

Arcydramat narodowy

Jak już słusznie zauważył Boy, „Dziady” stawiają inscenizatora przed dwiema istotnymi trudnościami: ile skrócić i jak skrócić. Pierwsza alternatywa uwarunkowana jest ogromem tekstu, druga — ustosunkowaniem się reżysera do ideologii utworu, uwarunkowanym ideologią własną. Jak różnie można interpretować „Dziady” świadczą dwie epokowo inżynierizacje: Wyspiańskiego (1901) i Schillera (1932/1934).

Wyspiański, po raz pierwszy, na scenie krakowskiej, wystawiając Mickiewiczowskie „poema” w całości, uczył z nich dzieje Gustawa Konrada, „Bohaterem” Schillera było mecenistwo narodu i jego chęć walki o wolność, przy zaakcentowaniu mistycznych pierwiastków utworu. Wyspiański potraktował swą inscenizację realistycznie (styl dekoracji i dosłowna materializacja duchów), Schiller — wizyjnie, nastrojowo, ekspresjonistycznie i poetycko. (Słynne 3 krzyże Pronaszki — Gulgota gorząca nad całością przedstawienia; duchy ujawniające swą obecność jedynie głosem, płamą świetlną i akcentem muzycznym).

Jaką drogę wybrał Roman Sykała, reżyser, wspólnie z Wojciechem Natansonem, który tekst opracował drama turgicznie, i ze scenografem Marianem Stańczakiem?

W inscenizacji Sykały nie ma ani realizmu Wyspiańskiego, ani mistycznej nastrojowości i wizyjności Schillera (siłą rzeczy nie ma też Schillerowskiego monumentalizmu ze względu na rozmiary sceny Teatru Powszechnego). Jest umowność, stwarzająca w miarę możliwości, tj. wobec różnic faktury poszczególnych fragmentów dzieła, jakąś tonację stylu najogólniejszą. Ta umowność, przy widocznych staraniach o zachowanie poetyckości (m. in. zaduszkowe świece płonące na zamglonym horyzoncie, pod skiebnym niebem, tworzące rame spektaklu, tak jak i pojawiające się gromady — w finale niezgodne z tekstem, ale korzystne ze względu właśnie kompozycyjnych i widowskich) przejawia się naj silniej w części II, a naj ostrzej zaakcentowana jest w kształcie nadanym duchom. (Są one w „Dziadach” znakomitym wskaźnikiem reżyserkiej koncepcji, stanowiąc przy tym najtwardszy orzech do zgryzienia dla inscenizatora). „Duchy” części II to kukły, czy raczej ich charakterystyczne elementy, niesione na kijach przez uczestników obrzędu. Oni to, ruchem ręki wyznaczani przez Guślara, wypowiadają, w sposób celowo prymitywny, tekst duchów. Nie ma więc na scenie zjaw z zaświata i nikt z obecnych (wbrew intencjom autora) w nie nie wierzy. Pozostaje tylko forma obrzędu;

zwyczaj, tradycja mająca na celu przypomnienie zgromadzonym pewnych moralnych i społecznych prawideł. W tym ujęciu niezrozumiałą się staje reakcja, czy raczej jej brak, na pojawienie się widma (?) Gustawa. Nie jest on przecież kukłą na kij!

Koncepcja duchów — kukieł przechodzi swą następną próbę ogniową (nieudana, niestety), kiedy pojawiają się one w Prologu (u Sykały sc. I aktu II), a potem towarzyszą Konradowi podczas Wielkiej Improwizacji. Omotane w sieci (tak, jak i Guślarz; dlaczego?) pałuby bez twarzy, stojąc nieruchomo, wypowiadają swoje kwestie bezmiejscowo, co szczególnie boleśnie się odczuwa przy, nie docierającej wskutek tego do widza, potężnej apostrofie „Człowieku, gdybyś wiedział, jaka twoja władza...” oraz podczas walki o duszę Konrada, która w tej sytuacji właściwie nie istnieje (mam wrażenie, że raczej celowo). Kukłami bez twarzy (w sensie dosłownym) są także diabły ze Snu Senatora („podbudowane” umundurowanymi manekinami, spełniającymi rolę dworaków) oraz arystokratyczni goście (w sensie przenośnym) w Warszawskim Salonie, co już nie jest innowacją. Słynny, za inscenizowany przez Schillera rytmiczny „brzask kart”, zastąpił tu zrytmizowany brzęk tyłeczek i filiżanek z herbatą (picie herbaty zgodne z autorską wskazówką) zaznaczany motywem muzycznym. Mówiąc o tej scenie należy wspomnieć, że opowiadanie Adolfa, stanowiące jej spicję dramatyczną, spicję z bezdusznym światem polskiej arystokracji i pseudoklasyk literatów o sumieniach niezłych na narodoświata tragedię, straciło na dośrodku w wykonaniu Zbigniewa Cynkultisa.

Wracając do duchów. Ich koncepcja (przy, godnej uwagi, konsekwencji formy, ale jednocześnie zubożeniu spektaklu o efekt niesamowitości właściwej światu nierealnemu) odebrała diablom i aniołom części III (ograniczonych liczebnie) siłę i znaczenie, co rzutuje z kolei na wymowę ideologiczną spektaklu. Konsekwentne skreślenie Egzorcyzmów i tekstu duchów w Widzeniu księdza Piotra spowodowało zatarcie i pomniejszenie jego roli i postaci. Czyli — pierwiastków mistycznych. Sykała odłączył się od mistycyzmu (słusznie), ale skaleczyło to, niestety, tkankę utworu, z którą jest silnie zrośnięty. Ostateczną konsekwencją tej postawy byłoby bezceremonialne skreślenie Widzenia ks. Piotra oraz jego prorocत्व na balu u Senatora, które w istniejącym kontekście tracą oparcie w samej postaci bernardyna poprzez pozabawienie jej aury potężnej siły duchowej.

Inszenizator pamiętał jednak o tym, że Widzenie ks. Piotra, to nie tylko mistyczne prorocत्व o zjawieniu się „namiestnika wolności na zie-

mi”, lecz także, i w naszym odczuciu przede wszystkim, wołanie o tę wolność i potrzebę wizja cierpień narodu. W interpretacji Czesława Przybyły akcent pada jednak na prorocत्व. Możliwe, że aktor podał się tutaj rytmowi i narastającemu napięciu wiersza. Stało się to zapewne wbrew woli inscenizatora, który wyraźnie dąży do przekazania widzowi dzieła Mickiewicza, jako „dramatu na rodowego”.

Najmocniejsze, najlepsze momenty spektaklu należą do scen, użyjemy tu tego nieprecyzyjnego terminu, patriotycznych. Są to sceny w więzieniu oraz dwukrotne wejście pani Rollison w „Panu Senatorze”. Nowosilcow i Rollisonowa są tu godnymi siebie partnerami. Mirosław Szonert nie przerysował postaci ani w stronę groteski (kiedys uczynił tak Zelwerowicz), ani naturalistycznej sylwetki satrapy-potwora. Wybrał jakby drogę pośrednią, przylegającą do ogólnej tonacji spektaklu. Przy dużej kulturze wykonania ten Senator jest niebezpiecznym, bo inteligentnym, kabotyńskim. Przy tym kiedy chodzi lub siada, dostrzegalna jest tendencja do pewnego automatyzowania ruchów, kukłowość, Pani Rollison Ireny Mickiewicz-Domańskiej jest żywym cierpieniem przerażającym się w krzyk rozpacz i gniewu.

Właśnie gniew, nie cierpienie, jest zasadniczym akcentem spektaklu. Został on ostro wydobyty w scenie wieziennej (powiedziano kiedys, że Schiller urządził tutaj „sa bat zemsty”) poprzez pełne ekspresji podanie opowiadania Sobolewskiego (pięknie mówił Zbigniew Niewczas) oraz pieśni Jankowskiego i Feliksa (z pasją i żarem przez kazane przez jednego aktora — Lucjana Wiernka, jako Jankowskiego) a także „pieśń zemsty” Konrada. Oczywiście konsekwencją w spektaklu tej sceny i jej wymowy stanowi Wielka Improwizacja. Po preludium następuje właściwy koncert.

Wielka Improwizacja w reżyserkim odczytaniu nie jest opętaniem przez szataną (znów porócamy o sprawie duchów), ale ludzkim krzykiem buntu przeciw okrucieństwu Boga, czy świata. Nasze pokolenie, które poznało epokę pieców, ma prawo do tego krzyku. I dlatego nie było egzorcyzmów.

Marian Gamski tak właśnie mówił Improwizację. Mówił wspaniale (mimo że mu nieco przeszkadzały duchy), wzruszając i porywczo. Siła uczucia, szczerść, zapał, horyzmy — tak niegdyś chwalał „niezrównanego” Konrada, tak można tutaj określić cechy aktorskiego wykonania tej roli przez Gamskiego, rozciągając je na wewnętrzną postawę aktora. Ponadto, jego racjonalistyczne podejście do tekstu oraz staranna dykcja sprawiły, że kształt i sens Mickiewiczowskiego wiersza w pełni zostały odebrane przez widza. A więc — sukces aktora.

I mnie jego jest „wina”, że w części IV sprawa raczej wrażenie obłąkanego niż nie materialnej zjawy. Koncepcja reżyserka i scenograficzna uczłowiczyły Gustawa. Aktor dorzucając własną interpretację ukazał opętane bólem, miłością i gniewem człowieka. W ten sposób powstało jakby stadium wstępujące późniejszego przeobrażenia Gustawa w Konrada. Uczucia pozostaną te same, zmieni się jedynie ich przedmiot i format.

Przyczyną i procesem przemiany „kochanka” w bojownika sprawy Ojczyzny cierpiącego za miliony i społecznika nie ukazał poeta w dramacie. Dlatego sięgamy tu do jego biografii. Przemianę tę spowodowała klęska powstania listopadowego.

„Dziady” drezdeńskie napisał Mickiewicz w roku 1832, dzieli je więc od części wcześniejszych 9 lat. „Niespójność” obu części oraz przedział czasowy stały się przyczyną coraz to odzywającej teorii ich oddzielnego wystawiania. Jest to oczywiście przeciwstawianie się woli autora, który wszystkie części połączył wspólnym tytułem (wagę tego faktu docenił Wyspiański) oraz sceną 9 części III, zamykającą dramat, tym samym tematycznie nawracającą do obrzędu Dziadów czyli, „narodowych zaduszek”. Roman Sykała stał przed dylematem: razem czy oddzielnie? wybrał „razem” i nie tylko wybrał, ale udało mu się z fragmentarycznej kompozycji poematu wynieść w wielu aspektach jednolitość całości.

A poza tym Sykała w ogóle wystawił „Dziady”, po 38 latach nieobecności Mickiewiczowskiego dzieła na łódzkich scenach. Po raz pierwszy w Łodzi ujrzały one światło sceny za dyrektury Zelwerowicza w r. 1906, kiedy to, po rewolucji 1905 r. „sytuacja uległa pewnej poprawie” i władze carskie, oczywiście po okrojeniu przez cenzurę, dopuściły Mickiewicza na scenę. Były to w ogóle pierwsze „Dziady”, pokazane w całości, według inscenizacji Wyspiańskiego, na terenie Królestwa. Warszawa zobaczyła je dopiero w rok później... „Zelwerowicz — do nosiło wówczas czasopismo — zaszczerpił płonkę wielkiej sztuki na gruncie wyjątkowym przez opary gazów fabrycznych, na rynku przetargów bawelnianych. Przedstawienie (grane 19 razy) zrobiło wielkie wrażenie na liście zebranej publiczności”. Otwierało ono drogę teatrowi romantycznemu na terenie Królestwa. Potem przyszły następne: w r. 1910 w reżyserii Andrzeja Mielewskiego, w r. 1921 — Aleksandra Wegierki. Księża Piotra grał wówczas Józef Piłarski, Senatora — Aleksander Zelwerowicz, Rollinsonowa — Wanda Siemaszkowa. Następna premiera „Dziadów” miała miejsce w r. 1923 w Teatrze Miejskim, za dyrekcji Wroczyńskiego, z Władysławem Krasnowieckim jako Gustawem-Konradem. Obsadę ostatniej, czyli z r. 1927, stanowią m. in.: Karolina Lubieńska, Irena Horecka, Konstanty Tatarkiewicz, Kazimierz Szubert. Dekoracje projektował Konstanty Mackiewicz. Dyrekcja — Bolesław Górczyński.

Daty mają swoją wymowę. Dlatego dyr. Romanowi Sykałemu należy się uroczyste podziękowanie za przywrócenie miastu arcydzieła Adama Mickiewicza i tego wszystkie go, co ono ze sobą niesie.

Teatr Powszechny: „Dziady” Adama Mickiewicza. Opracowane dramaturgicznie — Wojciech Natanson. Inszenizacja i reżyseria — Roman Sykała, scenografia — Marian Stańczak, muzyka — Bogdan Pawłowski, choreografia — Witold Borkowski. Współpraca dramaturgiczna — Irena Boituc-Staszewska. Konsultacja słowa — Irena Wojtycka.