

Z Oleszkiewiczem i bez

Czymże to już *Dziady* nie bywały? – mszą ojczyźnianą, polską Golgotą i tubą narodową. Ileż to wspólnych nieszczęść potrafiły wpisać w *Dziady* kolejne generacje? Ile wskrzesić nadziei? Ile sumień obudzić? W kolejnych wystawieniach przeglądając się napięcia polityczne i społeczne emocje poszczególnych dekad. Wystarczy przypomnieć Leona Schillera, Konrada Swinarskiego i Kazimierza Dejmka. Pamiętne inscenizacje bez względu na to, czy mieściły się w kategorii teatru religijnego czy interwencyjnego, charakteryzowało to, że miały związek ze stanem świadomości uwarunkowanej oficjalnymi nakazami. Zarówno wtedy, kiedy w naiwności ludowej musiano ukrywać prawdę o siłach nadprzyrodzonych, jak i wówczas, kiedy ze sceny wygłaszano płomienne mowy i manifesty stające się natychmiast komentarzem do wydarzeń współczesnych. Chwile zagrożenia bytu narodowego, momenty przesileni politycznych i spektakularnych zachwian racji moralnych polaryzowały dramaty wokół jednego z trzech ramion wielkiego trójkąta: NARÓD, BÓG, WOLNOŚĆ. To one podpowiadały trop interpretacyjny, dający widzowi szansę, by w *Dziadach* mógł rozpoznać swoje własne doświadczenia. Obojętne, czy wystawienia nadawały im patriotyczno-rewolucyjny kształt, czy eksponowały ich moralitetowy charakter albo też szopkowo-misteryjną postać. Przez całe lata teatr odpowiadający wrażliwości epoki miał przewagę nad tym, który jest tylko uklonem w stronę tradycji. Czy zatem dzisiaj, w naszych pohistorycznych, jeżeli wierzyć diagnozie, czasach warto sięgać po ten dramat na „święto i nieszczęście”? Co z *Dziadów* wykrawać, żeby i dzisiaj wydawały się ważne i potrzebne?

Krzysztof Babicki, reżyser lubelskiej realizacji zachował się wobec tekstu z dużą powściągliwością i skonstruował nadzwyczaj oszczędne przedstawienie. Minimalistyczna scenografia – parę ram obrazów ustawionych w głębi sceny jak pod ścianą pracowni malarskiej i sztaluga jako główny motyw architektoniczny zagospodarowujący scenę. A wszystko zatopione w mroku. Rama czerni skupia uwagę widza na wykadrowanym obrazie, by po chwili wchłonąć go niemal całkowicie, jak za jakim *a kysz*. Ciemność zaciera granice między tym, co rzeczywiste i nierzeczywiste. I, podobnie jak w teatrze Leszka Mądziaka, z przestrzeni, której nie dosięga światło, czyni pełne tajemniczości miejsce zespolenia się planów. Porzą-

dek metafizyczny głęboko wnika w strukturę ziemskiej rzeczywistości. Ten zabieg wizualny znakomicie wyklada Mickiewiczowską ideę współobecności ludzi i duchów. Wręcz unaocznia ich równy status.

O inscenizacji można powiedzieć, że adresowana jest do tych, którzy chcą traktować *Dziady* jako pozycję z klasyki narodowej (ostatnia premiera *Dziadów* w Lublinie miała miejsce 26 października 1926 roku) Przed oczyma tych widzów ma się przesunąć kalejdoskop scen wizyjnych i realistycznych, które będą mogli przede wszystkim poznać lub tylko przypomnieć sobie. – Teraz Dziedzic, symbol wyzysku, teraz płocha Zosia i *garczycy dwa ziarka*, potem Gustaw, czyli tak naprawdę nieszczęśliwie zakochany Adam Mickiewicz, zaraz będą więźniowie, ofiary caratu no i wreszcie *Wielka Improwizacja* – spór poety z Bogiem o wolność narodu. Obejrzeć nasz arcydramat w całym bogactwie zaproponowanym przez autora. Dramat skomplikowany, z wieloma niejasnościami, którego interpretacja w różnych szczegółowych kwestiach nastęrcza problemy literaturoznawcom, a który jednocześnie bywa rokrocznie wykładany w tysiącach klas i upraszczany w niezliczonej ilości bryków. Czy to jednak dostatecznie ambitne zadanie? Szczególnie dla inscenizatora, nie dla samego teatru jako instytucji. Któremuż z nich nieobce marzenie, żeby na dziele postawił swój własny znak..

Zaproponowany kształt widowiska – z płaską, prawie niczym nie zagospodarowaną sceną, z wyraźnym podziałem na miejsce akcji i publiczność, z jednym tylko antraktem, który nie odrywa od zmiennych obrazów i pozwala się zatopić w wykreowanej rzeczywistości – ma szansę satysfakcjonować. Pozwala bowiem myśleć i czuć, chociaż nie bazuje na zaangażowaniu widza. Odsłania tajemniczy świat, nie proponując jednak w nim uczestnictwa. I z odbiorców nie czyni skonsolidowanego tłumu, tylko każdego z nich pozostawia w jednostkowej relacji. Rodzaj owego kontaktu pozornie zostaje sprawą każdego z nich, ale pewne oznaki bywają znamienne. Są na przykład różne cisze na widowni i różne oklaski po przedstawieniu. Są brawa „wspólnotowe” i jest suma pojedynczych braw. Pierwsze stanowią wyraz odkrytej nagle więzi międzyludzkiej, kiedy widownię zespala jedna myśl, dająca na chwilę poczucie mocy. Drugie zdają się mówić, że wobec niektórych spraw każdy musi pozostać sam, chociaż w ich istocie tkwi powszechność.



I tak przy dziele Mickiewicza na samotną refleksję skazuje wpisane w eń pytanie o sens ludzkiego losu. Ów egzystencjalny pokład dramatu przedstawia nam się jako propozycja do wydobywania przez każdego z nas pojedynczo ze zmagania Konrada z niebem i ziemią, doświadczeniem zbiorowym i indywidualnym. I bez względu, jaką treść społeczną mu się przyda, będą obrazowały drogę ku własnemu celowi pełną prób i błędów. Zmierzającą do przewyciężenia ziemskich ograniczeń, jakby za sprawą podszeptu: *Człowieku gdybyś wiedział, jaka twoja władza*. Walkę ze złem tego świata podejmowaną przez jednostkę, którą rozdziera dualizm natury ludzkiej – małość i wzniosłość i próbuje odnaleźć w sobie to wszystko, co przewycięża konflikt postaw.

Widowisko ma właściwie wierną wobec oryginału kompozycję, chociaż spektakl zaczyna się fragmentem *Ustępu*, a na scenie pojawia się mężczyzna przy sztaludze. [...] – *I któż on? – 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!* Ten malarz to nie tylko bohater III części *Dziadów*, wymieniony z nazwiska Oleszkiewicz (*Ustęp: Dzień przed powodzią petersburską 1824* podaje je w podtytule), ale autentyczna postać, która w życiu Mickiewicza odegrała istotną rolę. Był artystą i teozofem, działaczem petersburskich łóż masonskich i opiekunem mistycznym poety, u którego zaszczylił ideę rozumienia historii jako ofiary i odkupienia. Można oczywiście nie zwrócić uwagi na dekompozycyjny zabieg i w malarzu nie rozpoznać pełnego cnót i głębokiej nauki profety, który przewidział powódź petersburską. Najlepszy przykład, że któryś z recenzentów zobaczył w nim Jacka Malczewskiego (nieporozumienie wzięło się chyba stąd, iż kiedyś w programie do *Dziadów*, które Maciej Prus wystawił w gdańskim Teatrze Wybrzeże były reprodukowane właśnie jego obrazy, a teraz widać skutki lektury recenzji). Jeżeli więc nawet dla wtajemniczonych klucz ten nie jest aż tak oczywisty, możemy bez błędu założyć, że i większość widzów motyw sztalugi będzie traktować jako symbol obrazu świata przefiltrowanego przez indywidualną wrażliwość artysty, wizję powstałą z subiektywnie przetworzonych bodźców. Tym bardziej, że scenografia zachęca do tego. Chociaż można się spierać, czy to ukłon złożony pod adresem historycznej postaci, czy tylko figura artysty, jako jednostki o szczególnym potencjale duchowym, który ją popycha w kierunku tajemnic. To sceniczny Oleszkiewicz prowadzi obrządek wywoływania duchów, a potem w trakcie całego

spektaklu pojawia się tam, gdzie miejsce Guślarza. Jednak do końca nie ma pewności, którym ze wspomnianych atrybutów chciał go obdarzyć autor inscenizacji. Może to właśnie wątek biograficzny z życia wieszacza miał zwrócić naszą uwagę na wielość sil sprzących powodujących geniuszem Mickiewicza?

Zamiast długo rozważać możliwość przychylenia się do tej czy owej koncepcji reżyserskiej, trzeba powiedzieć, że dwie wyróżniające się kreacje aktorskie rozkładają akcenty w niezależny od przyjętych rozwiązań sposób. W pamięci widzów pozostają indywidualne dramaty: Gustawa-Konrada, a właściwiej byłoby powiedzieć Konrada i Nowosiłcowa. Dwu całkiem odrębnych postaci, jakby ich nawet nie spinała historia. Stworzony przez Jacka Króla nieszczęśliwy kochanek jest dopiero zapowiedzią poszukującego wrażliwca. Dopiero ta *Improwizacja „z łóżka”* (jakby dalekie echo Różewiczowskiej *Kartoteki*) jest prawdziwą szarżą wykonawczą. To już nie tylko *furor poeticus*. To podniecenie znacznie dalej idące. Chorobliwe i natężone równocześnie. Pokazujące moment, kiedy bunt przestaje być wyrazem pychy, a staje się brzemieniem misji spoczywającej na wybranym. Jest coś niebywale wzruszającego w sylwetce młodzieńca, kiedy ten wstaje z łóżka, chwije się, z powrotem ciężko opada – rozgorączkowany i drżący. Owija się kocem i siedzi jak nastrozony ptak, wreszcie zaczyna prostować jedno skrzydło. Wstaje jak ktoś, kto ledwie trzyma się na nogach. Jak chory orzeł, co nie ma siły zerwać się do lotu. Z trudem łapie oddech. A koszula na rozgorączkowanej piersi pokrywa się coraz większą plamą potu. Swój wielki monolog kończy na podłodze, zwijając się jak embriion i rozkładając krzyżem. I nie wiemy, gdzie się zaczyna metafizyczna bojaźń, a gdzie oznaki wyczerpania atakiem choroby. A przy tym jak on mówi? Głosem jasnym i silnym, szeptem, rzęczę, manrocąc, skrzeczając i kwiląc. Ni to lkając, ni się śmiejąc. Dar improwizacji przestaje tu być darem bożym, który z Konrada czyni pomazańca, a zaczyna być tylko wyrazem nonkonformizmu, trochę oszalałym żądaniem rozwiązań ostatecznych.

Drugą ważną rolę i swój sceniczny mikrokosmos stworzył Ignacy Gogolewski w roli Nowosiłcowa (siedemdziesiąt pięć lat temu na lubelskiej scenie zagrał ją gościnnie Aleksander Zelwerowicz, jego mistrz i nauczyciel). Kiedy widzimy Senatora we śnie inspirowanym przez diabły, to dostojnik leżący na wtańczonym przez nie szezlongu samą pozą wyraża całą przewagę wobec otoczenia. Jest pełen mocy. Jednak po chwili widzimy go w zupełnie nowym wcie-

leniu. Jakże tragiczny wydaje się, kiedy zaczyna go prześladować obsesja nielaski u cara i wije się u stóp mebla w służalczej pozie. Ledwie przestają nim rządzić lęki, a już tego zdegradowanego w samotności człowieka widzimy, jak upozowany na oczach ludzi z cynizmem uprawia parodię galerii. Niecierpliwymi gestami, znudzonym lub ironicznym tonem. Inny wśród fantazmatów, inny wśród ludzi. Żyjący w stanie pomieszania świadomości. Pogardliwy wobec cierpienia innych i historycznie czuły na własne. Postać z całą pewnością niemila, ale po ludzku przejmująca, która obok odrazy potrafi wzbudzić przynajmniej politowanie.

Jest w tym przedstawieniu jeszcze kilka udanych ról, ale nie dorównują sile obecności scenicznej wymienionych postaci. To zaś w znacznej mierze sprawia, że sztuka zmienia rozkład napięć dramatycznych. I tak Książdz Piotr (Andrzej Golejewski) chyba przestaje dowodzić, iż pokora odnosi zwycięstwo nad pychą, bo raczej odnosimy wrażenie, że to ona jest efektem przytłoczenia osobowości duchownego przez siłę spięć wewnętrznych samego Senatora. Tragedia pani Rolinsonowej (bardzo udany występ Teresy Filarskiej) może się stać też oderwanym od historii nieszczęściem, jakimś kontrapunktem dla sylwetki psychicznej Nowosilcowa. Obrazu jego bezduszości, ale w uniwersalizowanym wymiarze, wyjętym z politycznego kontekstu.. Więc kto chce, może go aktualizować,

podstawiając sobie dowolne persony i sytuacje. Ale nic nie stoi na przeszkodzie, aby przeżycie jednostki twórczej przywracało podmiotowość procesowi historycznemu. Nie można przy tym zapomnieć o zbiorowości współkonstytuującej wizję. Wieśniacza gromada, młodzież w celi więziennej, salonowe towarzystwo – wszystkie te grupy pozbawione są żywotności. Tkwią nie tylko w półmroku, ale i w jakimś półśnie. Poruszają się tak, jakbyśmy je oglądali na taśmie puszczanej w zwolnionym tempie. Choreografia (może wyjąwszy scenę balu) czyni zeń coś na kształt figur markujących sytuację. Taką na pół dekorację. W dodatku kostium nie, a tylko leciutko zaznacza ich społeczne usytuowanie postaci. Taka zbiorowość, przestaje być zdolna do posiadania jakiejś jednoczącej idei, a co za tym idzie nie może stanowić ani „grupy wsparcia” względem jednostki, ani opozycji wobec niej. I może to właśnie jest najmocniejszą konstatacją w podjętych przez teatr rozważaniach o wszelkiej transgresji.

Magdalena Jankowska

Adam Mickiewicz, *Dziady*, reżyseria i opracowanie tekstu – Krzysztof Babicki, scenografia – Paweł Dobrzycki, kostiumy – Barbara Wołosiuk, muzyka – Marek Kuczyński, choreografia – Jacek Tomasiak. Teatr im Juliusza Osterwy w Lublinie, premiera 17 listopada 2001.