



1.

„Najokrutniejszy miesiąc to kwiecień. Wywodzi
Z nieżywej ziemi łodygi bzu, miesza
Pamięć i pożądanie (...)”

— pisał T. S. Eliot. Jestem pewien, że nie względu na owe sławne wersety, otwierające „Ziemie jałową”, sprawił, iż właśnie w kwietniu byliśmy świadkami trzech premier „Dziadów” Adama Mickiewicza. Ani chyba względu na to, że kwiecień jest — w obowiązującym obecnie kalendarzu rocznic i świąt — Miesiącem Pamięci Narodowej. Ale ten zbieg okoliczności każe nastroić ucho tak, aby zdolne było chwycić najcichsze, najtajniejsze znaczenia poetyckiej mowy. Bo pomyślimy tylko: „Dziady” są utworem konstytuującym narodową pamięć. I sprzyjającym jej kultywowaniu. Arcydramat ten, mający za temat — przynajmniej w swojej części — obrzęd „dziadów, czyli w ogólności zmarłych przodków”, mówi o materialnej i duchowej łączności pokoleń, jako że „(...) duchy — stwierdza Czesław Miłosz — rozszerzają teatralną przestrzeń i uczestniczą w Świętych Obcowaniu, które z kolei pokonuje zarówno przestrzeń jak czas, tzn. staje się obcowaniem pokoleń w historii.”

Pamięć Narodowa. Określenie to traktowane hasłowo — blaknie. Odczytane w kontekście „Dziadów” — zyskuje niebanalny sens. Wspomniana koincydencja dlatego tak zwraca uwagę, że w całej powojennej historii teatru zanotowanych zostało dwadzieścia realizacji arcydramatu Mickiewicza. Realizacji różnych. Bo jest wśród nich i „akademicka” inscenizacja Aleksandra Bardiego (1955), awangardowa Grotowskiego (1961), i rapsodyczna Kotlarczyka (1951), i sławna Swinarskiego (1973), oglądana jeszcze po śmierci reżysera, i niesławna, olsztyńska, Baranowskiego (1977), która stała się powodem anatem rzucających na głowę reżysera i oficjalnych protestów, potępiających bezceremonialne obchodzenie się ze świętym tekstem.

Nim ocenimy najnowsze inscenizacje „Dziadów”, powróćmy przecież do cytatu z Eliota. Zmartwychwstanie Natury oprócz radości i pożądania wywołuje ból. Pamięć o przodkach jest również bolesna — i zapładniająca. A biorąc rzecz literalnie: czy w „Dziadach” nie zostają zmieszane „pamięć i pożądanie”? W IV części „Dziadów” — pożądanie erotyczne, w części III — pożądanie wolności?

2.

Inszenizacja w jeleniogórskim Teatrze im. C. K. Norwida pomysłana została najskromniej. Oparto ją na tekście — i to niekompletnym — III cz. „Dziadów”. Istnienie części pozostałych, ze świadomością których przychodzą widzowie do teatru i które — w związku z tym — stanowią kontekst przedstawienia, sygnalizowane jest przez scenografię.

Oto na dwu krańcach sceny symbolizująco sterczą dwie wierzby rosochate. Litewskie. Polskie. Nasze. Ludowe takie. Odwołują do części II, do obrzędu. Stercząc tak na dwu krańcach prostokąta sceny, biorą w nawias (obrazowy, wizualny, ale nie tylko) akcję rozgrywającą się w przestrzeni zawartej pomiędzy nimi. Na jednej wierzbie kapliczka, Ludowo-świątkowa. Druga wierzba spróchniała. Gdy toczy



„Dziady” Adama Mickiewicza w Teatrze im. J. Kochanowskiego w Opolu. Reżyseria — Tomasz Zygadło, scenografia — Jerzy Rudzki, muzyka — Jan Kanty Pawluśkiewicz. Na zdjęciu: scena zbiorowa. fot. J. Bortkiewicz

Konrad nie schodzi

Marek Jodłowski

się będzie walka o duszę Konrada, przy wierzbie z kapliczką umieści reżyser duchy dobre, przy spróchniałej — złe (duchy złe — to u Mickiewicza Głos Z Lewej Strony, ale ponieważ publiczność siedzi po obu stronach prostokąta sceny, prostopadłe do linii, na której ustawiono wierzby, tedy określenia autora tracą sens, bo co dla jednych jest po lewej, to dla drugich po prawej).

Spektakl Grzegorza Mrówczyńskiego jest bardzo młodzieńczy. Nie tylko dlatego, że grają w nim rzeczywiście młodzi ludzie. Ale i dlatego, że jest właściwie etiudą, wprawianiem się w granie niektórych scen z III cz. „Dziadów” (przedstawienie zrealizowano na tzw. scenie studyjnej). Zaś pokazany publicznie — głosi apoteozę młodzieńczego buntu, wiary, Reżyser gubi jednak głębię i złożoność Mickiewiczowych diagnoz: skreślając Scenę VII (Salon warszawski) i sporo kwestii ze scen następnych, zderza niewinność i naiwność filomackiej młodzieży z przebiegłością i bezwzględnością Senatora. Obraz staje się czarno-biały, misteryjno-moralitetowy (wspomniane dwie wierzby, zaprojektowane przez Mariana Iwanowicza, aż nadto wyraźnie komentują „myśl” reżysera). Ponieważ i aktorstwo nie należy do mocnych stron jeleniogórskiego spektaklu (wyjąwszy Kazimierza Krzaczkowskiego w roli księdza Piotra), wypada powiedzieć, że przedstawienie to jest zaledwie etiudą, wprawką.

3.

Widzom opolskich „Dziadów” Tomasz Zygadło każe wziąć udział w obrzędzie. Sadza ich na zaruconych czarną materią fotelach. Widownia Małej Sceny opolskiego teatru, półkolistą obiegającą scenę, rzeczywiście zdaje się sprzyjać wciągnięciu widzów w magiczny krąg obrzędu. Podczas spektaklu „Dziadów” tak się przecież nie dzieje. Nakrycie foteli czarnym stylonem (scenografia Jerzego Rudzkiego) zacięka wia, a tym samym stwarza emocjonalny dystans między publicznością a rzeczywistością sceny; widz analizuje pomysły reżysera. I im bardziej je analizuje, tym bardziej pozostaje na zewnątrz „obrzędu”. A Zygadło miał pomysły! A właściwie to miał jeden — generalny — pomysł na wystawienie „Dziadów”. Tyle — że ten pomysł zawiódł. Pomyśleć: tytu inscenizatorów szukało sposobu przetransponowania na scenę owej „wielości w jedności” (Przyboś), jaką są „Dziady”, że Zygadło musiało ogarnąć podniecenie, gdy wydało mu się, że to właśnie on znalazł sposób!

Otóż w opolskiej inscenizacji obrzęd, wypełniający II cz. „Dziadów”, stanowi formę-ramę dla scenicznego zaistnienia całości arcydramatu Mickiewicza. Granicy jest przy tym nie imitacyjnie, ale jako swoista psychodrama. Aktorzy-uczestnicy obrzędu wywoływani są do odgrywania

roli Aniołka (Józia), Widma, Kruka, Sowy. I zgodnie z nieimitacyjną formułą — dorodzi „grają” rolę dzieci, mężczyzna — kobiety, itp. (zauważyć przecież trzeba, że najciekawszą kreację w tej części przedstawienia stworzyła Bożena Rogalska, grając Zosię niemal naturalistycznie).

O ile w formule takiej można zmieścić II część „Dziadów”, to z trudem mieści się w niej



Bogdan Hussakowski w roli senatora Nowosilcowa fot. J. Bortkiewicz

„Dziadów” część IV, a „Dziady” drezdeńskie wykraczają poza nią zupełnie. Godzę się na formułę psychodramy w odniesieniu do II cz. „Dziadów”: winy przywoływanych zmarłych są „ogólnoludzkie”, prywatne, wszyscy w pewnej mierze mamy podobne na swym sumieniu, wszyscy obcemy się od nich uwolnić; obrzęd w cementarnej kaplicy jest swoistą mszą, aktem odkupienia, zmarli swoimi cierpieniami pouczają i przestrzegają nas. Ale dlaczego na tę mszę ma być przywoływany — żywy czy umarły — Nowosilcowa, zaiste nie wiadomo. Ponadto: obrzęd z II części „Dziadów” penetruje świadomość osobniczą, „prywatną”, zaś „Dziady” drezdeńskie — świadomość plemienną, narodową. Jak w formule psychodramy zmieścić tę drugą penetrację? Gdy ze zgrzebnych, workowych sukien, w które odziani są zrazu wszyscy aktorzy, wyłaniają się postaci przywoływane z zaświatów na dziady, przystajemy na takie rozwiązanie inscenizacyjne. Ale gdy w ten sam sposób „zjawia się” Nowosilcowa, „włos dębem staje na głowie”. I tak ta część inscenizacji, którą oparto o tekst „Dziadów” drezdeńskich, coraz dalej odchodzi od formuły obrzędu. Wszelako postaci „obrzędników” z uporem dalej siedzą na scenie, niepotrzebne już nikomu. Ani reżyserowi, ani publiczności, która od czasu do czasu z zainteresowaniem ogląda realistycznie potraktowane epizody: Bogdana Hussakowskiego w roli Nowosilcowa, pięknie rozwiązana scenografią w balu u Senatora (olbrzymi żyrandol, ukazujący się na tę oko-

ze sceny

liczność w tylnej ścianie sceny, stanowi znakomitą metonimię i bogactwa pałacu, i samego balu).

4.

„Do czasu eksperymentu Wyspiańskiego zarówno potoczny pogląd, jak myśl uczonych komentatorów widziała w »Dziadach« dwa utwory nie bardziej zespolone niż obie części »Fausta«. (...) Kiedy teatr krakowski ważył się na związanie obu utworów w jednym przedstawieniu, jak wiadomo, historia literatury (Józef Treliak) uznała to za koncesję wobec publiczności, która za swego guldena chce mieć Gustawa i Konrada »na raz«; oszczędziła rzecz tolerancyjnie i pobłażliwie, ale do pomysłu łączenia dwóch różnych całości nie odniosła się serio» (Jerzy Kreczmar: Polemiki teatralne, Warszawa 1956).

Jednak potem Schiller inscenizował całość »Dziadów« — w ramach jednego przedstawienia. I taka praktyka utrwalała pogląd o scenicznej jedności dzieła. Tym niemniej Stefania Skwarczyńska stwierdza, iż »musimy w »Dziadach« dojrzeć nie ogniwa zaszerogowane i zaszubiające się prawem prostej ciągłości, prostego ciągu dalszego, lecz kilka odrębnych utworów, opracowujących co najwyżej w obrębie odrębnych koncepcji poetyckich podobne elementy treści» (Struktura świata poetyckiego w »Dziadach« Mickiewicza, w: Studia i szkice literackie, Warszawa 1953).

Wydaje się, że Kazimierz Braun poszedł tym właśnie tropem. Wyreżyserował całość »Dziadów«. Prawie całość. Nie scalał, nie szukał wszechwyjaśniającej i wszechogarniającej formuły, ale starał się wydobyć niepodległe piękno każdej z części, wierząc, że tekst — na najwyższym, ideowym piętrze — i tak zwiąże dwa wieczory w całość (inscenizacja we wrocławskim Teatrze Współczesnym pomyślana została jako spektakl dwóch wieczorów). Nie wyraziłem się ściśle. Braun wybija, każąc wygłaszać aktorom nawet dedykację, takie oto zdanie z »przypisu« Mickiewicza: »Dziady jest to nazwisko uroczystości obchodzonej (...) na pa-

miątkę dziadów czyli w ogólności zmarłych przodków». Tym samym spektakl jest obrzędem poświęconym również pamięci Jana Sobolewskiego, Cypriana Daszkiewicza, Feliksa Kółakowskiego i innych »spółuczniów spółwięźniów, spółwygnańców (...) narodowej sprawy męczenników».

Fragmety części I, pomyślana jako »robienie lektury«, stanowi wprowadzenie do części IV, która w wykonaniu Bogusława Kierca staje się nieomal monodramem, »teatrem jednego aktora«. Na obejrzenie II części »Dziadów« przejść trzeba do starego klasztoru (obecnie jest to Muzeum Architektury). Reżyserując obrzęd dokonał Braun rzeczy ryzykownej: połączył pogańskość z katolicyzmem, na planie mszy (od czasu do czasu odzywają się nawet dzwonki »ministrantów«) wznosił strukturę obrzędu na cześć dziadów, znajdując usprawiedliwienie w tym, że — w jednym i drugim wypadku — ma miejsce ofiara i win odkupienie. I u Brauna — jak u Zygadły — obrzęd ma charakter nieimitacyjny: rolę przywoływanych dusz grają olbrzymie, kilkumetrowe kukły zaprojektowane przez Petera Schumanna (współtwórcy Bread and Puppet Theatre).

To wieczór pierwszy. Na wieczór drugi składają się III część »Dziadów« i recytacje »Ustępu«. Najpiękniej brzmią właśnie »Droga do Rosji«, »Przedmieścia stolicy«, »Petersburg«, »Do przyjaciół Moskali«. Właściwy odbiór tekstu podpowiada surowa, »zesłowieczna«, jakby na wyrost, architektura wnętrza Biura Wystaw Artystycznych przy ulicy Wita Stwosza, gdzie następuje zakończenie dwudniowych peregrynacji.

Inszenizacja Brauna sprzyja nowemu spojrzeniu na tekst Mickiewicza, pozwala go ogarnąć w całości (całości teatralnej), umysławia niezwykłość budowy tego dramatu, choć jest teatralnie bardzo nierówna i daleka od doskonałości. Spektakl — mimo iż zajmuje dwa wieczory i trwa ponad siedem godzin — gromadzi tłumy młodzieży. A spektakl to niełatwy, wymagający skupienia, unikający zabawiania oka i ucha Dłatego twierdząc, iż Konrad nie schodzi ze sceny (choć niektórzy butni młodzi inscenizatorzy próbują go przepędzić). Widząc licealistów wychodzących z teatru nocną porą, myślałem: znów kwiecień wywiódł »z nieżywej ziemi łodygi bzu.«



Scena z »Dziadów« Adama Mickiewicza w Teatrze im. J. Kochanowskiego w Opolu.

fol. J. Bortkiewicz