

Marcin Górecki

Bohaterowie literaccy w tekście i na scenie. O postaciach Belzebuba i Nowosilcowa w teatralnej adaptacji *Dziadów* Konrada Swinarskiego

Premiera *Dziadów* w reżyserii Konrada Swinarskiego odbyła się w niedzielę 18 lutego 1973 r. o godzinie 19 w Teatrze Starym w Krakowie. Marta Fik pisała: „ta inscenizacja musiała stać się wydarzeniem”. Wszyscy chcieli zobaczyć *Dziady*. Spektakl już przed premierą zyskał tak duży rozgłos, że bilety rezerwowano z wielomiesięcznym wyprzedzeniem. Grano go do 1983 r. 269 razy. Bibliografia tej inscenizacji liczy ok. 150 pozycji. Dla porównania – poprzedni spektakl Swinarskiego wystawiany w Teatrze Starym, *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* Szekspira, grano razy 40 przez rok, a poświęcono mu 28 artykułów. Jedno z jego najpopularniejszych krakowskich przedstawień, *Sen nocy letniej*, było grane 90 razy. Niewiele można wymienić spektakli innych reżyserów, które byłyby aż tak dokładnie opisane i do których by się tak często odwoływano, może tylko *Księżę niezłomny*, *Apocalypsis Cum Figuris* Jerzego Grotowskiego lub *Umarta klasa* Tadeusza Kantora mogą pod tym względem równać się z *Dziadami* Swinarskiego. To proste zestawienie świadczy o randze spektaklu w historii teatru polskiego.

Warto zwrócić uwagę na relacje, jakie wytworzyły się między tekstem dramatycznym i tą jego realizacją sceniczną. Interesująca może się wydać kreacja postaci dramatu – zarówno w tekście, jak i na scenie. Jak pisała Anna Ubersfeld, „można zapewne twierdzić, że postać dana w tekście właściwie nie istnieje”¹. Istotnie, postać w samym tekście dramatycznym można pojmować jako wypadkową wszystkich wyobrażeń o niej, dyskursów jej dotyczących, komentarzy rozwijających słowa dramatu itp. Inaczej trzeba traktować postać sceniczną, jako konkretyzację rzeczywistości przedstawionej w utworze. Poszukując w tekście charakterystycznych rysów postaci na potrzeby stworzenia kreacji aktorskich, reżyserzy zazwyczaj zwracają uwagę na ich cechy znamienne, choć niekoniecznie najbardziej oczywiste. Aby zorientować się, jakie wyzwania przed odtwórcami poszczególnych ról w inscenizacji Swinarskiego postawili bohaterowie Mickiewiczowskich *Dziadów*, warto przyjrzeć się pierwowzorom funkcjonującym w tekście. Wybór postaci, ze względu na szkicowy charakter artykułu, skupia uwagę na kreacjach Nowosilcowa i Belzebuba – tych osób dramatu, które mogły stanowić figury trudne do przedstawienia dla twórcy inscenizacji teatralnej. Postać Gustawa-Konrada została celowo pominięta z uwagi na ogrom literatury zajmującej się tym bohaterem. U każdej z postaci można wyodrębnić co najmniej dwa rodzaje cech: charakterologiczne oraz funkcjonalne (miejsce bohatera w konstrukcji fabularnej tekstu).

Postacie literackie Mickiewicza

Belzebub imiennie ujawnia się w tekście dopiero w obecności dwóch innych diabłów w scenie snu Nowosilcowa:

Dwaj diabły
Coś ty za kmoatr?

Belzebub
Belzebub
[...]
Od Cara zwierzchność mam!²

Manifestuje przy tym swoją nadrzędną pozycję w stosunku do innych biesów. Jednak już wcześniej, w scenie egzorcyzmów Księdza Piotra pojawia się demon, który zaklinany przez duchownego i zmuszony do przedstawienia się, wymienia swe imiona: „Lukrecy, Lewiatan, Voltaire, Alter Fritz, Legio sum” [170]. Choć Belzebub to jedyny diabeł w całych *Dziadach* określony imiennie, co podkreśla jego zwierzchność nad pozostałymi złymi duchami, imiona raczej nie charakteryzują tej postaci. Z samego tekstu nie można wywnioskować z całą pewnością, czy duch egzorcyzmowany przez Księdza Piotra to Belzebub z późniejszych scen. Kiedy Konrad pada zemdlony w celi, dwa diabły (określane jako „pierwszy”, „drugi”, duchy „z lewej” i „z prawej strony”) okazują się przemawiać jego głosem. Faktem jest również, że w kolejnej scenie ukazującej opętanie (widzenie Senatora) to nie Belzebub, ale właśnie dwa pomniejszych diabły – za jego pozwoleniem – sprowadzają na Senatora nocny koszmar. Łatwo dostrzec w tym schemat zależności: Belzebub kieruje poczynaniami sług piekielnych pojawiających się dwójkami, lecz możliwe, że za każdym razem jest to inna para. Określenie „duch” ze sceny egzorcyzmów może jednak odnosić się do niego, gdyż jest to ważna scena i znaczący moment akcji dramatu. Tylko potężny demon może

¹ A. Ubersfeld, *Czytanie teatru*, Warszawa 2002, s. 142.

² A. Mickiewicz, *Dzieła poetyckie*, oprac. S. Pigoń, Warszawa 1982, t. 3, s. 189, 191. Wszystkie cytaty z *Dziadów* pochodzą z tego źródła. Dalej – w sąsiedztwie każdego fragmentu podaję numery stron.

starac się oprzeć egzorcyzmom Księdza Piotra, który ma (co wynika ze sceny widzenia czy przepowiedni śmierci Doktora, Pelikana i Bajkowa) wsparcie aniołów a możliwe, że samego Boga.

Język Belzebuba wskazuje na różne cechy: złość (diabły potrafią się bić między sobą – jak w scenie improwizacji) czy dumę, ale i wiedzę oraz umiejętność kierowania ludzkimi emocjami. Wymiany zdań między diabłami są szybkie i chaotyczne, co również może sugerować reżyserowi/aktorowi sposób ich scenicznego przedstawienia. W *Dziadach* postać Belzebuba nie jest literacko rozbudowana. Zdaje się mieć jedynie podstawowe cechy zwyczajowo przypisywane diabłu. Niewiele wiadomo także o jej zewnętrznym wyglądzie. Można się tego wyglądu tylko domyślać uwzględniając fakt, że Mickiewiczowskie diabły mają rogi, ogony i pazury:

Pierwszy

Precz stąd – bo wezmę na rogi
I będę cię lat tysiąc niósł, i w paszczę samą
Szatana wbiję.

[...]

Drugi duch

Pop, klecha, przyczajmy się i schowajmy rogi

[...]

Duch

Gdy pazurami grzesznika odzieram
Nieraz ogonem, ach! ach! – łyżę sobie ocieram.

[164, 165, 173]

Ten wygląd – utrwalony w tradycji literackich i ikonograficznych przedstawień diabła³ – w połączeniu z wypowiedzianymi słowami tworzy w pewnym momencie wizerunek bestii, której ulubionym zajęciem jest przysparzanie cierpień człowiekowi:

Pierwszy z lewej

Ty bestyjo głupia!
Nie pomogłeś ostatnie słowo mu wyrzygnąć,
Jeszcze o jeden stopień w dumę go podźwignąć!
Chwila dumy – ta czaszka już byłaby trupia.
Być tak blisko tej czaszki! i nie można deptać!
Widzieć krew w jego ustach, i nie można chłęptać!

[...]

[164, 191]

Jest to typowe artystyczne wyobrażenie diabła, który w dramacie pełni funkcję symboliczną, przywołując na myśl piekło i mroczną stronę zaświatów. Jednocześnie okazuje się, że w obrębie utworu te warstwy (piekielna i niebieska) wpływają na świat ludzki, w którym rozgrywają się starcia ich sił. Terenem walki i celem jednocześnie – jest człowiek. Głosy diabłów stanowią w *Dziadach* przeciwwagę dla wypowiedzi Aniołów oraz Księdza Piotra, który uczestniczy w rzeczonyj walce o człowieka po stronie Aniołów i Boga oczywiście. To antytetyczne zestawienie umożliwia właściwe rozpoznanie moralnej kondycji każdego z bohaterów i roli, jaką pełni on w tekście.

Postać Nowosilcowa – ulegającego (podobnie jak Konrad) działaniom sił zła – pojawia się już w pierwszej scenie pierwszego aktu. Choć nie występuje tam osobiście – jest wspomniana przez więźniów i to w zdecydowanie negatywnym kontekście:

Jankowski

[...]

Tu Nowosilcow jak żmija,
Jezus Maryja!

Póki cała carska szyja,
Jezus Maryja!
Póki Nowosilcow pija,
Jezus Maryja!
Nie uwierzę, że nam sprzyja
Jezus Maryja.

[147]

³ Por. np. W. Grąbczewski, *Diabeł polski w rzeźbie i w legendzie*, Warszawa 1990.

Wizerunek Nowosilcowa – zniechęconego senatora carskiego w Warszawie został nakreślony w sposób znacznie bardziej wyrazisty niż Belzebuba. Jego cechy osobowościowe uwidaczniają się po raz pierwszy w scenie snu Senatorsa (bliźniaczej wobec widzenia Księdza Piotra). Pycha, w którą diabły planują pchnąć carskiego urzędnika, jest nieodłączną częścią tego wizerunku. Scena VIII ukazuje chyba najpełniejszy obraz omawianej postaci: wyłania się z niej człowiek bezwzględny i okrutny, gotów zamykać w więzieniach nawet dzieci (syn Kanissyna), wysyłać na śmierć za błahe przewinienia, z upodobaniem zastraszać wszystkich wokół, niełojalny nawet w stosunku do współpracowników (Doktor). W zasadzie można stwierdzić, że postać Nowosilcowa jest zbudowana według standardowego wzorca postaci negatywnej – złego władcy. Kiedy każe zrzucić po schodach niewidomą kobietę, która przyszła błagać o darowanie życia jej synowi – ma w sobie coś z okrucieństwa Heroda, kiedy zaś rozmawia ze swymi zausznikami – jest dumny i niecierpliw zarazem. Zwraca uwagę, aby go w sposób przesadny tytułować (jaśnie oświecony pan) – niczym Gogolowski Kowalew z *Nosa*. Jednak Kowalew jest w swojej tytułomanii śmieszny, Nowosilcow – groźny. Podobnie funkcjonują w dramacie inni urzędnicy carscy – jako personifikacje najgorszych cech ludzkich, niebezpieczni nawet dla siebie nawzajem.

Jednolite ukierunkowanie charakterologiczne jest typowe w kreacjach postaci dramatycznych z początku XIX wieku. Cechy postaci były wówczas (inaczej niż w drugiej połowie wieku, gdy zaczął rozwijać się psychologizm literacki) zazwyczaj przewidywalne, warunkowały rozróżnianie bohaterów pozytywnych i negatywnych. Wyjątki zdarzały się wśród postaci tragicznych (czasem wzorowanych na postaciach Szekspirowskich). Również język i sposób wypowiedzenia się (wtrącenia francuskie, słowa ostre i gniewne) mogą stanowić wskazówki dla aktora interpretującego postać. Wtrącenia francuskie sugerują dystynkcję. Emocje objawiane za zamkniętymi drzwiami spychają ją jednak do poziomu fasady, za którą kryje się tyran obawiający się utraty władzy, nie stroniący od najpodlejszych postępów i słów, które w towarzystwie skrupulatnie ukrywa. Warto zwrócić uwagę na zmianę zachowania senatora w momencie przybycia Pani Rollison: każe ją zrzucić ze schodów, lecz gdy lokaj mu oznajmia, że kobieta ma list polecający od księżnej – Nowosilcow przyjmuje ją, zapewnia, że nie ma nic wspólnego z aresztowaniem jej syna i obiecuje jej skargę „najprędzej rozpatrzyć, jeśli to prawda, uszy komisarzom natrzyc”.

Przedstawione w tekście: wygląd, sposób mówienia oraz czyny mogą tworzyć inspirację do teatralnej konkretyzacji postaci. Dodatkowe sugestie w tym względzie mogą podsuwać kreacje osób, którymi otacza się Senator, takich jak lokaje, Szambelan, Panna, a także zaprojektowany wystrój sceny (wiele pokoi, sugerowane bogate wyposażenie). Czynniki te wymuszają na bohaterze dystynkcję, określony sposób mówienia czy poruszania się. Wydaje się, że dla Mickiewicza istotne było wywołanie kontrastu między warstwą sprawującą władzę, a prześladowanymi Polakami. Scena balu u Senatorsa dostarcza takiego zestawienia: można porównać taniec, śpiew i rozmowy w sali balowej, gdzie Senator tańczy w pierwszej parze menueta z tańcem i śpiewami więźniów z pierwszej sceny. Równie cennymi wskazówkami dla realizatorów spektaklu mogą być uwagi wygłaszane na temat Nowosilcowa przez osoby postronne w scenie balu.

Dama

Patrz, patrz starego jak się wije,
Jak sapie, oby skręcił szyję.
(do Senatorsa)
Jak ślicznie, lekko tańczysz Pan!
[...]

[231]

Poza informacją o wieku Senatorsa pojawia się druga o tym, że budzi on odrazę u dam, do których się zaleca. Zapewne jego zaloty są niezdarne, lub może nawet niestosowne do jego wieku. Łatwo sobie wyobrazić odpychającego mężczyznę w wieku 50 – 60 lat, który usiłuje przypodobać się młodym kobietom. Podobnie zachowywał się Harpagon ze *Skąpca* Moliere, lecz była to postać o proveniencji ludowej, żywcem zaczerpniętej z komedii dell'arte, o czym nie może być mowy w przypadku Senatorsa.

Kolejny obraz Nowosilcowa rysują następujące komentarze:

Młody człowiek

Patrz, jak on łąsi się i liże,
Wczora mordował, tańczy dziś;
Patrz, patrz, jak on oczyma strzyże,
Skacze jak w klatce ryś

Dama

Wczora mordował i katował,

I tyle krwi niewinnej wylał;
Patrz, dzisiaj on pazury schował
I będzie się przymilał.
[...]

[231-232]

Znamienne jest wyposażenie Nowosilcowa w atrybuty zwierzęce: oto skacze on jak ryś i ma pazury. Wystarczy przypomnieć sobie wygląd diabłów, a stanie się oczywiste, że Senator jest z nimi spokrewniony. Wyposażeni w takie zestawienie cech reżyser i aktor mogą bez trudu skonstruować postać sceniczną o wyrazistym charakterze.

Konkretyzacje teatralne Swinarskiego

Rekonstruując charakterystyczne cechy postaci literackich, można pokusić się o ich zestawienie ze scenicznymi realizacjami Swinarskiego. Aktor z reguły ukonkretnia postać i zmienia jej status z wirtualnego na rzeczywisty. Zazwyczaj też recepcji teatralnej i recenzji⁴ podlega fizyczny aspekt bohatera. Po lekturze tekstu dramatycznego czytelnik ma wypracowaną wizję postaci powstałą na podstawie zebrania i uogólnienia rozproszonych w tekście informacji na temat jej cech. Sceniczna adaptacja zmusza natomiast widza do selekcji tych cech z racji, że rysy bohatera ulegają w niej uszczegółowieniu. W omawianej realizacji dzieła z roku 1973 w roli Belzebuba wystąpił Jerzy Stuhr, a Nowosilcowa – Wiktor Sadecki.

Młody wówczas aktor Jerzy Stuhr (dyplom Krakowskiej PWST uzyskał w 1972 roku) miał teoretycznie proste, wręcz ćwiczeniowe zadanie. Kwestii diabła w tekście jest niewiele, psychologizacja bohatera jest zbędna, zatem i rola – poboczna. Jednakże Konrad Swinarski rozbudował kreację tej postaci tak, że zyskała ona wymiar wszechobecnego demona, kierującego z ukrycia, lub oficjalnie pozostałymi diabłami i zdarzeniami scenicznymi. Interesującym posunięciem jest fakt powierzenia roli mistrza ceremonii ze sceny VII (*Salon warszawski*) również Stuhrowi. Aktor, widziany wcześniej jako diabeł, nagle wkracza w rzeczywistość sceniczną, w której do tej pory nie funkcjonował. Jedynie niemi widzowie zdają sobie sprawę w tym momencie z przebiegłości diabła, który obwieszcza ze sceny:

Mistrz ceremonii

Nie ma dworu! – a to mię dziwi niepomału,
Przecież ja jestem mistrzem ceremonijału.

[204]

czym jednocześnie dobitnie zaznacza, pod którym władaniem znajduje się dwór carski. Jednak ten aspekt jest widoczny jedynie w realizacji sceniczej. Owo podwójne zastosowanie tego samego aktora podkreśla ścisły związek dwóch światów, również ustala nadrzędność rzeczywistości nadprzyrodzonej nad sferą ludzką.

Belzebub Stuhra jest postacią niejednorodną: kiedy pojawia się na arenie zdarzeń, aby opętać Konrada, jest szybki i zwinny. Biega po scenie, fika koziołki, ma rogi i czarną brodę. Stara się sprostać charakterystyce Belzebuba zawartej w tekście dramatu. W trakcie egzorcyzmów zmienia się: kpina graniczy ze strachem, nienawiść prowokuje kuszenie. Sceniczny Belzebub prezentuje cały wachlarz emocji, nie wyłączając uprzejmej dystynkcji i ukrytej złośliwości w scenie balu – przez co jest bardziej wiarygodny niż postać naszkicowana w dramacie. Jerzy Stuhr z jednej strony ukazał figurę bezlitosnego gnębiela rodzaju ludzkiego, z drugiej – uważnego i ostrożnego obserwatora, lecz nie – myśliciela. Emocje Belzebuba starał się ujawnić raczej w sferze fizycznego ruchu, a nie refleksji. Widać to zwłaszcza w przypadkach, gdy staje się on *spiritus movens* zdarzeń, co stawia go w opozycji do wymienianego wcześniej anioła, który przez bezruch i majestatyczne gesty tworzy wrażenie istoty spokojnej, obdarzonej wiedzą absolutną. Oczywista jest również władza Belzebuba nad innymi diabłami. Strofuje on je, a czasem chwyta za karki i przegania w inny punkt sceny. Jest również najbardziej wysunięty do przodu w scenach grupowych, natomiast w scenach, w których diabły stają się bestiami biegającymi niemal na czworakach – najbardziej wyprostowany.

Sceniczna adaptacja postaci zawsze jest w jakimś sensie interpretacją. Zaś interpretacja musi skupiać się na jednym wzorze naśladownictwa podstawy⁵. Na ogół aktor konstruuje

⁴ Zagadnieniu konkretyzacji teatralnej tekstu poświęcono wiele rozpraw teoretycznych. Część z nich jest silnie nacechowana emocjonalnie z racji uczestnictwa niektórych autorów w sporze o prymat literatury nad teatrem, lub odwrotnie. Taki jest artykuł Konrada Górskiego *Literatura i teatr* („Dialog” 1973, nr 2, s.130-137). Zob. też prace analityczne na ten temat: D. Ratajczakowa, *Teatr jako interpretator dzieła literackiego w: Zagadnienia literaturoznawczej interpretacji* pod red. J. Sławińskiego i J. Święcha, Wrocław 1979, s. 233-255 oraz A. Sitek, *Teatr i tekst*, Kraków 2005.

⁵ Podstawą jest tu tekst dramatyczny. Zaś terminu „naśladownictwo” używam dla oznaczenia gry aktorskiej odzwierciedlającej jeden konkretny schemat spośród zachowań, działań, słów, akcji, które tworzą postać dramatyczną.

podstawową linię psychologiczną bohatera i uzupełnia ją własnym wyobrażeniem z zachowaniem prawdopodobieństwa zdarzeń. Co jednak z postaciami, które mogą nie kwalifikować się do psychologizacji według ludzkich schematów? Belzebub jest właśnie taką postacią. Wyjściem okazała się wymieniona już fizyczność, która wypełnia kreację diabelską w inscenizacji Swinarskiego i prowokuje zdarzenia, pozostawiając uzupełnienie tych zdarzeń ideą – bohaterom bardziej refleksyjnym, takim jak Konrad lub Książd Piotr.

Analizując koncepcję teatralnej konkretyzacji postaci Nowosilcowa, warto zwrócić uwagę na to, co pisał Tomasz Łubieński o portrecie Senatora ukazanym w telewizyjnej wersji *Dziadów*, wyreżyserowanej przez Jana Englerta:

[...] Kiedy zastanawiam się, kim był Nowosilcow, przypomina mi się kreacja Zapasiewicza w telewizyjnych „Dziadach”. Zapasiewicz przedstawił senatora jako smutnego szatana, świadomego, że jest uosobieniem zła i kiedy piorun zabija jego współpracownika, w mądrych oczach Nowosilcowa widać, że on wie, iż tak się stać musiało. Myślę, że udane przedstawienie „Dziadów” poznaje się m. in. po sposobie przedstawienia Nowosilcowa: można go ukazać jako błazna, można jako szatana, osobiście wolę tę drugą interpretację⁶.

Łubieński, jak na historyka i biografę przystało, opowiedział się za wersją postaci bardziej pasującą do prawdy historycznej, niż do karykatury nakreślonej przez Mickiewicza w dramacie. Oczywiście twórcy spektaklu teatralnego nie są zobowiązani do podążania jedynie za tekstem sztuki i mogą również badać tło historyczne zwłaszcza, jeżeli fabuła jest w tak dużej mierze oparta na faktach i operuje tak wieloma postaciami rzeczywistymi.

Jak na tym tle prezentują się *Dziady* Swinarskiego? Nowosilcow jest bezwzględny i jednowymiarowy. Otacza się postaciami stanowiącymi jego odbicia w krzywym zwierciadle, takimi jak Bajkow. W spektaklu Bajkow występuje jako wiecznie uśmiechnięty głupiec o twarzy ropuchy, któremu sprawia przyjemność bycie pośmiewiskiem dla Senatora i innych towarzyszy. Sam Senator niewiele różni się od niego poza tym, że ma w sobie więcej dystynkcji i w nieco bardziej zwoalowany sposób zaleca się do młodych panien (obydwie postacie są w wieku 50-60 lat). Postawa Nowosilcowa, jego ruchy, gesty są sztywne, władcze i wystudiowane. Jest – jak swój literacki pierwowzór – okrutny, czasem wręcz sadystyczny. Lecz z całą pewnością nie jest głupcem. Między wierszami można wyczytać poczucie niespełnienia zawodowego, mimo wysokiego stanowiska, jakie piastuje. Wciąż czuje się zależny od innych osób i to niekoniecznie od cara – mówi o tym jego reakcja na list od księżnej wstawiającej się za panią Rollison. Na słowa tej ostatniej:

Tyś nie wiedział! – te łotry wszystko tobie tają,
Wierz mi, Panie, tyś łotrów otoczony zgrają [...]
[220]

reaguje z milczącą aprobatą. Tekst dramatu sugeruje tu raczej zniecierpliwienie (Senator, słysząc te słowa, śmieje się). Jego sceniczny odpowiednik nie uwzględnia tej czynności, przez co staje się podejrzliwy i ostrożny. Nie ma w nim nic zwierzęcego, ani otwarcie bestialskiego. Wszystkie zbrodnie popełnia w białych rękawiczkach, pozostając utajonym sprawcą zła. Jego osobistym kamerdynerem jest (w spektaklu) nie kto inny jak Jerzy Stuhr, czyli Belzebub. Mając takiego pomocnika można czynić najbardziej wyszukane zło. Lecz Nowosilcow miejscami wydaje się być zakładnikiem własnej pozycji i obranego sposobu sprawowania władzy. Po panice spowodowanej ponownym pojawieniem się pani Rollison i nagłą śmiercią Doktora, stara się zachować rezon i powrócić do zabawy, którą mógłby zagłuszyć swoje własne demony. Lecz wyraźnie widać, że w tym momencie pozostaje sam na scenie i mimo swego groźnego zachowania budzi już raczej litość niż odrazę.

Generalnie postać teatralna zachowuje cały cynizm i okrucieństwo pierwowzoru. Jednak do jego „lokajskiej” duszy dodaje rozumność, która nie odznacza się jako ważna cecha w samym dramacie. Można by pokusić się o następującą paralelę: Nowosilcow tak się ma do swoich współpracowników, jak Belzebub do poddanych mu diabłów. Wyraźnie uwidacznia się to w sztuce Swinarskiego. Z tym, że Belzebub pracuje na swoją nagrodę u Szatana, Nowosilcow – na swoją karę. Dlatego jest postacią tragiczną.

Wykorzystanie wszystkich możliwych tropów w tworzeniu postaci według tak skomplikowanego tekstu, jakim są *Dziady*, jest dla aktora rzeczą niewykonalną.

⁶ Cyt. za: Adam Mickiewicz i Nowosilcow. Rozmowa Jana Strzałki z Tomaszem Łubieńskim, „Apokryf” 1998 nr 14 (dodatek do „Tygodnika Powszechnego” 1998 nr 51-52). Pełny tekst dostępny na stronie: <http://www.tygodnik.com.pl/apokryf/14/lubienski.html>

* * *

Spektakl Swinarskiego dowodzi, że konkretyzacja postaci może modyfikować kierunek odbioru dzieła. Jest to wyraźnie zauważalne zwłaszcza w przypadku dramatu od dawna zakorzenionego w kulturze i świadomości odbiorców. Jednocześnie konkretyzacja, jako określona propozycja interpretacyjna, może stanowić o wartości spektaklu. Istotny okazuje się przy tym dobór środków technicznych służących interpretacji. Charakter postaci można przecież kształtować za pośrednictwem muzyki, scenografii, oświetlenia, czy wreszcie samej gry aktorskiej. Wykorzystanie tych elementów w odpowiednich proporcjach, uzależnionych zazwyczaj od rodzaju odbiorcy, do którego kierowane jest przedstawienie, aktualnej mody artystycznej, idei reżyserskiej i wielu innych aspektów, decyduje o kierunku odbioru sztuki.

Inscenizacja *Dziadów* Swinarskiego unaocznia możliwość rewizji zastałego tradycyjnego obrazu danego dzieła oraz zaadaptowania go dla współczesnych potrzeb kultury i sztuki. Reżyser skorzystał z przysługującego mu prawa i zaprezentował spektakl zgodnie z własnym odczytem dzieła literackiego. A czy ciągłe powroty do dzieła, także kosztem sprzeniewierzenia się jego pomnikowości, nie są potwierdzeniem nieustającej siły jego oddziaływania? Czy nie świadczą o ponadczasowości podejmowanych w nim tematów i czy nie stanowią o jego żywotności? Obserwując współczesne sceniczne konkretyzacje bohaterów romantycznych można chyba odpowiedzieć twierdząco. Dzieje teatralnej recepcji dramatu romantycznego w XX i XXI w. to jednak temat zasługujący na omówienie w obszerniejszej pracy.