

# 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 epokowe inscenizacje: 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 męczeństwo 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. (Słynie 3 krzyże Pronaszki – Golgota gorująca 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 Sykała nie ma ani realizmu Wyspiańskiego, ani misteryjnej nastrojowości i wizyjności Schillera (siła rzeczy nie ma też Schillerowskiego monumentalizmu ze względu na rozmiary sceny. Teatru Powszechnego). Jest umowność, sformalizowana w miarę możliwości, tj. wobec różnic faktury poszczególnych fragmentów dzieła, jakaś tonacja stylu mającniejsza. Ta umowność, przy widocznych staraniach o zachowanie poetyckości (m. in. zaduszkowe światła nieoparte na zamkniętym niebem, tworzące ramę spektaklu, tak jak i pojawiające się gromady – w finale niezgodne z tekstem, ale korzystne ze względów własnie kompozycyjnych i widowskich) przejawia się naj silniej w części II, a naj ostrzej zaakcentowana jest w kształcie nadanym duchom. (Sa one w „Dziadach” znakomitym wskaźnikiem reżyserskiej 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 Guśla rza, wypowiadają, w sposób celowo prymitywny, tekst duchów. Nie ma więc na scenie zjaw z zaświatów i nikt z obecnych (wbrew intencjom autora) w nie nie wierzy. Pozostaje tylko forma obrzędu;

zwyczaj, tradycja mająca na celu przypomnienie zramatyzowanym pewnych moralnych i społecznych prawideł. W tym ujęciu niezrozumiała jest staję 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 (nieudaną, nie stety), kiedy pojawiają się one w Prologu (u Sykała sc. 1 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 beznamiętnie, co szczególnie boleśnie się odczuwa przy, nie docierającej wskutek tego do widza, potężnej apoteozie „Człowieku, gdybys wiedział, jaka twoja wiadza...” 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 „trząsk kart”, zastąpił tu zrytmizowany brzęk łyżeczek i filiżanek z herbatą (picie herbaty zgodne z autorską wskazówką) zaznaczany motywem muzycznym. Mówiąc o tej scenie należy wspomnieć, że opowiadanie Adolfa, stanowiące jej spiciele dramatyczne, spiciele z bezdusznym światłem polskiej arystokracji i pseudoklasyk literatów o sumieniach nieczułych na narodową tragedię, straciło na ostrości w wykonaniu Zbigniewa Cynkutisa.

Wracając do duchów. Ich koncepcja (przy podanej uwadze) konsekwencji formy, ale jednocześnie zubożeniu spektaklu o efekt niesamowitości właściwej światu nierealnemu) odebrała diablom i aniomom 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 odżegnał się od mistycyzmu (słusznie), ale skaleczyło to, niestety, tkankę utworu, z którą jest silnie zrośnięty. Ostateczną konsekwencją tej postawy byłoby beceremonialne skreślenie Widzenia ks. Piotra oraz jego prorocत्व na balu u Senatora, które w istniejącym kontekście tracą oparcie w samej postaci bernardyna poprzez pozbawienie jej aury potężnej siły duchowej.

Inscenizator 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 potężną wizję cierpienia narodu. W interpretacji Czesława Przybyły akcent pada jednak na prorocत्व. Możliwe, że aktor poddał się tutaj rytmowi i narastającemu napięciu wiersza. Stało się to zapewne wbrew woli inscenizatora, który wyraźnie dąży do orzeźwienia widzowi dzieła Mickiewicza, jako „dramatu narodowego”.

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

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

Wielka Improwizacja w reżyserskim odczytaniu nie jest opętaniem przez szatana (znów potrącamy o sprawę 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), wznosząc ją i pozywając. Siła użycia, szczerłość, zapal, rytm – tak niegdyś chwalał go Andrzej Mielewski. „niezrówanego” 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 nie jego jest „wina”, że w części IV sprawniej raczej wrażenie obłąkanego niż nie materialnej zjawy. Koncepcja reżyserska i scenograficzna uczłowieczyły Gustawa. Aktor dorzucając własną interpretację ukazał opętanego bólem, miłością i gniewem człowieka. W ten sposób powstało jakby stadium wstępne późniejszego przeobrażenia Gustawa w Konrada. Uczucia pozostały te same, zmienił się jedynie ich przedmiot i format.

Przyczyn i procesu 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 odżywiającej 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 obrządku 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 wysnuć w wielu aspektach jednolitość całości.

A poza tym Sykała w ogóle wystawił „Dziady”, po 38 latach nieobecności Mickiewicza dzieła na łódzkich scenach. Po raz pierwszy w Łodzi ujrzały one światło sceny za dyrektury Zelwerowicza w r. 1908, 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 ówczesne czasopismo – zaszczerpił pionkę wielkiej sztuki na gruncie wyjątkowym przez opary gazów fabrycznych, na rynku przetargów bawelińskich. Przedstawienie (grane 19 razy) zrobiło wielkie wrażenie na licznie zebranej publiczności”. Otwierało ono drogę teatrowi romantycznemu na terenie Królestwa. Potem przyszły następne: w r. 1910 w reżyserii Andrzeja Mielewskiego, w r. 1921 – Aleksandra Węgierki. Księża Piotra grał wówczas Józef Piłarski, Senatora – Aleksander Zelwerowicz, Rollisonowa – Wanda Siemaszkowa. Następna premiera „Dziadów” miała miejsce w r. 1923 w Teatrze Miejskim, za dyrekcją Wroczyńskiego, z Władysławem Krasnowieckim jako Gustawem-Konradem. Obsadę ostatniej, czyli z r. 1927, stanowili m. in.: Karolina Lubieńska, Irena Horecka, Konstanty Tatarakiewicz, Kazimierz Szubert. Dekoracje projektował Konstanty Mackiewicz, Dyrekcja – Bolesław Gorczyński.

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. Opracowanie dramaturgiczne – Wojciech Natanson. Inscenizacja i reżyseria – Roman Sykała, scenografia – Marian Stańczak, muzyka – Bogdan Pawłowski, choreografia – Witold Borkowski. Współpraca dramatyczna – Irena Bołtuć-Staszewska. Konsultacja słowa – Irena Wojtycka.