

Katarzyna KAŁDUŚ

REFLEKSJE O „DZIADACH” NA SCENIE I W ŻYCIU

Biorąc pod uwagę ilość powstałych prac na temat najśłynniejszego polskiego dramatu, a także różnorodność poruszanych zagadnień, problematyka *Dziadów* Adama Mickiewicza wydaje się już wyczerpana. Znalazł się jednak reżyser, który wniósł coś nowego i stworzył kolejną inscenizację tego dzieła literackiego¹, zabrali też głos pracownicy nauki z dwóch lubelskich uniwersytetów, organizując sesję panelową o *Dziadach*². Dodatkowym głosem w tej kwestii niech będzie niniejsza próba porównania wrażenia ze spektaklu w reżyserii Krzysztofa Babickiego (z dnia 1 grudnia 2001

roku) z tezami referatów zaprezentowanych podczas sesji panelowej w dniu 30 listopada 2001 roku.

Dwa zagadnienia wydają się wysuwać na plan pierwszy, a jednocześnie nawzajem uzupełniać. Po pierwsze: *Dziady* jako tekst dramatyczny a *Dziady* na scenie oraz – po drugie: *Dziady* a współczesny odbiorca. Jeśli chodzi o pierwszy problem, to po wysłuchaniu referatu M. Woźniakiewicz-Dziadosz zatytułowanego „Arcydramat!”, poprzedzonego dość podobnym w charakterze wstępem I. Sławińskiej zatytułowanym „*Dziady* i my”, można było zadać sobie pytanie: Czy to, co niosą *Dziady*, jest możliwe do realizacji, choćby częściowej, we współczesnym teatrze? Obie prelegentki zwracały uwagę na wyjątkowy splot artyzmu z wieloaspektowością dramatu. Sławińska przypomniała, jaką rangę ma to dzieło zarówno w aspekcie religijnym, historycznym, patriotycznym (narodowym), jak i literackim. Również ze względów gatunkowych może być ono, według niej, różnorodnie interpretowane, między innymi jako misterium, dramat poetycki bądź też dramat historyczny z elementami satyry. O artyzmie *Dziadów* mówiła Woźniakiewicz-Dzia-

¹ Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie, *Dziady* Adama Mickiewicza. Reżyseria i opracowanie tekstu Krzysztof Babicki, dekoracje i światło Paweł Dobrzycki, muzyka Marek Kuczyński, choreografia Jacek Tomasik. Premiera 17 XI 2001 r.

² Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie, Katedra Dramatu i Teatru KUL oraz Instytut Filologii Polskiej UMCS zorganizowały w dniu 30 XI 2001 r. sesję panelową „*Dziady*. Literatura – metafizyka – teatr”. W obradach i dyskusjach głos zabrali historycy literatury i teatrologi z KUL i UMCS: (według kolejności wystąpień) Irena Sławińska, Maria Woźniakiewicz-Dziadosz, Roman Doktor, Wojciech Kaczmarek, Marek Kwapiszewski, Waław Pyczek, Stefan Kruk i Elżbieta Rzewuska.

dosz, wskazując na odkrywcze ujęcie rzeczywistości (świat postrzegany z zewnątrz to dramatyczna walka Dobra ze Złem, a jego uzupełnieniem jest przestrzeń wewnętrzna Konrada), mistrzostwo formy (świadome zabiegi fragmentaryzacji charakterystyczne dla romantyzmu), realizację jedności Prawda = Dobro = Piękno. W tekście tym – według prelegentki – wyrażona została suma doświadczeń i poglądów Mickiewicza. W jaki więc sposób przynajmniej część tego bogactwa znaczeniowego można uobecnić na scenie podczas adaptacji teatralnej?

Krzysztof Babicki, dyrektor artystyczny i reżyser w Teatrze im. Juliusza Osterwy w Lublinie, skorzystał z możliwości, które daje sam tekst i wydobyl z „Ustępu” trzeciej części *Dziadów* postać malarza Oleszkiewicza, którego – zgodnie z tekstem dramatu Mickiewicza – można utożsamić z Guślarzem: „[...] Polak, jest malarzem, / Lecz go właściwiej nazywać guślarzem, / Bo dawno od farb i pędzla odwyknął, / Bibliją tylko i kabałą bada, / I mówią nawet, że z duchami gada”³. Wykorzystując ten fragment tekstu, Babicki posłużył się postacią malarza-Guślarza, aby stworzyć ramę kompozycyjną całego spektaklu. Dramat rozgrywa się w pomieszczeniu stylizowanym na pracownię malarską, gdzie na pierwszym planie widzimy od tyłu sztalugę z jakimś płótnem, paletę i pędzle, dalszy plan zaś wypełniają obrazy różnej wielkości odwrócone frontem do ściany. Te elementy dekoracji będą ukazywać się kilkakrotnie w trak-

cie spektaklu (jednym z nich jest obraz Matki Boskiej Ostrobramskiej jako wyposażenie chaty Pustelnika), największą jednak rolę odgrywają one w początkowym etapie przedstawienia (inscenizacja drugiej części *Dziadów*) oraz w finale dramatu (zakończenie trzeciej części *Dziadów*), kiedy to wygląd sceny do złudzenia przypomina dwa obrazy Jacka Malczewskiego: *Natchnienie malarza i Melancholię*⁴.

Taka oprawa plastyczna jest ciekawym rozwiązaniem scenograficznym, które umożliwia uniwersalizację przestrzeni, gdyż pracownia malarska niewiele zmieniała swój wygląd poprzez wieki, więc i dziś jej znaczenie nie odsyła do żadnej konkretnej epoki, a na obrazie może zostać powołana do życia scena z dowolnego czasu historycznego. Stąd w trakcie inscenizacji drugiej części *Dziadów* z ram obrazów wychodzą postacie ubrane dość współcześnie (jest to lud uczestniczący w obrzędach Guślarza), podczas gdy większość wydarzeń przedstawionych jest zgodnie z duchem epoki Mickiewicza (kolejny wyjątek stanowią awangardowe kreacje gości na balu u Senatora). Jeżeli jednak przyjmiemy, że wszystkie osoby pojawiające się na scenie – poza Guślarzem – są postaciami z nienamalowanych dzieł, które bądź to mają przyczynić się do powrotu malarskiego natchnienia⁵, bądź też są powoływane do życia „twórczą mocą”

⁴ Obrazy te zostały przedrukowane w programie do spektaklu na s. 3, 26n.

⁵ Tak odczytuje tę koncepcję Łukasz Drewniak. Zob. Ł. D r e w n i a k, *Namalować „Dziady”*, „Przekrój” z 2 XII 2001, podobnie widzi to Roman Pawłowski, zob. R. P a w ł o w s k i, „*Dziadów*” naszych powszednich, „Gazeta Wyborcza” z 20 XI 2001 s. 17.

³ A. M i c k i e w i c z, *Dziady* część trzecia. „Ustęp. Oleszkiewicz”, w. 58-62, Warszawa 1967, s. 213.

artysty⁶, to cały spektakl stanie się sztuką o tworzeniu sztuki (co częściowo jest zawarte w scenie drugiej trzeciej części *Dziadów*), ale zagubią się inne, bardzo ważne, a może nawet ważniejsze treści, na przykład problematyka religijna, patriotyczna, historyczna. Co więcej, głównym *spiritus movens* akcji staje się Guślarz, przy jednoczesnej marginalizacji roli Gustawa-Konrada, co mogłoby być koncepcją częściowo słuszną dla drugiej części *Dziadów*, lecz wydaje się nietrafione w spektaklu odtwarzającym drugą, czwartą i trzecią część dramatu. Poza tym w inscenizacji Babickiego widoczny jest brak konsekwencji w działaniach przypisanych Guślarzowi – czasami pojawia się on w scenach, w których Mickiewicz nie uwzględnił jego udziału. Z boku przygląda się on wydarzeniom, bezpośrednio w nich nie uczestnicząc. Często też schodzi ze sceny bez wyraźnej przyczyny. W efekcie dla widza nie jest czytelny zamysł reżysera, nie wiadomo, czy jego obecność spełnia istotne funkcje, inne niż ciągłe przypomnienie widzom o modnej dziś kreatywnej funkcji artysty, czy tylko urozmaica i zapełnia wolną przestrzeń sceniczną.

Postać Oleszkiewicza posłużyła Babickiemu jedynie do stworzenia bohatera-malarza. Ciekawą propozycję odczytania tej roli wysunął w czasie sesji M. Kwapiszewski, który w referacie „Dwie profecje: Ksiądz Piotr i Oleszkiewicz” przedstawił stanowisko S. Pigonia, według którego Mickiewicz uległ silnym wpływom pierwowzoru postaci Oleszkiewicza (malarza zainteresowanego mistyką). Kwapiszewski, idąc tropem

Pigonia, stwierdził, iż to właśnie Oleszkiewicz, a nie A. Towiański, jak się powszechnie utrzymuje, zaszczerpił Mickiewiczowi rozumienie historii w kategoriach ofiary i odkupienia oraz ogromnej roli w tym dziele posłańców Bożych. Wykorzystując tę tezę Pigonia, Kwapiszewski doszedł do przekonania, że w *Dziadach* posłańców Bożych jest dwóch – Ksiądz Piotr i Oleszkiewicz. Rola pierwszego z nich jest czytelna, natomiast drugiego prelegent nazywa „prorokiem rozpaczającym, wątpiącym” sugerując, że stanowi on przeciwstawne odbicie postaci Księdza Piotra – „proroka optymistycznego”. Związki znaczeniowe pomiędzy tymi osobami dramatu można by – idąc za sugestią Kwapiszewskiego – w inscenizacji pełniej wykorzystać i wzbogacić rolę Guślarza-malarza o cechy prorockie.

Oprócz podstawowej dla spektaklu koncepcji reżyserskiej, w lubelskiej inscenizacji na pochwałę zasługuje sugestywna muzyka Marka Kuczyńskiego, trafnie oddająca nastrój poszczególnych scen, jak i charakter postaci (zwłaszcza stały motyw towarzyszący uczestnikom obrzędu oraz piosenka Zosi-ducha Dziewczyny). Do przywołanych już kwestii scenograficznych można dodać jeszcze dwie uwagi: dekoracja w inscenizacji Babickiego jest ascetyczna i zarazem bardzo funkcjonalna, na przykład przez dłuższy czas trwania akcji na scenie stoi prowizoryczne łóżko, na którym w drugiej części *Dziadów* siedzą postaci z tłumu, w czwartej części Gustaw i Pustelnik, a w trzeciej części *Dziadów* jest to prycza więzienna Konrada, z której wygłasza on improwizację. Wprowadzenie w akcję Senatora – postaci przynależnej do innej sfery – odbywa się poprzez użycie tego samego elementu sce-

⁶ Zgodnie z interpretacją J. R. Kowalczyka. Zob. J. R. K o w a l c z y k, *Siła słowa*, „Rzeczpospolita” z 19 XI 2001, s. A10.

nografii, którym jest łóżko. W odróżnieniu od skromnej pryczy Konrada, szezlong Senatora zwraca uwagę swoim przepychem, właściwym dla świata Senatora. Po drugie, najbardziej urzekającą w wymowie sceną spektaklu jest widzenie Księdza Piotra, zrealizowane z godną podziwu prostotą: całość obrazu tworzy leżący krzyżem Ksiądz Piotr, nad którym rozpościera się dekoracja naśladowująca niebo pełne gwiazd. Daje to wrażenie bezpośredniego kontaktu proroka z Bogiem, a przestrzeń staje się sakralnym universum.

Główne kreacje aktorskie w spektaklu stworzyli: Jacek Król (w roli Gustawa-Konrada), Andrzej Golejewski (Ksiądz Piotr), Ignacy Gogolewski jako senator Nowosilcow i Paweł Sanakiewicz (Guślarz-malarz). Każdy z nich zaprezentował wysoki kunszt aktorski (szczególne pochwały należą się debiutującemu w lubelskim teatrze Jackowi Królowi), lecz dopiero sceny zespołowe ujawniły dramaturgię wzajemnych relacji między postaciami. Druga scena trzeciej części *Dziadów* dostarczyła widzom ogromnego, może nawet zbyt dużego, napięcia. Nawarstwione emocje zostały uwolnione dopiero w scenie następnej, gdy Ksiądz Piotr wypędził złego ducha z Konrada. Scena egzorcyzmów jest zagrana tak dobrze, że chociażby dla niej warto przyjść na ten spektakl. Efekt został osiągnięty dzięki zderzeniu dwóch przeciwstawnych postaw: dzięki wyjątkowo stonowanej, milczącej pozie A. Golejewskiego oraz dzięki obłądnemu miotaniu się J. Króla. W ciągu tych kilku minut uobecniły się zarówno jakości tragiczne, jak i komiczne. Z kolei podłość i cynizm Senatora (świetnie pokazane przez Gogolewskiego) uwidoczniły się jeszcze mocniej

w konfrontacji z pokorą Księdza Piotra. Wśród ról drugoplanowych na uwagę zasługują aktorzy grający diabłów – W. Dobrowolski, R. Kruczkowski i T. Bielawiec.

Lubelska inscenizacja *Dziadów* to spektakl zrealizowany w zgodzie z tekstem Mickiewicza oraz wzbogacony o nową koncepcję reżyserską. Nie jest jednak porywający, nie „przemawia” do widza (choć niektóre sceny silniej przykuwają uwagę). A przecież niektóre wcześniejsze wystawienia tej sztuki bywały wydarzeniami na skalę narodową i prowadziły nawet do przełomów w historii. Dlaczego zatem oddziaływanie lubelskich *Dziadów* jest niewielkie? Czy wina leży po stronie współczesnego teatru, który nie potrafi dobrać odpowiednich, sugestywnych środków wyrazu, czy też dzisiejsi odbiorcy nie radzą sobie z tak wymagającą lekturą? A może przeciwnie – od tekstu tak bogatego teatralnie wymagają oni takiej jego interpretacji scenicznej?

O aktualnych problemach związanych z odbiorem *Dziadów* mówił podczas dyskusji panelowej R. Doktor („*Dziady*” romantyczne i współczesne). Utrzymywał on, iż w społeczeństwie przełomu dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku zauważalne jest odchodzenie od powagi stylu komunikacji (zjawisko szerzące się między innymi w wiadomościach typu sms, e-mail, w stylu reklam). Dzieło dramatyczne Mickiewicza utrzymane jest natomiast w stylu patetycznym, poważnym, a przez to – twierdził prelegent – niedostępnym dla współczesnego czytelnika, niejako zawstydzającym go i zmuszającym do pełnego przyjęcia bądź całkowitego odrzucenia. Będąc zapisem najwyższych ludzkich uczuć i zapisem relacji czło-

wiek-Bóg, będąc dziełem, w którym brak jest postaw pośrednich lub poprawnych, a ojczyzna i naród usytuowane są wysoko w hierarchii wartości, *Dziady* to trudny dar dla współczesności. Zmusza on do sprzeciwienia się ogólnosiwiatowym „tendencjom liberalizującym”. Nie każdy, kto przychodzi do teatru, gotowy jest podjąć tę próbę. Teatr jednak ze swej strony powinien wyjść naprzeciw problemom odbioru „wysokich” dzieł literackich i łącząc w insceniżacjach dwie pierwotne potrzeby ludzkości: potrzebę obrzędu i potrzebę poezji, udowodniać, że dzieła te są nie tylko aktualne, ale też „żywe”.

Można więc zadać zasadnicze dla sztuki w ogóle pytanie: Czy dzisiaj *Dziady* Adama Mickiewicza to tekst żywy? Reakcja publiczności oglądającej spektakl w dniu 1 grudnia 2001 roku świadczyłaby raczej na niekorzyść dramatu, sam fakt jednak, że przedstawienie powstało oraz że zorganizowano sesję naukową, cieszącą się stosunkowo dużym zainteresowaniem, poświęconą w całości „arcydramatowi” romantycznego poety, byłby kontrargumentem powyższej tezy, poprzez który uwidocznione zostają wielopłaszczyznowe meandry sztuki we współczesnej epoce.