

Daniel Kalinowski

"Remus" teatralizowany : z problemów inscenizacji i poetyki

Acta Cassubiana 13, 124-135

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Daniel Kalinowski
(Słupsk)

***Remus* teatralizowany. Z problemów inscenizacji i poetyki**

Epopeja kaszubska Aleksandra Majkowskiego doczekała się okazałej literatury badawczej, wyznaczającej różnorakie sposoby interpretacji tego najważniejszego utworu literatury kaszubskiej. Nie brakuje wśród nich ujęć w optyce realizmu, historyzmu, symbolizmu, strukturalizmu, krytyki mitograficznej, komparatystyki, translatoryki i innych jeszcze sposobów odczytywania powieści¹. Niewiele jednak mówi się o takich aspektach artystycznych utworu, które wykraczałyby poza ściśle literaturoznawcze spektrum recepcji i wykraczałyby w sfery odbioru artystycznego². Myślę tutaj przede wszystkim z jednej strony o teatralnej recepcji powieści Majkowskiego, z drugiej zaś o namyśle teatrologicznym i wynikającym z niego problemie dramatyczności i teatralności utworu epickiego. Pierwsza

¹ Wymieńmy podstawowe tropy interpretacyjne *Remusa*: J. Drzeżdżon, *Wędrowki Remusowe po Kaszubach*, Gdańsk 1971; T. Linkner, *Heroiczna biografia Remusa. W zwierciadle mitu i kaszubskich wierzeń*, Gdańsk 1996; *Życie i twórczość Aleksandra Majkowskiego*, red. J. Borzyszkowski, Wejherowo 1997 (szczególnie: T. Linkner, *Aleksandra Majkowskiego młodopolskie peregrynacje i twórcze fascynacje*, s. 69-106; J. Treder, *Kaszubszczyzna Majkowskiego. Główne rysy i fazy rozwojowe*, s. 107-124; F. Kluge, *Obraz Niemca w powieści kaszubskiej „Życie i przygody Remusa”* s. 147-160; „*Życie i przygody Remusa*” Aleksandra Majkowskiego. *Powieść regionalna czy arcydzieło europejskie*, red. T. Linkner, Słupsk 1999 (szczególnie: Z. Zielonka, *Wyznaczniki arcydzieła „Życia i przygód Remusa” Aleksandra Majkowskiego*, s. 25-40; A. Kuik-Kalinowska, *Kobiety Remusa – kilka refleksji i uogólnień*, s. 45-57; T. Linkner, *Mit celtycki w powieści Majkowskiego*, s. 101-118); J. Borzyszkowski, *Aleksander Majkowski (1876–1938). Biografia historyczna*, Gdańsk-Wejherowo 2002; teksty Józefa Borzyszkowskiego, Adeli Kuik-Kalinowskiej oraz Jerzego Tredera zamieszczone w piątym tomie *Biblioteki Pisarzy Kaszubskich*: A. Majkowski, *Žëcé i przigodě Remusa. Zvjercadlo kaszubskji*, oprac. i przypisy J. Treder, wstęp J. Borzyszkowski, A. Kuik-Kalinowska, J. Treder, Gdańsk 2010.

² W najnowszym ujęciu utworu Majkowskiego o teatralnej recepcji *Remusa* wspomniała Adela Kuik-Kalinowska, *Arcypowieść literatury kaszubskiej. „Žëcé i przigodě Remusa” Aleksandra Majkowskiego*, [w:] A. Majkowski, *Žëcé i przigodě Remusa...*, s. 93-94.

tematyka badawcza prowadzi ku temu, co odbywa się niejako na zewnątrz samego oryginału literackiego, co wywołuje problematykę przekładu intersemiotycznego i życia teatralnego. Drugi typ rozważań związany jest z wywodzeniem zasad kompozycji dramaturgicznej i fenomenu teatralności z wewnętrznych reguł tekstu narracji literackiej Majkowskiego. Pierwsza pozwala uchwycić to, co czytelnikom i adaptatorom *Życia i przygód Remusa* wydawało się szczególnie ważne i interesujące w tworzeniu prezentacji teatralnych, druga pozwala docenić specyficzne techniki artystyczne kaszubskiego twórcy, organizującego swój utwór również przy wykorzystywaniu teatralnych środków wyrazu. Oba czynniki – inscenizacyjne i poetyki – zasługują na odrębne opracowania, tutaj zatem poczynione będą jedynie wstępne rozpoznania.

Style adaptacji teatralnych Remusa

Trudno bez skrupulatnych badań życia teatralnego Kaszub stwierdzić, ile razy i dzięki komu *Życie i przygody Remusa* Aleksandra Majkowskiego doczekały się prezentacji scenicznych. Tytułem wstępu do dalszych badań teatrologicznych chciałbym tylko krótko scharakteryzować cztery realizacje artystyczne, snując jednocześnie refleksje dotyczące końcowego efektu poczynionych działań adaptacyjnych i inscenizacyjnych. Każda z realizacji odbyła się w określonych warunkach społeczno-politycznych i estetyczno-artystycznych, co w wyraźny sposób odcisnęło się na sposobie zaadoptowania i zinterpretowania powieści.

Zacznijmy zatem od prac teatralnych Elżbiety i Tadeusza Czaplińskich ze słupskiego teatru lalek „Tęcza”, którzy realizowali scenariusze teatralne Natalii Gołębskiej³, dotyczące kaszubskich i pomorskich legend oraz podań. Dla nas najważniejsze jest jednak to, że w konsekwencji ich długofalowych prac doszło do inscenizacji *Remusa* Aleksandra Majkowskiego⁴. Adaptacji dokonał Edward Mazurkiewicz, korzystając z przekładu Lecha Bądkowskiego i dodając do warstwy słownej przedstawienia utwory Floriana Ceynowy, Hieronima Derdowskiego, Bolesława Faca, Tadeusza Micińskiego, Adama Mickiewicza oraz przykłady anonimowej literatury ludowej. Całość nazwano *Remus – rycerz kaszubski*. Spektakl wyreżyserowała Zofia Miklińska, scenografię przygotował Romuald Strzelecki,

³ Scenariusze te są nam dziś znane dzięki publikacji: N. Gołębska, *Fantazje kaszubskie*, Gdańsk 2003. Zob. również: *Natalia Gołębska. Dokumentacja działalności*, oprac. J.E. Wiśniewska, Łódź 1996.

⁴ Dokonuję w tym miejscu korekty nieprecyzyjnej informacji o adaptacji *Remusa*, jaką podałem w artykule: D. Kalinowski, *Dramaturgia kaszubska. Pytania o kondycję i perspektywę*, [w:] *Literatura kaszubska. W nauce, edukacji, życiu publicznym*, red. Z. Zielonka, Gdańsk 2007, s. 132 oraz w *Obrzęd, obyczaj, historia. Ku antropologii teatru kaszubskiego*, [w:] A. Kuik-Kalinowska, D. Kalinowski, *Od Smetka do Stolema. Wokół literatury Kaszub*, Gdańsk-Słupsk 2009, s. 210.

muzykę Wanda Dubanowicz, a choreografię Zbigniew Skrzeczko. Niewiele się dowiemy o kształcie artystycznym przedstawienia z notatek dziennikarskich i recenzji pospektaklowych, gdyż są skromne⁵. Wiemy tylko, iż w 1986 roku „Tęcza” przygotowała swobodną adaptację powieści w konwencji teatru lalkowego kierowanego ku młodemu widzowi, którą zaprezentowano widzom słupskim i gdyńskim⁶. Z wybranego sposobu realizacji wynikały umowne, kolorowe scenografie, wyraziste, quasifolklorystyczne figury lalek, ilustracyjna rola muzyki i jednowymiarowa interpretacja aktorska. W wymiarze adaptacji teatralnej celem podstawowym było tutaj dostosować wielowątkowy utwór Majkowskiego do poziomu odbioru sztuki u dziecięcego widza. Stąd na miejscu partii refleksyjnych i realistycznych wyakcentowano z powieści fragmenty fabularne i bajkowe. Rezygnując z rozterek ideowych bohatera, na plan pierwszy podano jego osobowościowy rozwój i rozliczność przygód, jakie przeżył. W wymiarze ideowym przedstawienia tego typu, przesunięcia adaptacyjne powodowały, że bohater mityczny stawał się bohaterem ludycznym, choć oczywiście nie tylko dla śmiechu go Mazurkiewicz i Miklińska konstruowali. W interpretacji teatru „Tęcza” Remus był bohaterem, który poznawał trudy życia, uczył się, co to znaczy odpowiedzialność oraz potrafił odróżnić dobro od zła. W tak dydaktycznych i moralizatorskich celach spektaklu znikła poetyckość i wizyjność literackiego pierwowzoru, znikła również panorama kaszubskiej kultury i obrzędowości, bez której Remus stawał się tylko szablonową postacią o bajkowym rodowodzie i parenetycznym wymiarze.

Poczyniona tutaj krótka charakterystyka inscenizacji Remusa, jaką dokonali artyści „Tęczy”, nie ma na celu obniżać ich wartości jako artystów i animatorów kultury, wszak dla tematyki kaszubsko-pomorskiej w teatrze lalkowym zrobili wiele⁷. Bardziej chodzi tutaj o to, że ich inscenizacja pokazuje tak możliwości, jak i zagrożenia adaptacji arcydzieła dla widza dziecięcego. Jak czytamy w recenzji:

„Adaptacja powieści Aleksandra Majkowskiego »Žëcé i przigodë Remusa« dla sceny lalkowej nie jest bynajmniej sprawą łatwą. Owszem, powieść zawiera żywą i – można powiedzieć – malowniczą fabułę, lecz jej przesłanie ideowe,

⁵ sj., *Przygody kaszubskiego rycerza*, „Pomerania”, 1987, nr 5, s. 55.

⁶ O roli teatru „Tęcza”: *25 lat Teatru „Tęcza” (1946–1971). Wydanie jubileuszowe*, Słupsk 1971; *XXX-lecie „Tęczy” (1946–1976)*, oprac. Z. Kulawas, Słupsk 1976; *40 lat Państwowego Teatr Lalki „Tęcza”*, oprac. Z. Miklińska, M. Świątkowska-Pakula, Słupsk 1986; J. Dąbrowa, *Pani Zofii kraina legend*, „Pomerania”, 1988, nr 5, s. 37-38; *60 lat Teatru Lalki „Tęcza” w Słupsku*, oprac. R. Sztabnik, Słupsk 2006; A. Sobiecka, *Dzieje teatru w Słupsku 1945–2008. Zarys historyczno-dokumentacyjny*, Słupsk 2009, s. 32-73.

⁷ O dokonaniach artystycznych małżeństwa Czaplinskińskich osobno pisali: J. Dąbrowa-Januszewski, *Pomorski jubileusz „Tęczy”*, [w:] tegoż, *Z notatnika kaszubskiego*, Słupsk 1988, s. 57-59, A. Świetlicka, E. Wisławska, *Znani słupszczanie*, Słupsk 2004, s. 27-28; *Tęczowe Zaduszki*, red. A. Obecny, Słupsk 2008, s. 22-25; *Elżbieta i Tadeusz Czaplinski dokumentacja działalności*, oprac. M. Siemaszko, Łódź 2001 [seria: *Lalkarze – materiały do biografii*, red. M. Wyszkiel, Łódź 2001, t. 27].

wielowątkowa dramaturgia, a także dziewicza wciąż jeszcze w kulturze ogólnopolskiej tematyka, stwarzają trudności w odbiorze dorosłym, a coś dopiero dzieciom”⁸.

Z jednej więc strony rzeczą niezwykle cenną jest to, aby tego typu odbiorcom dawać możliwość obcowania z dziełami wielkimi, zapoznawać ich z dziedzictwem trudnym, skomplikowanym, a jednocześnie pięknym i zachwycającym. Z drugiej jednak strony przekładanie wyrafinowanego znaku literackiego na jednoznaczny obraz sceniczny, czy ukazanie duchowych zmagania wewnętrznych postaci jako li tylko potyczek z diabłem to nie tylko kwestia pomysłu inscenizatorskiego, ale i problem, na ile można instrumentalizować klasyczną literaturę do celów edukacyjno-wychowawczych. *Remus* w teatrze lalkowym adresowanym do dzieci staje się jeszcze jedną historią bajkowo-baśniową, naznaczoną kolorytem lokalnym nie zawsze podanym z zachowaniem kontekstu kulturowego, która niejako wstępnie wprowadza młodego widza do bardziej świadomego przeżywania swojego regionu. Dla osiągnięcia celów dydaktyczno-wychowawczych taka interpretacja powieści Majkowskiego przynosi efekty potwierdzalne w procesie nauczania. Dla bogactwa sztuki arcydzieła nie wnosi jednak ożywczych składników.

Przywołajmy teraz inny przykład. Weźmy adaptację i inscenizację *Remusa* w medium teatru telewizyjnego, której dokonał Krzysztof Gordon. Reżyserem spektaklu telewizyjnego był Marian Ligęza, za scenografię odpowiedzialny był Jacek Mocny, a za muzykę Andrzej Głowiński. Wśród aktorów (z teatru „Ateneum” i „Wybrzeże”) należy dostrzec Janusza Bąkowskiego (Remus), Lucynę Legut (Marcjanna), Stanisława Dąbrowskiego (Michał) i Sławomirę Kozieniec (Marta). Spektakl przygotowany był jesienią 1986 roku, a został wyemitowany 11 maja 1987 roku. Był niedawno przypomniany podczas tematycznego seminarium filmowego w ramach Zjazdu Kaszubów w 2008 roku w Gdańsku. W telewizyjnym przedstawieniu z literackiego wzorca wykorzystano stosunkowo wiele materiału podawanego w języku polskim. Nie wszystkie jednak części eposu Majkowskiego miały swoje sceniczne reprezentacje, a jedynie pierwsza, co może wzbudzać dyskusję, dlatego pozostałe wątki pominięto, a tak bardzo wyeksponowano *Na pustkowiach*⁹. Realistyczno-ludowa konwencja spektaklu pozwoliła reżyserowi i aktorom zbudować chwilami ciekawe konkretyzacje tekstu¹⁰. Używam tutaj słowa „chwila-mi”, ponieważ nie wszystko w tym spektaklu było artystycznie trafione. Właśnie zbytne zaakcentowanie realistycznego aspektu powieści sprawiło, że oglądamy realizację tekstowo zaledwie poprawną, obciążoną szczegółami scenograficznymi i strojami naśladowującymi autentyczny ubiór Kaszubów sprzed 100 lat. Spektakl

⁸ s.j., *Przygody kaszubskiego rycerza*, „Pomerania”, 1987, nr 5, s. 55.

⁹ Janusz Kowalski w tekście powstałym jeszcze przed realizacją filmu wysuwał propozycję, aby zrealizować wieloodcinkowy serial oparty na powieści Majkowskiego. Dopiero tak szeroko realizowana adaptacja mogłaby dorównać sile artystycznego wymiaru literackiego oryginału. Zob. tegoż, *Remus jako serial*, „Pomerania”, 1984, nr 12, s. 24-26.

¹⁰ Recenzja ze spektaklu: J. Kowalski, „*Remus*” w *telewizji*, „Pomerania”, 1987, nr 9, s. 24-25.

przypominał przez to aktorsko dobrą deklamację wygłaszaną wśród muzealnych eksponatów. Próbą wyjścia z tego artystycznego impasu było realizowanie scen w przestrzeni otwartej, na tle pomorskiego krajobrazu. Ten krok ku technice filmowej nie przyniósł jednak zadowalających efektów, nie zyskali na tym aktorzy czy przedstawiane otoczenie. Mimo poszukiwania uatrakcyjnienia przekazu klasycznego tekstu dalej obcujemy z zewnętrznym tylko wykorzystaniem regionalnej architektury Muzeum Etnograficznego we Wdzydzach czy z ilustracyjnym tylko przejściem malowniczego ukształtowania terenu, bez głębszego zintegrowania go z aktorami w przekazie teatralnym. Wśród krajobrazu i zabudowy nie pojawia się żaden statysta, a tylko samotnie deklamujący aktorzy pierwszoplanowi, dlatego można odnieść mylne wrażenie wymarłej osady, co nie leżało przecież w zamierzeniach autorskich Majkowskiego.

Realizacja *Remusa*, jaką zaproponował Krzysztof Gordon, jest przykładem określonego typu postępowania w inscenizacjach teatralnych literatury kaszubskiej. Polega ona na możliwie dokładnym, realistyczno-etnograficznym podejściu do tradycji kaszubskiej. Tego typu podejście nie jest oczywiście niczym naganym. Chodzi raczej o to, aby powiązać zewnętrzne przejawy kaszubskiej kultury materialnej ze światem wewnętrznym Kaszubów i ze sposobem przeżywania przez nich rzeczywistości duchowej. Owe czynniki nie istnieją niestety w ujęciu Krzysztofa Gordona na zbliżonym poziomie, *Remus* stał się folklorystyczno-baśniową opowiadką z aktorami, którzy grali emocjonalnymi schematami scenicznymi i chodzili w obcym sobie kostiumie. Cóż z nagromadzenia na scenie może i nawet cennych kulturowo rekwizytów, jeśli pełnią one jedynie rolę dekoracji o niejasnym do końca przeznaczeniu? Poza tym nasycenie inscenizacji składnikami realistycznymi powoduje, że traci się perspektywę metafizyczną czy mityczną powieści Majkowskiego, która wszak jest ze wszech miar również opowieścią o wyobraźni. I wreszcie rzecz ostatnia: jeśli w zamyśle autora realizacji scenicznej *Remusa* ma występować tak duży udział czynnika autentycznej tradycji Kaszub – a tak chyba projektował swoje działanie Krzysztof Gordon¹¹ – to przecież prezentacja spektaklu powinna wybrzmieć w języku kaszubskim, nie zaś w polskim... Kwestię tę tłumaczy recenzent (generalnie akceptująco piszący o adaptacji Gordona):

Zrobienia całego filmu po kaszubsku na razie bym odradzał. Nadal nie ma wystarczająco wielu aktorów-Kaszubów, którzy by udźwignęli niełatwe role tej zekranizowanej powieści-baśni. Co najwyżej należałoby dubbingować dialogi i tak przyrządzony film przeznaczyć przede wszystkim dla kaszubskiej publiczności¹².

¹¹ Słowa krytyki, które tutaj padają w stronę realizatorów przedstawienia, nie przekreślają oczywiście innych działań, które podejmował zespół Teatru Wybrzeże i sam Krzysztof Gordon w sferze inscenizowania literatury kaszubsko-pomorskiej. Zob. całościowy opis działalności tego środowiska w pracy: *200 lat teatru na Targu Węglowym w Gdańsku*, red. J. Ciechowicz, Gdańsk 2004.

¹² Jan Kowalski, *Remus jako serial*, „Pomerania”, 1984, nr 12, s. 26.

Patrząc z dzisiejszej perspektywy, można dążyć do konsekwentnego grania *Remusa* po kaszubsku, nie zaslaniając się brakiem dość dobrych kaszubskojęzycznych aktorów czy zbyt małym kręgiem odbiorców. Choć kwestia odwagi artystycznej adaptatorów czy finansowania teatru – o czym wspominał recenzent – pozostaje jak najbardziej aktualna.

Sięgnijmy teraz ku jeszcze odmiennemu przykładowi adaptacji i inscenizacji epopei Majkowskiego; myślę tutaj o *Remusie* Teatru „Dialogus” w reżyserii Jaromira Szroedera. Do spektaklu tego parchowska grupa dążyła długo, a i wersje przedstawienia były różne. Na początku swojej drogi twórczej założony w 1992 roku Teatr „Dialogus” stworzył misteria wielkanocne i bożonarodzeniowe, później pojawiło się przedstawienie *Drzwi* i wreszcie pod koniec lat dziewięćdziesiątych pierwsza wersja *Remusa*. To dojrzewanie do powieści Majkowskiego (w sensie doboru repertuaru teatru) odbywało się równoległe z dojrzewaniem zespołu aktorskiego. Pierwsze misteria odgrywały dzieci ze szkół podstawowych, *Drzwi* grała młodzież ponadgimnazjalna, w *Remusie* byli to już studenci. Dojrzewanie fizyczne i emocjonalne wiązało się również z rozwojem samoświadomości członków zespołu. Praca nad spektaklem okazywała się specyficznym teatrem edukacyjnym, w którym dochodziło do budowania zrębów tożsamości kulturowej¹³. Przesunięto przy tym zakres relacji między reżyserem a aktorem, reżyser nie narzucał gotowych rozwiązań artystycznych czy pomysłów interpretacyjnych, ale pozostawiał tę przestrzeń do wypełnienia przez wykonawców. Jak przyznają sami twórcy:

Teatr „Dialogus” poszedł drogą odkrywania tradycji kaszubskiej jako źródła inspiracji teatralnych. Wpływ na to ma przekonanie o wyjątkowości miejsca. Ze zdumieniem odkryliśmy, że żywa jest tutaj wiara w ingerencję zmarłych w świat żywych (wieszcz, opi), coś, co znaleźliśmy tylko z *Doliny Issy*, z kaszubskiego *Remusa* czy opracowań etnograficznych – te i wiele innych odkryć zainspirowały młodzież i dzieci do dalszych poszukiwań¹⁴.

Odkryte przez osoby bezpośrednio uczestniczące w powstawaniu spektaklu mity, podania, legendy i opowieści kaszubskie przestawały być jedynie własnością wąskiej grupy zapaleńców, a stawały się ważne dla szerszego środowiska wsi. Okazywało się, że opowieści o Remusie wciąż są obecne w tradycji ustnej, stąd też pomysł na *Remusonalia*, działania edukacyjne, które realizowano nie tylko w samym Parchowie, ale i w okolicy¹⁵.

¹³ O celach teatru edukacyjnego zob. prace zbiorowe: *Teatr edukacyjny – Komunikacja bez granic*, red. M. Gliniecki, L. Maksymowicz, Słupsk 2001; *Teatr: Terapia. Edukacja. Asertywność. Twórczość. Rozwój*, red. M. Gliniecki, L. Maksymowicz, Słupsk 2004.

¹⁴ J. i J. Szroeder, *Teatr edukacyjny jako sposób pobudzania tożsamości i tolerancji kulturowej*, „Naji Gòchë”, 2002, nr 1, s. 40.

¹⁵ Zob. Remus [pseud.], *Remusonalia w Parchowie*, „Pomerania”, 2000, nr 7-8, s. 87.

Można w tym miejscu zapytać, co w tych wszystkich działaniach okołoteatralnych „Dialogusa” wynika dla samego przedstawienia? Okazuje się, że bardzo wiele, a za najważniejszy uznać by należało czynnik antropologii teatru, który pozwolił przeczytać i przedstawić później na scenie historię na wskroś kaszubską, a jednocześnie ogólnoludzką i uniwersalną. Antropologia teatru umożliwia docenienie oryginalnej warstwy rytualnej i obyczajowej kaszubszczyzny, ale jednocześnie sprawia, że widzi się ją w mitach, gestach i melodiach charakterystycznych także dla innych tradycji i literatur. *Žėcé i przigodě Remusa* stają się wówczas nie tylko hermetyczną teatralną odsłoną kierowaną wyłącznie do Kaszubów, lecz dramaturgiczną, etnograficzno-emocjonalną peregrynacją ku przeszłości Pomorza, co więcej – podróżą ku niepewnej przyszłości z zadaniem intelektualnego spożytkowania dawnych podań w dzisiejszych realiach kulturowych.

Jedną z ostatnich realizacji arcydzieła Majkowskiego jest *Remus* Teatru Snów. To przedstawienie zrealizowane w konwencji teatru ulicznego przez zespół Zdzisława Górskiego miało już sporo prezentacji w Warszawie, Gdańsku, Bytowie i innych miejscach¹⁶. Premiera odbyła się 16 lipca 2009 roku (Gdańsk) w reżyserii Zdzisława Górskiego, który również przygotował scenariusz i scenografię, za kostiumy odpowiedzialni byli Maciej Wojcieszekiewicz, Anna Kozaryna i Krystyna Bienias, rzeźby istniejące w spektaklu wykonał Waldemar Faryno. Konwencja teatru ulicznego spowodowała, że powieść Majkowskiego stała się dla zespołu kanwą dla stworzenia sekwencji obrazów, które wywodzą się co prawda ze świata oryginału, lecz dążą do ukonstytuowania odrębnej rzeczywistości teatralnej¹⁷. Poszczególne sceny przedstawienia, istniejące dzięki sugestywnej muzyce, wyrazistym rysunkom postaci i wielofunkcyjnym rekwizytom tworzą oniryczną i symboliczną opowieść. Realizatorzy spektaklu poszukują dla intelektualnych treści powieści teatralnego ekwiwalentu, stąd wóz drabiniasty, łódź, łóżko czy rybacka sieć w rozlicznych kontekstach znaczeniowych, które nadają prezentacji waloru na tyle uniwersalnego, że przesłanie sztuki staje się zrozumiałe także dla widza nieznanego kaszubskiego pierwowzoru. Innym znowu razem w spektaklu poja-

¹⁶ M. Wysocka-Błaszczak, *Śmierć po kaszubsku, czyli rzecz o „Remusie” Teatru Snów*, www.sztukaulicy.pl; P. Cz., *Wieczorna podróż przez krainę snów*, „Kurier Bytowski”, 2009, nr 29, s. 17; A. Dąbrowska, *Remus ożywa w Teatrze Snów*, „Pomerania”, 2010, nr 9, s. 18-21.

¹⁷ Jest to zgodne z dyrektywami, jakie wypowiadał Górski wiele lat temu: „Używam metafory, która otwiera pole skojarzeń, otwiera dyskusję, zmusza do myślenia. Posługuję się obrazem. Nie jest on zdaniem, wykładem, linearnym przekazem. Obraz działa wszystkimi swoimi elementami i relacjami między nimi. Umożliwia przekaz pełniejszy. Niewyczerpywalny w analizie. Obserwuję potrzebę tekstu. Tekstu własnego. Wypowiadanego w teatrze, wypisanego na murze z wyszukiwaną formą graficzną. Moim tekstem jest opowieść obrazami bez słów”. Zob. Z. Górski, *Refleksje*, [w:] *Koniec teatru alternatywnego?*, red. D. Kalinowski, Słupsk 1998, s. 143.

wiają się bardziej jednoznaczne w swej wymowie figury orla czy zamku, aby zobrazować odpowiednie partie utworu Majkowskiego, co mogą docenić przede wszystkim wnikliwi czytelnicy. O współistnieniu różnych sposobów odbioru podczas prezentacji spektaklu pisze jedna z recenzentek:

Remus Teatru Snów to opowieść, która ma zachęcić każdego do odnalezienia i wypełnienia swojej misji. Oparta na doświadczeniach Kaszuby walczącego o swoją małą ojczyznę, przemawia do wszystkich, wychodząc poza ramy regionalne. Nie bój się realizować swoich marzeń. Niech sposób myślenia, zniechęcenie, wysilek, strach nie zniweczą tego, co możesz zrobić w życiu – mówi Marcelina (jena z aktorek teatru)¹⁸.

Realizacja Teatru Snów jest niewątpliwie najbardziej „twórczą zdradą” kaszubskiego arcydzieła, udaną propozycją przełożenia języka literatury na język teatru. To próba wyprowadzenia klasyki kaszubskiej z tradycyjnego medium przekazu ku współczesnym formom obecności w formie sztuki ulicy. To także sposób podkreślenia odmienności generacyjnej i wynikającej stąd różnicy w odbiorze świata. Zamiast opisu pojawia się obrazowy skrót, zamiast charakterystyki istnieje metafora, zamiast realizmu oniryczny znak. *Remus* Teatru Snów nie ma tragicznego zakończenia jak w oryginale. Główny bohater zaakceptował śmierć i odchodzi w przestrzeń bez poczucia niedopełnienia zadania i bez kompleksów.

W świecie dramatyczności i teatralności *Remusa*

Dramatyczność i teatralność dzieła literackiego to niezwykle szeroki temat związany z problematyką estetyki utworu epickiego. Przy omawianiu tych zagadnień namysł badawczy ukierunkowany jest na wskazywanie tych cech poetyki utworu, które swoje występowanie lub funkcjonowanie zawdzięczają bądź rozmyślnemu działaniu autora dzieła, który jest wrażliwy na dramaturgiczno-teatralną technikę budowania utworu, bądź są wynikiem nie do końca uświadomionych predyspozycji artystycznych twórcy¹⁹.

W stosunku do epopei Aleksandra Majkowskiego warto byłoby wydobyć kilka czynników teatralności, mając w świadomości fakt, że autor miał za sobą doświadczenia w przekształcaniu poematu humorystycznego na tekst dramaturgiczny. Myślę tutaj o adaptacji frantówki *Jak w Koscerźnie koscelnygo obrele Abo pięć kawalerów a jedno jedyno brutka* (1899)²⁰, którą przerobił pod koniec życia na

¹⁸ A. Dąbrowska, *Remus ożywa...*, s. 21.

¹⁹ Rozważania na ten temat znajdziemy w pracach m.in.: E. Wąchocka, *Autor i dramat*, Katowice 1999; E. Udalska, *Teatr, aktor, dramat. Szkice z różnych lat*, Katowice 2001; S. Gębala, *Teatralność i dramatyczność. Gombrowicz, Różewicz, Mrożek*, Bielsko-Biała 2005.

²⁰ Najnowsze wydanie: A. Majkowski, *Jak w Koscerźnie koscelnego obrelë abò piãć kawalerów a jedna jedinò brutka*, Gduńsk – Koscerzna 2008.

humorystyczne scenki zatytułowane *Strachë i zrękovjinë* (1936)²¹. Zaznaczając tutaj jedynie problematykę występowania dramatyczności i teatralności, warto przywołać kilka kategorii analizy: obrazowość sceniczna, przestrzeń sceniczna oraz dramatyzacja²².

Pierwszy z czynników widoczny jest niemal w każdym momencie utworu. Jest sygnałem spowalniania i kontemplacji narracji. Zasadza się on na precyzyjnym, malarsko-fotograficznym przedstawieniu postaci, jej mimiki, gestykulacji, ubioru czy sposobu zachowania. Tego typu sportretowanie bohatera pozwala na późniejsze, wierne przedstawienie go w warunkach scenicznych. Remus, Trąba, Marcjanna czy Królewianka stają się dzięki temu bardziej zrozumiali w postępowaniu i motywacjach. O ile sam Remus wyposażony został przez Majkowskiego w bogactwo życia wewnętrznego, nie można tego już odnieść do pozostałych postaci. Trąba, Królewianka czy Czernik w pierwszym wrażeniu czytelniczym istnieją jako bohaterowie postrzegani w swojej powierzchowności i wyglądzie zewnętrznym. Wiecznie występujący w ciemnych ubraniach Czernik, zawsze w połyskujących szatach Królewianka czy Trąba z nieodłącznym instrumentem są atrakcyjnymi znakami wizualnymi, a dopiero później zostają osobowościami o cechach charakterologicznych. Czynniki dramaturgiczno-teatralnej obrazowości rozciąga się zresztą w powieści Majkowskiego również na szerszym planie opisów rozleglejszych, dotyczących charakterystyki kilku osób czy całych grup społecznych. Warto w tym miejscu przywołać scenę sprzedaży majątku Zwada, w której uczestniczą dziedzic, Czernik, Remus i Trąba albo scenę na Łysce, podczas której na tle roztańczonej grupy uczestników obrzędu Remus nie podejmuje naznaczonego zadania. W obu przypadkach Majkowski interesująco rozplanowuje obraz sceniczny, zwracając uwagę na kontrastowe zestawienie głównego protagonisty i grupy towarzyszących mu bohaterów. Obrazy Remusa w poetyckim natchnieniu i odwadze (scena przy sprzedaży Zwady) lub w melancholijnym zwątpieniu i niemocy (noc świętojańska na Łysce) sugestywnie pokazują jego osamotnienie i heroizm. Na końcu wreszcie należy wspomnieć o plastycznych opisach natury Pomorza, naznaczonych młodopolską emfazą, ale jednocześnie stanowiących obrazy symboliczne o znaczeniach mityczno-sakralnych. O ważności czynnika obrazowości świadczą rysunki samego autora, które choć nie stanowią większej wartości artystycznej, to jednak dowodzą malarskiej wyobraźni

²¹ A. Majkowski, *Strachë i zrękovjinë. Frantówka w trzech aktach*, oprac. D. Majkowska, Gdańsk 1976.

²² W odniesieniu do konkretnych dzieł literatury inscenizowanych w teatrze pisali: M. Bukowska-Schiemann, *Odmiany konwencji w teatrze współczesnym. Na przykładzie inscenizacji „Wyzwolenia” Stanisława Wyspiańskiego*, Warszawa 1981; *Arcydziela inscenizacji: od Reinhardta do Wilsona*, red. K. Pleśniarowicz, M. Sugiera, Kraków 1997; A. Kosętka, *Adaptacje sceniczne dzieł prozatorskich Henryka Sienkiewicza*, Kraków 1997; M. Masłowski, *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*, Warszawa 1998.

Majkowskiego²³. Obrazowość sceniczna i symboliczna kolorystyka kaszubskiej epopei polega zatem na kreowaniu intensywnej zieleni i takiej też tonacji kolorystycznej zapadłego zamku, na opisie prześwieczonej bielą atmosfery spotkań z Królewianką, na odmalowaniu płynnego krajobrazu widocznego podczas wędrówki pielgrzymkowej do Wejherowa i wreszcie na stworzeniu posępnej, ciemno-brunatnej scenerii duchowych walk na Łysce. Dzięki obrazowości scenicznej wspomniane tutaj epizody stają się wizyjnymi aktami postrzegania, nabierają metafizycznej ulotności i wkraczają w dziedzinę ogólnoludzkiego mitu, wszystkie zaś te czynniki doskonale dają się przedstawić w teatrze wizji i plastyki²⁴.

Także i drugi z elementów, który tutaj przywołuję, czyli przestrzeń sceniczna, jest immamentnie wpisany w literacki przekaz powieści Majkowskiego. Oto bowiem dialogi i wydarzenia zyskują specyficzną ekspozycję wśród elementów wnętrza lub krajobrazu, które bynajmniej nie wypełniają tylko podrzędnej funkcji dekoracyjnej, a stają się znakiem teatralnym. Weźmy konkretne przykłady: Lipińskie Pustki to określony typ przestrzeni terytorialnie zamkniętej, najczęściej pozytywnej dla bohatera, ale też mającej swoje tajemnice. W niej to, niczym na niewielkich rozmiarów scenie pudełkowej, rozgrywają się wydarzenia sfery domowej i emocjonalnej, które można oglądać w dużym zbliżeniu, niemal laboratoryjnie. Powieść w ograniczonej przestrzeni scenerii pozwala na dokładne wniknięcie w świat psychiczny bohatera, jego pragnień i kompleksów, oczekiwań i obaw. Skupiona na elementach wiejskiego domu sceneria pozwoliła również zarysować scena po scenie relację między Remusem a Marcjaną, Martą, Michałem czy innymi postaciami utworu²⁵. W odmiennym sensie możemy postrzegać przestrzeń charakterystyczną dla teatru wizyjnego, czasami monumentalnego, które wyodrębnić można w epizodach z drugiej czy trzeciej części powieści Majkowskiego. Oto przy Łebskich Błotach oglądamy scenę mamidel otaczających Remusa, rozgrywającą się w magiczno-mglistym otoczeniu, wydarzenia na Głonku mają niepokojącą atmosferę lęku, potęgowaną przez ziemno-skaliste otoczenie, wreszcie weźmy monumentalne ujęcie z górą Łyską, w którym dokonuje się kolejny akt odwiecznego zmagania dobra ze złem, pośród nocy i rozbłysków ognisk. Każde ze wspomnianych ujęć, bez względu na to, czy dotyczy przestrzeni horyzontalno-

²³ Kilka rysunków pisarza zostało dołączonych jako swoisty suplement do pokonferencyjnej książki „*Życie i przygody Remusa*” Aleksandra Majkowskiego. Powieść regionalna czy arcydzieło europejskie. Krótko pisał o rysunkach we wstępie do książki Tadeusz Linkner: „Jeśli nawet wykonanie ich jest bardzo nierówne i nie mają artystycznej wartości, to warto się zastanowić, dlaczego pisarz zdecydował się wykonać ilustracje do tych właśnie, a nie innych wydarzeń. Ponadto możliwa jest konfrontacja słowa wyobrazonego przez odbiorcę z widzeniem tego słowa przez autora” [s. 10].

²⁴ O znaczeniu obrazu scenicznego dla kreowania teatralnego świata sztuki pisała Irena Sławińska w klasycznym dziś tekście *Odczytywanie dramatu*, [w:] *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, J. Sławiński, Kraków 1976, s. 213-235.

²⁵ A. Ubersfeld, *Czytanie teatru I*, przeł. J. Żurowska, Warszawa 2002, s. 109-144.

-realistycznej czy wertykalno-symbolicznej, swym obrazowo-symbolicznym kontekstem o silnych walorach dramaturgiczno-teatralnych wspiera narrację literacką, podpowiadając wręcz inscenizatorom rozwiązania artystyczne²⁶. Jeśli dodamy do tego jeszcze wykorzystanie przez Majkowskiego znaczących elementów natury (np. płonący jesion czy siedziba-grób pana Zaborskiego) w tworzeniu atmosfery emocjonalnej i przestrzeni wydarzeń lub naznaczenie postaci charakteryzującymi ich rekwizytami (taczka Remusa czy ryngraf Zaborskiego), wówczas pozwoli to ujrzeć bogactwo wyrazu artystycznego powieści. Oczywiście można ocenić koncepcję przestrzeni w zestawionych powyżej rozdziałach utworu Majkowskiego wyłącznie w kategoriach literackości dzieła, nic wszakże nie stoi na przeszkodzie, aby docenić teatralny walor rozplanowania scen.

I wreszcie ostatnia sprawa – dramatyzacja utworu. W podstawowej mierze polega ona na takim przedstawianiu fabuły, aby rozwijała się ona w napięciu między dwoma instancjami, na budowaniu utworu, w którym uwydatniają się akty intrygi, sekwencje z konfliktami prowadzące do katastrofy. Jeśli to Remusa uznać za jedną ze stron dramatyzacji, to po przeciwnej będą stali: w pierwszej części powieści Królewianka, w drugiej Czernik, w trzeciej sam główny bohater (tzn. będzie on walczył z własnymi ograniczeniami). Szczególnie melodramatycznie wyglądają spotkania Remusa z Królewianką czy Klementyną, dynamicznie i konfliktowo dialogi z panem Zabrockim czy z demonicznym Czernikiem, wreszcie z odcieniem fatalizmu przejawia się jego wewnętrzna psychomachia. Najmocniejszym ładunkiem dramatyczności nasycone są w powieści Majkowskiego epizody z Czernikiem, owym na poły realistycznym, na poły fantastycznym przeciwnikiem pojawiającym się na planie rozwoju osobowościowego i duchowego kaszubskiego rycerza. Moment spotkania się tych dwóch bohaterów, ukazanych niczym zwarcie się dwóch przeciwnych sił wszechświata, powoduje, że momentalnie zmienia się tempo narracji z literackiego opisu w teatralną scenę, w której dominuje ruch, gest i słowa dialogu. Czernik niemal zawsze wyrasta w nich na wyraziiciela mocy ciemności, próbującego wszelkimi sposobami złamać prometejskiego herosa. Spotkanie antagonistycznych sił prowadzi do konfrontacji, która w ostatnich partiach powieści okaże się katastrofą. Jest to zatem klasyczne niemal zawiązanie i rozwiązanie dramatycznej intrygi rozgrywające się w serii sekwencji sytuacji dramatycznych²⁷.

Ten pesymistyczny finał utworu epickiego przywołuje jeszcze jedną kategorię dramatu: tragizm. Remus tak ciężko i sumiennie pracujący nad swoją samo-

²⁶ Szerzej o statusie dramatu w tekstach: E. Kasperski, *Teatr widowiskowy (Z problematyki poetyki dramatu)* oraz J. Błoński, *Dramat i przestrzeń*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, t. I: *Dramat*, oprac. J. Degler, Wrocław 2003, s. 119-126 oraz 127-138.

²⁷ E. Souriau, *Czym jest sytuacja dramatyczna?*, przeł. B. Labuda, [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego” II*, red. K. Bartoszyński, M. Głowiński, H. Markiewicz, Wrocław 1988, s. 270-292.

świadomością przegrywa wszak ostateczną walkę, jakby był poddany niesprecyzowanemu bliżej fatum. Jego walka o wydobycie zapadłego zamku jest od początku skazana na niepowodzenie (za dużo przeszkód zewnętrznych i wewnętrznych), choć jednocześnie przecież do końca Majkowski zdaje się przekonywać, że Remusowi ocalenie własne i swych pobratymców się uda. W najogólniejszym wymiarze tragediowy dramatyzm w powieści polega więc na zderzeniu ludzkiego pragnienia szczęścia i spełnienia z siłami wrogiego świata, który człowieka chce zniewolić lub zniszczyć. Dwie sprzeczne energie, nieco manichejsko zestawione przez Majkowskiego, od zawsze istniały w krańcowo intensywnym zastygnięciu. Czytanie-oglądanie losów człowieka, któremu się nie udało pokonać zła, wzbudza – jak pisał Arystoteles – litość i trwogę, te zaś czynią czytelnika-widza lepszym i głębiej myślącym²⁸. Dramatyzm epickiego dzieła wspomógł zatem proces estetycznego oczyszczenia.

Daniel Kalinowski

**Remus theatralisieren.
Über Inszenierungs- und Dichtungsprobleme**

ZUSAMMENFASSUNG

Der obige Artikel behandelt Problematik der theatralischen Rezeption des Romans von Majkowski *Życie i przygody Remusa*. Es führt zur Analyse der Erscheinungen, die sich gewissermaßen außerhalb des literarischen Originals abspielen, was in der Konsequenz die Problematik der semiotischen, zwischen verschiedenen Zeichensystemen erfolgenden, Übersetzung und Theaterlebens hervorruft. In diesem Bereich der Forschungen werden Namen von Leser und Regisseure von Remus (E. Mazurkiewicz/ Z. Miklińska, K. Gordon, J. Szroeder, Z. Górski), die die individuelle Theatervisionen geschaffen haben, die sich nach eigenen Regeln regiert haben und auf verschiedene Art das literarische Original bearbeitet haben. Zweitens kommen im Artikel theatralische Überlegung und das aus ihr folgende Problem der Dramatik und Theatralik eines epischen Werkes zum Vorschein. In dieser Gruppe der Forschungen werden Prinzipien der dramatischen Komposition und des theatralischen Phänomens auf Grund von innerer Regel der literarischen Texterzählung von Majkowski analysiert. Im Diskurs solcher Art offenbart sich der Roman als ein Werk, das die theatralischen Ausdrucksmittel ausnutzt. Beide Elemente – der Inszenierung und immanente – zeigen wie vielschichtig das klassische Werk der kaschubischen Epik ist.

²⁸ O arystotelesowskim modelu dramatu oraz o problematyce oddziaływania na siebie epickich i teatralnych składników na dzieło dramaturgiczne szerzej pisali m.in.: S. Skwarczyńska, *Dramat – literatura czy teatr* oraz D. Ratajczak, *Teatralność i sceniczność*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru...*, s. 310-318 i s. 372-384.