem „Dziadów”.

Z wielką skromnością przystąpił do nich Grzegorz Mrówczyński. Na początek ograniczył się tylko do części III, a i z tej wyrzucił, bez widocznego uzasadnienia, cały Salon Warszawski. Pozbawiło to część przedstawioną istotnego elementu, przekrojowej prezentacji postaw Polaków wobec zaborcy. W samym przedstawieniu nie ma z tego powodu wyraźnej luki, ponieważ opowiada ono wyłącznie o szczególnym przypadku młodzieńczej martyrologii narodowej. Ewokowana jest ona w prostokątnej przestrzeni scenicznej, której główny akcent scenograficzny stanowią dwie polskie wierzby, z czego jedną ozdobiono cepeliwskim świątkiem. Ustawione na krańcach sceny trzy Anioły i trzy Duchy Nocne walczą o duszę Gustawa — Konrada (Stanisław Biczysko). On sam spoczywa na środku sceny pod olbrzymią świecą, nekany własnymi myślami a także nachodzony przez śledczych, jak się to praktykuje, gdy chce się więźniowi pomieszać rozum. Ta próba wsparcia realistycznym konkretem stanu psychicznego bohatera jest — niestety — w spektaklu odosobniona. W pozostałych scenach panuje przeważnie reżyserowana deklamacja. Sceniczne sytuacje są tylko podpórkami dla poetyckiego słowa. Nie zawsze uchodzi ono cało. I tak w scenie Snu Senatora utrzymanej w stylu groteski nie diabły męczą namiestnika, lecz przebrani za diabłów ruscy czynownicy. Niweczy to aspekt nadprzyrodzony sytuacji. Nie ma go zresztą w tym spektaklu za wiele, głównie z powodu nieobecności Księdza Piotra. Grający go Kazimierz Krzaczkowski jest zaledwie przyzwoitym przekazicielem tekstu. Także postać Gustawa-Konrada nie rysuje się w tym przedstawieniu przekonująco; warunki aktorskie Stanisława Biczyska pasują bardziej do kondycji sportowca niż bohatera romantycznego. Z dobrą dykcją i co ważniejsze — z sensem recytuje

CIĄG DALSZY NA STR. 12



„Dziady” w Teatrze w Jeleniej Górze

Fot. KAZIMIERZ NOWAKOWSKI

„Dziady” po trzy- kroć

Anna Schiller

CIĄG DALSZY ZE STR. 11

dając przygotowane formułki, które powtarza tłum.

W tym anonimowym wydaniu — jeżeli już na chwilę przyjąć takie problematyczne uwspółcześnienie obrzędu dziadów — seans spirytystyczny zaprzecza istocie obrzędu pierwotnego, wierze w sensowność i pożytek obcowania żywych z umarłymi. Nie wiadomo bowiem kto, z jakich powodów i kogo tutaj wciela. Jedyłą postacią wyraźnie zarysowaną o czytelnej motywacji jest Zosia (Bożena Rogalska) w autoerotycznym szale. Niestety, później ta sama aktorka występuje jako Pasterka czyli ukochana Gustawa, co sugeruje — bezsensownie — że sprawa consumatum była w jego miłości najważniejsza i nadaje tej interpretacji cechy niezdrowego biografizmu wobec autora.

A dalej lecą „Dziady”, a właściwie ich tekst, część IV, potem III. Leci na oślepi i bez wyrazu. W zasadzie wciąż w ramach seansu-obrzędu, którego uczestnicy obsiadają scenę dookoła. Niektórzy zarzucają szare ubiory, by wystąpić w jakiejś roli, część postaci wchodzi w rolę po prostu zza kulis, są i tacy, którzy w czasie trwania kolejnej sceny dołączają spóźnieni do grupy obrzędowników. Aktorzy mówią tekst nie troszcząc się o jego sens (widać to szczególnie dobitnie w Wielkiej Improwizacji), postaci — nie wyreżyserowane — nie istnieją. To, co przykuwa uwagę, to różnorakie innowacje: tożsamość Księdza z częścią IV z Księdzem Piotrem (ta sama

tazego. Ale ten Gustaw-Fantazy cierpi w tonacji serio, wyzbyty dowcipu i autoironicznej świadomości. Irytująca parodia jest tu efektem niezamierzonym, wynika nie tyle z pozy Gustawa, co z pretensjonalnej pozy aktora. Postać Księdza (Janusz Obidowicz) nie rozumiejącego poczciwca, który klepie swe kwestie machinalnie jak formułki kościelne, wzmagą poczucie pustki i braku wszelkiego dramatyizmu tej sceny.

Z tym samym odczuciem ogląda się scenę obrzędu — na stojąco w autentycznej kaplicy kościelnej. Fakt, że w takiej scenerii nie zjawia się przez chwilę nawet cień emocji, jest skutkiem unieruchomienia przebiegu obrzędu w sztywnym ceremoniale, którego wszystkie elementy są z góry wyznaczone. Cztery maski podają teksty widm, reprezentowanych przez kukły — dzieło Petera Schumannna. A że za maskami kryją się mężczyźni — czkawka po tragedii greckiej? — i to w wieku dojrzałym, śmiech bierze, gdy grube głosy podają się za Józia, Rózię czy Zosię. Całość prawie zostaje odśpiewana operowo, co nie znaczy czysto, i tym bardziej w tym martwym wykonaniu pretensjonalnym się wydaje częstowanie widzów chlebem i paczkami — czkawka po teatrze otwartym.

Wieczoru następnego, znowu w teatrze, poznamy losy nowego bohaterka, Konrada (Zbigniew Górski). W przeciwieństwie do swego poprzednika, którego cechowała nadmierna ekspresja, jest on pozbawio-

tekst, w czym na pewno wiele zasługi reżysera. On też niestety kazał Konradowi podczas egzorcyzmów przyjąć postawę dżdżysu. Jest to na szczęście jedyny chwyt sportowy w tym przedstawieniu. Poza tym toczy się ono dość klarownie, młody zespół na ogół dobrze przekazuje tekst, choć z pełną nieporadnością aktorską. Jedynym wyjątkiem jest Rollisonowa Teresy Leśniak.

Istotna ingerencja reżysera w tekst objawia się dopiero na samym końcu. Mrówczyński użył w charakterze przesłania bajki Goreckiego o ziarnie złośliwie zakopany przez diabła, z którego to ziarna „na wielkie diabła zadziwienie. Wyrasta trawa, kwiecie, kłosa i nasienie!...”. Do tego tekstu Konrad dopisuje kredą „Conradus obiit natus est...”, a całość znaczy po prostu, że ofiara nie pójdzie na marne, że z krwi i męki młodych patriotów wyrosną nowe pokolenia i — może — wolność. Ta prostoduszna i banalna puenta nie razi w zakończeniu „Dziadów” Mrówczyńskiego opartych na interpretacji obiegowej, która — choć nie spisana — tkwi w powszechnej świadomości. Wyłożono tu lekturę III części w sposób zubożony lecz bezpretensjonalny, jasny i nie mącący w głowach.

Przy najlepszej nawet woli nie da się tego powiedzieć o „Dziadach” opolskich w reżyserii Tomasza Zygadły. Przedstawienie zostało oparte na jednym koncepcie formalnym, zamykającym część II, IV i III w ramy obrzędu. Ten mechaniczny chwyt — zresztą niekonsekwentnie przestrzegany — prowadzi do całkowitego galimatiasu znaczeń i wywołuje efekty niezamierzonego humoru.

Rzecz zaczyna się już od widowni której fotele pokryto wymowne czarną tkaniną. Msza żałobna, można by pomyśleć. Ciąg dalszy jednak podważa tę refleksję. Na małej scenie snują się w półmroku sylwetki w jednakowych ciemnoszarych odzieniach. Jedną z nich, najpostawniejszą (Bohdan Hussakowski) dziarskim głosem oficera wydaje rozkazy posługując się tekstem Guślarza. Zbiorowisko tworzy spleciony krąg i wpada w trans. Atmosfera, podbudowana muzyką Pawłuskiewicza, jest sugestywnie duszna od kłębiących się fluidów. Ale sytuacja pozostaje niejasna. Jakies duchy zaczynają się wleciać w obecne na scenie postaci. Używające im swej powłoki media popadają w coraz większe podniecenie, które przejawia się w historycznym śmiechu i jękach oraz konwulsjach ciała. Uczestnicy seansu wyładują w ten sposób swoją złą krew i nieukierunkowaną energię. Prowadzący seans nie traci panowania nad sytuacją, co i raz wypowia-

cje: tożsamość Księdza z częścią IV z Księdzem Piotrem (ta sama ręka boska czuwa przez cały czas nad Gustawem-Konradem?), Kapral więzienny w stroju balowym (i ten pocziwiec splamił się bytnością u Senatora?), Guślarz, który jest Mistrzem Ceremoniału w Salonie (analogia funkcji?), później Senatorem a na koniec znów Guślarzem w stroju Senatora (kierownicze stanowiska zawsze przypadają tym samym ludziom?).

Podobne rozwiązania można by jeszcze wylizać i, jak próbowałam, dorobić do nich argumentację — a do czegoż nie można? Polemika z tymi pomysłami jest niemożliwa, w sposób oczywisty są one świadcstwem całkowitej bezradności reżysera. Jest to spektakl tak chaotyczny i bezmyślny w swym wyrazie, że dziwić się należy, iż doczekał się on premiery w teatrze, gdzie jest aż trzech kierowników literackich i inteligentny dyrektor.

Obszernym przedsięwzięciem są „Dziady” wrocławskie. Kazimierz Braun wystawił wszystkie cztery części, z niewielkimi tylko skróceniami, za to z całym Ustępem. Zamierzenie pierwsze w historii tego utworu, ambitne i słuszne.

Wieczór pierwszy rozpoczął się swobodnym prologiem: na pustej scenie zgromadziło wszystkie postaci pod przewodnictwem Guślarza w stroju z epoki romantycznej, który zapowiedział dziady — święto pamiętek. A więc całość ma być przypomnieniem owej historii a nie jej unapocznieniem tu i teraz. Najpierw przypomniano wesoły flirt Dziewicy z niejakim Gustawem, spowodowany przez Czarnego Myśliwego, który panience — niczym rajfur Mefisto — wtyka książkę. Pamięka nie omieszkuje odczytać jej tytułu, są to poema Mickiewicza pt. „Dziady”, oraz zaznajamia widzów z didaskaliai. Nie zastępuje to nieobecnej dekoracji, lecz wprowadza zamęt. Widz zaczyna się zastanawiać czemu ten efekt ma służyć, zwłaszcza że aktorzy grają z przywróceniem oka, nie wiadomo jednak w jaką stronę. W dodatku rzecz przebiega w stylu operowym, młoda para odśpiewuje duet, a sam Gustaw śpiewa prawie bez przerwy i to jak solista na proscenium dopytujący się okłasków. Parodia opery romantycznej? Zbyt mało jej słychać w nieefektywnej muzyce Rafała Augustyna. A jeśli zamysłem reżysera była kompromitacja romantycznego uczucia nie wiadomo na razie czemu taka interpretacja miałaby służyć.

Nadzieja, że część następna, IV, wyjaśni tę sprawę, okazuje się płoną. Gustaw swój lekkomyślny flirt przypieca tragicznym zaleśnstwem. Sztuczna modulacja głosu i manieryczny sposób mówienia tekstu przez Bogusława Kierca dąboby się uzasadnić przez romantyczną gębę Fan-

przednika, którego cechowała nadmierna ekspresja, jest on pozabawiony wyrazu, nijaki. Za to pełen poświęcenia, brak myśli zakrzykuje aż do utraty głosu. O ile postać głównego bohatera została zniżczona, o tyle druga najważniejsza postać, Ksiądz Piotr (Paweł Nowisz) wręcz podmielona. Zamiast egzorcyzmów widzimy przesłuchanie przez oficera śledczego w przebraniu bernardyna. Funkcjonariusz ten pilnuje także Rollisonowej, lecz niewtajemniczony w to Senator źle go traktuje i ofiarę pracownik resortu dostaje od carskiego urzędnika cios w żołądek — zamiast biblijnego policzka. Pozostałe sceny nie oferują nawet takich atrakcji, należą do teatru martwego słowa. Aktorzy znają tekst na pamięć, ale nie bardzo wiedzą co mówią. Reżyser też zdaje się nie wiedzieć. Odczytał dokładnie muzyczne wskazówki Mickiewicza i wyciągnął z nich wnioski słyszalne, ale nie wsłuchał się w jego myśl ani też nie miał własnej. Pytania o sens interpretacji pozostają bez odpowiedzi. Dlaczego Gustaw nie tylko duchem lecz i ciałem przemienia się w Konrada? Niweczy to przecież mickiewiczowski sens przemiany duchowej bohatera, jego śmierci i odrodzenia, nie proponując w zamian innego ujęcia. Co ma znaczyć, że Czarny Myśliwy jest później Belzebubem a następnie Literatem w Salonie? Albo, że Dziewica podczas bału tańczy w pierwszej parze z Senatorem? Po prostu nic to nie znaczy. Jak i cały spektakl Brauna, nieprzemysłany, chwiliami ozdobny, w całości jałowy. Nie jest okolicznością łagodzącą plezmy wobec obłędności utworu.

Smutny, żalony, przynębiający bilans. Na trzy realizacje, dwie puste i nieudolne, i jedna — Mrówczyńskiego — uchodząca z godnością choć bez zwycięstwa. Wniosek jest tylko jeden, pobożny; by w przyszłości „Dziady” dostawały się w ręce zainteresowanych osobieście nimi, myślących, odpowiedzialnych i powołanych do ich wystawienia reżyserów.

— „Dziady” część III Adama Mickiewicza w Teatrze im. C. Norwida w Jeleniej Górze. Układ tekstu i reżyseria: Grzegorz Mrówczyński. Scenografia: Marian Iwanowicz. Muzyka: Bogdan Dominik. Premiera w kwietniu 1978 r.

— „Dziady” Adama Mickiewicza w Teatrze im. J. Kochanowskiego w Opolu. Reżyseria: Tomasz Zygałto. Scenografia: Jerzy Rudski. Muzyka: Jan Kanty Pawłuskiewicz. Premiera w kwietniu 1978 r.

— „Dziady” Adama Mickiewicza w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu. Reżyseria: Kazimierz Braun. Dekoracje: Jadwiga Czarnocka, Jadwiga Pożakowska. Kostiumy: Ali Bunsch. Kukły: Peter Schumann. Muzyka: Rafał Augustyn. Premiera w kwietniu 1978 r.