

»DZIADY« I DWUDZIESTOLECIE

Dwudziestolecie nie jest właściwie jubileuszem. Niemniej jest to data, na którą można zwrócić uwagę — zwracając za uwagę, nakazuje się sobie i innym w jakiś sposób wrócić do początku, tj. do tego punktu, od którego przed dwudziestu laty wszystko się rozpoczęło. Z taką chyba myślą zanekował swe dwudziestolecie Teatr Rapsodyczny. Najznamienniejsze jednak jest to, iż z ową datą (1941—1961) związali premierę mickiewiczowskich „Dziadów”.

Dlaczego to właśnie jest najważniejsze? Spróbujmy w pierwszych części niniejszego artykułu (który w małym tylko mierze jest pomysłany jako recenzja) odpowiedzieć na to pytanie, a w drugiej — zbierzemy pewne myśli o samym przedstawieniu, którego premiera odbyła się w Teatrze Rapsodycznym 9 września. Historycznie biorąc, pierwsze rapsodyczne „przedstawienie” („Kroń-Duch”) wypadło 1. XI. 1941, w trzecim roku okupacji. To, czym był ów teatr w ciągu okupacji a nawet jeszcze przez pewien czas po jej zakończeniu, raczej mieściłoby się w określeniu „teatr słowa” — słowo bowiem, żywe słowo poetyczne, było wówczas nie tylko dominantą, ale prawie jedynym elementem ówczesnych przedstawień. To też od razu uwinęło ów dziwny teatr od wielu tzw. utworów scenicznych, po które sięgnęli rapsodycy właściwie dopiero w roku bieżącym — i to też po bardzo swoiste: „Legenda” Wyspiańskiego, a teraz „Dziady”.

W jakim kierunku szła ewolucja rapsodycznego stylu? Bardzo często mniemano się, że w kierunku przyjmowania na nowo tych różnych pierwiastków odrzuconych elementów sztuki teatralnej — takich jak kostium, charakterystyka, a nade wszystko „gra”. Byłoby to jednak poglądy powierzchowny tylko. Teatr Rapsodyczny ewoluował poprzez szereg przedstawień, których spis zawiera się w programie ówczesnego, a każde z tych przedstawień można uważać za nową próbę sformułowania tego, co stanowi o istocie rapsodycznego stylu teatralnego. Ile przedstawień — tyle poniekąd poszukiwań.

„Dziady” — do takiego dochodził się wniosku uczestnicząc w obecnym przedstawieniu — nie są już żadną próbą ani żadnym poszukiwaniem, ale stanowią właśnie ową „formułę”, wokół której wszystkie dotychczasowe próby i poszukiwania w ciągu dwudziestu lat stałe krążyły. W „Dziadach” jest ukryta sama istota rapsodyzmu, sam rdzeń jego koncepcji. Chodzi zaś tutaj nie tylko o to konkretne przedstawienie, którego byliśmy świadkami, ale chodzi o „Dziady” jako takie, o „Dziady” jako — jedyny właściwie — mickiewiczowski wyraz mickiewiczowskiej koncepcji teatru polskiego i słowiańskiego. Można by wręcz powiedzieć, że Teatr Rapsodyczny powstał po to, aby zrealizować „Dziady”, „Dziady” zaś zostały napisane po to, aby wzbudzić kiedś do życia taki właśnie teatr. Jeżeli w tym znaczeniu ujęjemy wyraz „koncepcyjność”, to ona tu właśnie zachodzi.

Ta zdumiewająca zbieżność koncepcji utworu i teatru uderza nas przede wszystkim i rozwija się stopniowo w ciągu przedstawienia. W tej chwili już można dość zdecydowanie postawić tezę, że Teatr Rapsodyczny to nie jest jakiś „teatr słowa”, ale jest to teatr, który w wszystkich swoich dotychczasowych poszukiwaniach i próbach wciąż się rodził z tej mickiewiczowskiej „formuły” teatru i wciąż się z niej — i zarazem ku niej — systematycznie rozwijał. „Dziady” przyszedł więc na dwudziestolecie, ale bez pozbawienia wielkiego błędu można powiedzieć, że „Dziady” stały u początku tego teatru i stanowiły coś w rodzaju niewidzialnego zarodka, z którego wszystko się w nim rozwijało. Jeśli to związać z osobistymi studiami dyr. Mieczysława Kotlarczyka, z fymi predecepcjami w dziedzinie literatury i teatrolgii, które w nim od dawna zwyciężyły — jeszcze w okresie przed utworzeniem Teatru Rapsodycznego — wówczas teza nasza stanie

się tym przejrzystsza. Ale w takim razie trzeba też będzie mocno podkreślić niezwykle zasługi Kotlarczyka dla ukształtowania się jakiejś specyficznie polskiej koncepcji teatru, a może nawet już dziś pewnej kultury teatralnej, która z tej koncepcji bierze swój początek. Nadmienimy jednym słowem, że styl rapsodyczny ma już dzisiaj zwolenników i kontynuatorów w różnych punktach naszego kraju.

Jakaś więc jest ta rapsodyczna, a genetycznie biorąc mickiewiczowska koncepcja teatru, którą właśnie w „Dziadach” znajduje swe kongenialne urzeczywistnienie? Nie ma to być — jak już wspomnieliśmy, teatr „czystego słowa”, ale teatr bardzo specyficznej akcji — więc jednak akcji, bo teatr łączy się z dramatem, czyli z działaniem — akcji specyficznej i wielowymiarowej. Tę wielowymiarowość akcji doskonale widat w „Dziadach”, a trzy kondygnacje sceniczne mają w nich właśnie uzasadnienie właśnie dzięki owej wielowymiarowości akcji, czyli dramatu. Nie chodzi o to tylko, że dramat „Dziadów” ma się rozgrywać na ziemi i poza ziemią — chodzi o to, że owe trzy wymiary stale niejako rozszalały wzajemny „ziemski” tok akcji i co krok przemieniają dramat nie tylko w lirykę, ale również w epikę. Nie jest to jakaś „epika introspekcyjna”, choć zdaje się, że ten styl dramatu i teatru,

o samym przedstawieniu za bardzo trzeba było myśleć — patrząc na nie — w tych kategoriach ogólnych i zasadniczych (bo to wydawało się piszącemu niniejsze słowa największym odkryciem wieczoru) — i stąd różne szczególnie samej realizacji „Dziadów” mogły tacno ująć uwagi. Co się musi narzucać? A więc, jak zwykle u Kotlarczyka, opracowanie tekstu: „Dziady” stały się pod jego ówkiem zwarta i przejrzysta całość, przy czym realizator z całym pletzem czuł nad wszelkimi i pięknościami tekstu. Wmontowanie czwartej części „Dziadów” w drugą i jasne wyprowadzenie z nich obu trzeciej, wreszcie oryginalne zakończenie — to wszystko mieści się w granicach dwu i półgodzinnego spektaklu. Lepiej o tym — w programach. Ale jest jeszcze do uwypuklenia jakiś kolorystyczny bardzo stonowany: dzięki niemu wyszła cała homogeniczność „Dziadów”, które w lekturze mogą się zdawać zestawieniem fragmentów filico heterogenicznych. Jest jakiejś continuum, jakaś ciągłość nawet pomiędzy wizją okrutnego dziedzica z drugiej części „Dziadów” tak jak ona została ukazana w rapsodycznym przedstawieniu, a baletem u senatora. Gustaw-Kohrad: zżonił się wrazenie, że T. Malak jest lepszym Gustawem. Może to dlatego, że tekst wielkiej improwizacji zawiera jakiś szalenie trudny do oddania podtekst: nie uczuciowy ale myślowy,



CD LEWY: MIECZYSLAW KOTLARZYK (KSIĄDZ PIÓTR), TADEUSZ MALAK (KONRAD). FOT. WOJCIECH PLEWINSKI

Lardzo mocno również wskazuje w kierunku wnętrza bohaterów. A jednak nie kończy się na analizie ich własnych przeżyć, na odwarzaniu strumienia ich „dramatycznej świadomości” — teatr „Dziadów” daleki jest od takiej formuły subiektywistycznej, dysponuje on natomiast trzema obiektywnymi wymiarami, w których akcja Gustawa-Konrada toczy się z całym realizmem. A wraz z nią jakaś akcja narodu, dramat narodu.

Jasną rzec, iż w takich założeniach słowo nie jest podporządkowane akcji, spełnia ono jakąś rolę nadrzędną, przechodzi poprzez wszystkie swoje możliwości i konfiguracje: epicka, liryczna i dramatyczna, aby w całej pełni wypowiedzieć to, co jest do wypowiedzenia. Właśnie też ów proces przechodzenia słowa poprzez wymiarowanie jego możliwości i konfiguracje śledziliśmy w historycznym rozwoju Teatru Rapsodycznego, oglądając dotychczasowe jego premiery, a przedstawienie „Dziadów” — pozwoliło nam odkryć utajoną zasadę jego procesu, jego ukrytą „formułę”. Z niej też rozdził się stale ów narastający nieprzypadkowy styl rapsodycznej „gry”, który właśnie w „Dziadach” najwłaściwiej się zweryfikował.

ideowy, szalenie trudny dlatego, że równocześnie dynamika i wewnętrzny „kierunek” wielkiej improwizacji domaga się jednak nade wszystko pasji, a nie refleksji. Książę Piotr okazuje się przede wszystkim tą postacią, która najbardziej pewnie porusza się na granicach wszystkich trzech wymiarów. W pewnych momentach to poruszanie się przechodzi w jakiejś pełne zatroskania rodaków „człapanie” mniemania i właśnie wtedy widzimy jak najbardziej człowieka, który w roli wizjonera nie znalazł się przypadkowo, lecz zrodził się ona w nim z tej samej miłości co troska i współcierpienie.

Nie podejmując się pisać szczegółów o tym innych postaciach, trzeba zaznaczyć na rzecz wszystkich i każdej jakiś kołosalny wysiłek, aby prawdziwość tkwiła w całości dzieła, tj. w jego realizacji. Każde słowo wypowiedziane i każdy uczyniony gest służy tej całości — co zdaje się jakąś ukrytą zasadą zbiorowej twórczości. Właśnie rapsodycy — którzy niech mi się przebacza, że nie dosyć dotrzymaliśmy szczegółów, wymyślając się w tę właśnie zasadę — wszyscy odczuli, że tego wieczoru zadaniem ich było nade wszystko stać się wyrazem kongenialności. A.J.