

„Dziady” – święto teatralnej Łodzi

Każda nowa inscenizacja „Dziadów” to narodowe święto. Chodź bowiem o dzieło — nie będę tu w sądzie zbyt oryginalny — wyjątkowe i chyba najpotężniejsze w naszej literaturze. Zawarły się w nim niczym w kryształowym pojemniku myśli, losy, aspiracje i dążenia wielu pokoleń Polaków. I zgodzę się z Norwidem (znowu niezręczność! toutes proportions gardées), że nie „Pan Tadeusz” ma cechy epopei narodowej. Właśnie „Dziadom” — pomimo strukturalnej i formalnej niezborności — przynależy ta ranga.

Wtedy kiedy suwak opornicy wygasza stopniowo światła na widowni, a blask reflektorów kładzie się jasną plamą na kurtynie, która za chwilę pójdzie w górę, aż ciarki chodzą człowiekowi po grzbiecie. Cisza oczekiwania niesie w sobie zapowiedź rzeczy ważnych, których będziemy mieli szczęście być świadkami. Zatem stała publicznosc premierowa jakby odmieniona, uroczysta, duchowo nobilitowana. Bo to przecież „Dziady”...

Łódź może uznać się na zbyt rzadkie inscenizacje wielkiego dramatu Adama Mickiewicza. Wprawdzie w 1908 roku po raz pierwszy w zaborze rosyjskim wystawiono cały utwór na scenie właśnie tutaj, za dyrekcji Aleksandra Zelwerowicza i w jego reżyserii, według pomysłu inscenizacyjnego Stanisława Wyspiańskiego, z Andrzejem Mielewskim w roli Gustawa-Konrada, wprawdzie w ciągu kolejnych dwudziestu lat wracano do tego arcydzieła jeszcze pięciokrotnie, przy czym główną postać dramatu kreowali m.in. Wacław Nowakowski, Władysław Krasnowiecki, Mieczysław Szpakowicz (a także Józef Węgrzyn, ale w gościnnym przedstawieniu warszawskiego Teatru Polskiego w 1916 roku), to przecież lata trzydzieste nie przyniosły żadnej nowej inscenizacji.

Nie powtórzył na scenach łódzkich swych słynnych inscenizacji w oprawie plastycznej Andrzeja Pronaszki: lwowskiej (1932) i warszawskiej (1934) — Leon Schiller. Tak więc kilkanaście roczników młodzieży uczęszczającej do łódzkich szkół średnich przed wojną nie miało okazji oglądać „Dziadów” na scenie, chyba że podczas organizowanych wycieczek do stolicy.

Nie lepiej, a nawet gorzej, wyglądała sprawa w Polsce Ludowej. Leon Schiller nie zdołał zrealizować „Dziadów” podczas swej dyrekcji w Teatrze Wojska Polskiego w Łodzi (1946—1949), choć podobno nad tym przemysliwał. Czas był nie po temu...

Dopiero w dwadzieścia lat po wyzwoleniu, a w trzydziści osiem po poprzedniej inscenizacji łódzkiej, 27 marca 1965 roku, (a nie 3 kwietnia, jak podaje program Teatru Jaracza), wystawił poemat Mickiewicza w Teatrze Powszechnym Roman Sykała. Wyboru tekstu dokonał Wojciech Natanson, scenografem był Marian Stańczak, zagrali m. in.: Gustawa-Konrada Marian Gamski (dublował Zbigniew Cynkutis), Księdza Piotra Czesław Przybyła, Senatora Mirosław Szonert, Guślarza Tadeusz Saba-ra.

I znowu długa, zbyt długa przerwa, by 25 marca 1984 roku, niemal dokładnie w dziesięć lat po inscenizacji Sykały, po raz drugi po wojnie, a ósmy licząc od pierwszego wystawienia, „Dziady” przywrócone zostały łódzkiej scenie. Odnajdujemy nazwiska, które legły u podstaw tej realizacji w Teatrze im. Stefana Jaracza! A więc:

Bogdan Hussakowski — dyrektor i kierownik artystyczny teatru;

Maciej Prus — inscenizator i reżyser;

Andrzej Witkowski — scenograf;

Janusz Stokłosa — kompozytor;

Ewa Wycichowska — choreograf sceny balu u Senatora.

Tego poszerzonego wstępu, czy inaczej mówiąc skróconej historii „Dziadów” w Łodzi na przestrzeni siedemdziesięciu sześciu lat, potrzebowałam dla należytego podkreślenia wagi samego podjęcia przez Teatr Jaracza niezwykle trudnego, a jednocześnie jakże zaszczytnego zadania, który bierze na siebie ten ciężar, musi mieć przekonanie, że go udźwignie. Jest to przekonanie tyleż odważne co zuchwałe. Ale wiadomo: złoto dla zuchwałych. Tylko odwaga pozwala brać najcięższe przeszkody, a właśnie autor „Dziadów” wzywał: „Mierz siły na zamiary, nie zamiar według sił”!

Omawiana wyżej wstrzeźliwość placówek teatralnych i ich kierownictw w wystawianiu „Dziadów” bierze się w dużej mierze ze strachu przed ryzykiem. Obawa, asekurancja jako dominująca zasada, gdy tymczasem wyrastają młode pokolenia Polaków bez stosunku do wielkiej spuścizny romantyzmu polskiego, do roli megalomanizmu w kształtowaniu postaw naszego narodu na przestrzeni ostatnich stu pięćdziesięciu lat. Czy mamy pozwolić, by młodzież traciła kontakt ze sposobem myślenia własnych ojców i dziadów, by odrywała się od ich ideałów i wzorów? Czy sprowadzając rzecz do wąskiego odcinka, możemy akceptować ucieczkę teatru od naszej narodowej tradycji, której wspaniałym wykwitem był romantyzm, a czołowym utworem właśnie „Dziady”?

Skoro więc znaleźli się zuchwali i wyciągnęli rękę po skarb mickiewiczowski, to z miejsca zrodziło się zagadnienie, co z przebogatego tekstu zachować, a co wypuścić. „Dziadów” nie sposób zagrać w całości nie tylko dla nadmiaru materii literackiej, jak w przypadku szekspirowskiego „Hamleta”, ale i z uwagi na jej niejednorodność. Części II i III, określane jako „Dziady” kołoweńskie-wileńskie, napisał poeta przed aresztowaniem, w 1823 roku. Część III, czyli „Dziady” drezdeńskie, powstała w 1832. Upływ dziesięciu lat pomiędzy dwoma okresami tworzenia poematu, nagromadzenie się osobistych doświadczeń autora i dramatycznych zdarzeń w losach narodu, nie mogło pozostać bez wpływu na treść i na fakturę utworu.

„Dziady” nie mają jednolitej konstrukcji, stanowią sekwencję kilkunastu scen dramatycznych luźno ze sobą związanych. Mickiewicz nie zrealizował całościowego zamysłu, pozostały nie zabudowane luki, względnie szkielety epickie, które dopiero miały być rozwinięte w tekst dramatyczny. Zarówno Wyspiański, jak potem Schiller, Bardini i inni realizatorzy pozostawiali poza ramami swych inscenizacji znaczne polacie tekstu. Poważnie poszerzył o partie tekstowe dotąd nie grywane swoje słynne wystawienie w Teatrze Starym w Krakowie Konrad Swinarski.

Maciej Prus, autor najświeższej mise en scène w Teatrze Jaracza, najwięcej bodaj zachował z „Dziadów”. Wprowadził

mianowicie do swego przedstawienia nie grywaną dotąd Część I, zaczynając je od słów Dziwicy:

Świeco niedobra! właśnie pora zgasać!

I nie mogłam doczytać — czyż podobna zasnąć?

a nie od sakramentalnej inkantacji Chóru: Ciemno wszędzie, głucho wszędzie... otwierającej wszystkie dotychczasowe inscenizacje.

Prus wyeliminował jedynie niedramatyczne fragmenty „Dziadów”, a nieliczne pozostałe określenia tekstu wynikały z zamierzonych płynnych przejść ze sceny w scenę. W sposób udratyzowany przekazał nawet zamieszczoną przez poetę przed Częścią III dedykację druhom młodości, z którymi dzielił celę w więzieniu bazylińskim w Wilnie. W efekcie uzyskał Prus wielki, cztero- i półgodzinny fresk sceniczny, przekazujący niemal całość „Dziadów”.

Reżyser demonstruje w sposób czytelny swoje założenia, które nie wiodły w kierunku poszukiwań w tekście łatwych analogii. Dzieło Mickiewicza posiada immanentny, ponadczasowy wyraz, którego nie trzeba rozmnieniać na drobne aktualizacje. Odniesienia globalne „Dziadów” do losu naszego narodu są oczywiste bez wszelkiego preparowania. Nie trzeba wyręczać Mickiewicza. Prus to dobrze rozumie.

Byłoby jednak zawężeniem widzenie w „Dziadach” wyłącznie narodowych i patriotycznych treści. Utwór ma wymowę uniwersalną i to w kilku płaszczyznach.

Jest tu liryczny obraz cierpienia miłosnych człowieka — o nasileniu, jakiego nie znają najwybitniejsze nawet utwory literackie formatu „Cierpienie młodego Wertera”. Chodzi o Część IV, którą Julian Krzyżanowski określił jako psychoanalizę dokonaną na osiemdziesiąt lat przed Freudem.

Stanowią „Dziady” unikalny zapis literacki nekromancji, czyli inaczej mówiąc magicznych praktyk przywoływania dusz zmarłych, z obrzędowym wprowadzeniem w sferę psychotroniki i przemieszczeniem realnego życia ze zjawiskami nadprzyrodzonymi.

Wreszcie wstrząsająca potęgą myśli scena wadzenia się jednostki genialnej z Bogiem, nowa wersja mitu prometejskiego, w której poeta miałaby się stać czynnikiem porządku-

jącym i uszlachetniającym świat.

Nie wdając się ze zrozumiałych względów w rozwijanie tych elementów składających się na uniwersalizm „Dziadów”, stwierdzić należy, że poeta stawia je w strumień gorącej lawy, spowity w parę wulkaniczną, który nie umniejszając treści intelektualnych porusza sugestywnością i wielorakością wizji. I tu zbliżamy się chyba do koncepcji inscenizacyjnej Macieja Prusa, która tworzy dla tego niepojętego i rozbiłanego nurtu drożne koryto. Nie w analitycznym rozbijaniu dramatu na poszczególne składniki, ale w podtrzymaniu jego nieprzerwanej i nie stygnącej płynności widzi reżyser swoją rolę.

Operując po mistrzowsku ruchem scenicznym, dokonuje Prus rzeczy zdawałoby się niemożliwej: likwiduje wysokie progi między scenami dramatu, tworząc środkami teatralnymi płynne przejścia przypominające efektem filmowe przenikanie. W taki dla przykładu sposób przebiega pasaż między Częścią II i IV, kiedy to widmo Gustawa wylacza się w sposób naturalny z obrzędu Dziadów, by wkroczyć bezpośrednio w dyskurs z Księdzem. Inne zapamiętane przeze mnie wspaniałe przepoczwarczenie się obrazu scenicznego wiedzie od Snu Senatora do Salonu Warszawskiego, który wylania się niejako ze skorupy poprzedniej sceny i rozwija na naszych oczach na kształt wachlarza.

Wspomniałem o maestrach, z jaką buduje reżyser sceny zbiorowe. Wstrząsająca sarabanda w scenie wywoływania duchów na cmentarzu w Noc Dziadów nawiązuje twórczo do najlepszych, schillerowskich wzorów. Nie przynosi wstydu taki rodzaj. Mało artystów współczesnego teatru potrafi tak panować nad ruchem scenicznym i kształtować go jak masę plastyczną. Dojrzałość Prusa w tym zakresie jest imponująca.

Skoro przeszedłem od uogólnień do egzemplifikacji, to pragnąłbym wskazać inny znakomicie zakomponowany ruchowo fragment spektaklu, mianowicie scenę egzorcyzmów i wypędzenia złego ducha z Konrada przez Księdza Piotra. Już w Piśmie Świętym kojarzą się opisy nawiedzonych przez szatana — z tak zwaną Wielką Chorobą, czyli z epilepsją. Istotnie zachowanie się epileptyków podczas ataku konwulsji

przypomina diabełski szal, jakby odbierający choremu cechy ludzkie.

W dialogu ze złym duchem przemawiającym ustami Konrada Ksiądz Piotr splata się z nim w uścisku, kępuje swobodę jego ruchów, by powstrzymać drgawki, słowem postępuje tak jak zwykle się działa wobec epileptyka miotanego chorobą. Tę scenę zapasów księdza-egzorcyzisty z na wpół oszalałym bohaterem dramatu wyprowadza reżyser ze skojarzenia czynnika irracjonalnego z patologią.

Nieuchronnie zbliżam się ku ocenie podstawowego komponentu każdego dokonania teatralnego, jaki stanowią aktorzy. Bez nich nie zalsi najlepsza nawet robota reżyserska, jak nie wygrywają bitew wodzowie, jeśli nie wesprze ich odwaga i posłuszeństwo piechoty. Jestem z wielkim uznaniem dla ogromnego wysiłku i dyscyplinowania zespołu aktor-skiego, dążącego na swych barkach nadludzki, zdawałoby się, ciężar tej inscenizacji. Całość przedstawienia potwierdza wielkie zaufanie ogółu wykonawców do reżysera. Prusowi udało się rozpalic w nich zapal, skłonić do maksymalnych napięć.

Jednocześnie odnoszę wrażenie, że w widowisku brak wybitnych kreacji. By pozostać jeszcze przez chwilę przy wojskowej analogii: jest wódz naczelny i dzielni żołnierze, mało dają znać o sobie oficerowie. Szerzej omówić należy oczywiście wykonawcę roli Gustawa-Konrada. Mariusz Wojciechowski należy do młodej generacji aktorskiej. Powierzanie mu głównego zadania przez reżysera było wielkim wyróżnieniem, ale jednocześnie nałożeniem nań balastu psychicznego, pod którym niejednemu aktor by się ugiął. W jakże innej sytuacji znajdowali się przy obsadzeniu w tej roli Holoubek czy Treła, dysponujący ogromnym doświadczeniem scenicznym i sprawdzonym warsztatem. Podstawowymi atutami Wojciechowskiego jest młodość i ambicja, która musiała miejscami rekompensować brak warsztatowy.

Trudno osądzić w sposób jednoznaczny efekt solidnej pracy i zaangażowania aktora. Wojciechowskiemu udało się dokonać dużo, szczególnie w Części IV, w której wiele przekonujących żarliwości tchnął w konfesję „niezręczliwego” kochońka. Pewien niedosyt pozostała natomiast scena Wielkiej Improwizacji, w której aktor nie uderzył w ton najwyższej próby. W sumie jednak udźwignięcie legendarnej roli w „Dziadach” stanowić będzie z pewnością wielki krok w rozwoju artysty.

Z innych dokonań aktorskich wyróżnić chciałbym Kamile Sammler, która z dużą kulturą i wyrazistością zagrała Dziwicę w Części I i w Nocy Dziadów, a szczególnie Ewę w Części III.

W części II odnotujmy Zbigniewa Józefowicza (Guślarz) i Wandę Wieszczycką (Sowa).

Dobrze partnerował Gustawowi jako Ksiądz w Części IV Zbigniew Bielski.

W scenie więziennej zapisali się w pamięci: Stanisław Jaroszyński (Freyend), Ryszard Mróz (Żegota) i Krzysztof Franiczek (Sobolewski).

Mariusz Saniternik jako Ksiądz Piotr lepszy był w omówionej scenie egzorcyzmów niż w Widzeniu, które odegrał jakby z niepełnym przekonaniem.

Ryszard Kotys zinterpretował w sposób interesujący innego całkiem Senatora niż ten znany z tradycji teatralnej. Nowosilcow w jego wykonaniu był lisi i wyraźnie rozbawiony funkcją kata młodzieży polskiej, jaka mu przypadła z woli zwierzęcości.

Małgorzata Rogacka-Wisniewska nie najlepiej chyba czuła się w roli Rollisonowej. Ciekawiej wypadła Zofia Tomaszewska jako Kmitowa.

Zdaje sobie sprawę ze zdawkowości i urywkowego charakteru swoich ocen, ale ramy recenzji są nieublagane, a ilość postaci dramatu olbrzymia. Decydujące pozostaje dla mnie wrażenie doskonałej gry zespołowej i to chyba powinno być zapisane w kronikach. Bo kto uczestniczy w realizacji „Dziadów”, współtworzy historię współczesnego teatru polskiego. Kłaniam się wykonawcom za ten spektakl!

WŁADYSŁAW ORŁOWSKI

