

DZIADY. POSTSCRIPTUM

Maria Makaruk

—

Instytut Literatury Polskiej
Uniwersytet Warszawski

W listopadzie 2014 roku Wojciech Dudzik, teatrolog i kulturoznawca, prezes Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych, podzielił się z czytelnikami wortalu e-teatr pomysłem zorganizowania festiwalu *Dziadów* [Dudzik]. Wskazując na siedem premier – które albo już się odbyły, albo dopiero ich oczekiwano¹ – badacz proponował, by je „pokazać obok siebie, wprowadzić we wzajemny dialog, skonfrontować”, włączając to wydarzenie w plan obchodów dwustupięćdziesięciolecia teatru publicznego w Polsce. Określając Mickiewiczowskie *Dziady* „przez pół drwiąco, przez pół serio” mianem „największego wyzwania dla polskiego teatru” i apelując, by odważyć się powiedzieć „sprawdzam” Mickiewiczowi i współczesnemu teatrowi, Dudzik konkludował, że takiego „festiwalu jednego dramatu” jeszcze nie było. Pomysł nie tylko nie został podchwycony, lecz także bezlitośnie wydrwiony przez Łukasza Drewniaka [“Kolonotatnik” 28], warto jednak dodać, że gdyby stało się inaczej, nie byłoby to wydarzenie bez precedensu. Festiwal *Dziadów* odbył się bowiem w Warszawie niespełna pół wieku wcześniej, w 1966 roku, i można sądzić, że jednym z powodów jego ustanowienia przez Ministerstwo Kultury i Sztuki była wówczas próba swoistej pacyfikacji dramatu Mickiewicza – zaprezentowania *Dziadów* jako tekstu przynależącego do historii literatury, „letniego”, oswojonego i pozbawionego potencjału krytycznego [Natanson 14; *Na drodze* 40-41]. Za dowód w tej sprawie może posłużyć historia wyłączenia z przeglądu inscenizacji Jana Maciejowskiego, który obrzęd *dziadów*

rozegrał w powstańczym kanale, a dramat odczytał jako rozliczenie z paradygmatem romantycznym dokonane przez tych, dla których wojna stała się przeżyciem pokoleniowym [*Na drodze* 41-54]. Historia spletała jednak pomysłodawcom festiwalu figla – jesienią 1967 roku Kazimierz Dejmek wystawił *Dziady* w Teatrze Narodowym i wskutek splotu rozmaitych okoliczności dramat Mickiewicza objawił się widzom jako tekst stworzony do „opiewania społecznych wypadków” [Kraśniński 5 i n.; “Jak opiewać”]. Taką rolę przypisywano zresztą *Dziadom* przez cały wiek XX – co ujawnia się szczególnie wyraźnie w narracjach historyków literatury i teatru [Niziołek and Kornas 7-9; *Cela Konrada* 19-52; “Zmierzch” 22-23]. Warto jednak przypomnieć, że inscenizacje, które zyskały status legendarnych, miały wspólny mianownik: żadna z nich – z wyjątkiem spektaklu Dejmka, który funkcjonuje w historii teatru na innych prawach [Kraśniński 16] – nie stanowiła wiernej lektury dramatu Mickiewicza ani nie realizowała klasycznego modelu „teatru reprezentacji”. Ich autorzy – od Stanisława Wyspiańskiego poczynając, na Jerzym Grzegorzewskim kończąc – prowadzili z arcydramatem i ustalonymi modelami jego interpretacji zawzięte polemiki i mocno osadzali go we współczesności.

Warto zatem postawić pytanie, co mogłoby wynikać z proponowanej przez Wojciecha Dudzika konfrontacji *Dziadów* sezonu 2014/2015, a może nawet szerzej – całej mijającej dekady. Nie tak dawno temu bowiem wydawało się jeszcze, że czas panowania „arcy dramatu” na polskich scenach bezpowrotnie minął, a traktowanie go jako lustra, w którym przeglądała się polska rzeczywistość, odeszło w przeszłość po 1989 roku, wraz z ogłoszeniem przez Marię Janion tezy o „końcu paradygmatu romantycznego” [Janion 25; *Plata* 7-10].

1 Wojciech Dudzik wskazywał na *Dziady* w reż. Michała Zadary, Radosława Rychciaka, Natalii Korczakowskiej, Pawła Passiniego, Lecha Raczaka i Eimuntasa Nekrošiusa. Recenzje wszystkich tych spektakli można bez trudu znaleźć na stronie cyfrowej Encyklopedii Teatru Polskiego.

Zbigniew Majchrowski pisał kilka lat po premierze *Dwunastu improwizacji* – spektaklu zapamiętanego jako ostatnie wielkie *Dziady* XX wieku: „W przedstawieniu Grzegorzewskiego odnaleźć można nie tylko »zmięch romantyzmu« i nie tylko »schyłek wieku«, lecz także poczucie, że zamyka się jakiś cykl kultury, że zbliża się kres najbardziej aktywnej formacji ostatniego półwiecza” [*Cela Konrada* 223].

Tymczasem mijająca dekada zapisała się w świadomości widzów i komentatorów polskiego życia teatralnego nie tylko jako okres wzmożonego zainteresowania twórczością romantyków², lecz także czas spektakularnego „powrotu *Dziadów*” [*Powrót „Dziadów”* 258]. Od początku 2010 roku do końca roku 2019 odbyło się dwadzieścia premier dramatu Mickiewicza, nie licząc takich projektów, jak *Widma*, *#dziady* Michała Kmiecika czy *Mikro-Dziady* w reżyserii Anny Smolar. Niespotykane w historii polskiej sceny nagromadzenie interesujących i zapadających w pamięć odsłon dramatu Mickiewicza było szczególnie widoczne na tle poprzedniego dwudziestolecia, a nawet ćwierćwiecza³. Warta podkreślenia jest tutaj nie tyle liczba premier, ile zaistnienie części z nich w obiegu festiwalowym – a co za tym idzie,

w świadomości ogólnopolskiej widowni. O najnowszych inscenizacjach *Dziadów* można było przeczytać zarówno w codziennej prasie, jak i w najważniejszych periodykach i portalach teatralnych; wywoływały one dyskusje i prowokowały krytyków do kłótni. Co najmniej kilka inscenizacji opuściło bowiem ramy, w których zazwyczaj sytuuje się teatralną lekturę *Dziadów* – wykraczając poza wskazaną przez Piotra Morawskiego dychotomię obrzędowości i monumentalizmu [93, 102].

Do sprawy czterech z nich, moim zdaniem mających największe szanse na zapisanie się w historii teatru, chciałabym tutaj powrócić⁴. Nie zamierzam dokonywać ich ponownego opisu ani analizy (zostały już wyczerpująco opisane), nie będzie mnie także zajmował ich potencjał filologiczny ani kwestie związane z estetyką. Przedmiotem mojego zainteresowania będzie ustalenie, czy najlepiej zapamiętane *Dziady* lat 2010–2020 – kiedy im się przyjrzeć z dystansu czasowego – odsłaniają sensy, które w momencie powstawania kolejnych premier były niewidoczne lub nie wysuwały się na pierwszy plan. A także próba odpowiedzi na pytanie, czy można się w nich dopatrzeć potencjału krytycznego, wytrącającego odbiorców z wygodnej pozycji konsumentów kultury. Swoją rolę traktuję więc jako rodzaj tytułowego postscriptum, stanowiący coś na kształt dopisku na marginesie.

Historia sceniczna dramatu Mickiewicza w ostatnim dziesięcioleciu, postrzegana z dzisiejszej perspektywy, rozpada się na kilka etapów: jej bardzo wyrazisty początek sięga sezonu 2010/2011⁵, kiedy w spektaklach Pawła

2 W latach 2010–2020 miało miejsce ponad dwadzieścia inscenizacji lub adaptacji *Dziadów*, dziewięć *Kordiana*, cztery *Nie-Boskiej komedii*. Dużym zainteresowaniem cieszyła się dramaturgia Słowackiego, chętnie adaptowano teksty niedramatyczne (*Pan Tadeusz*, *Beniowski*, *Król-Duch*); tematyka romantyczna powracała także w spektaklach problematyzujących tematy wielkiej emigracji (*Klub Polski*, *Towiańczycy*, *królowie chmur*, *Mesjasze*). Tak nakreślony obraz teatralnej dekady należy uzupełnić o dwa istotne aspekty, które kierują uwagę ku ekonomii i polityce. Nie ulega bowiem wątpliwości, że czynnikiem podtrzymującym zainteresowanie twórczością romantyków w teatrze były kolejne edycje zapoczątkowanego w 2013 r. konkursu „Klasyka żywa”, a także to, że zarówno powrót dramaturgii romantycznej na polskie sceny, jak i zdystansowanie się wobec niej, zauważalne w ostatnich sezonach w twórczości reżyserów teatralnego mainstreamu, wiążą się nie tylko z wyczerpaniem języków interpretacji, lecz również ze specyfiką polskiej sceny politycznej.

3 Paweł Wodziński pisał w 2011 r.: „przez prawie dwie dekady wydawało się, że dramat romantyczny – a w szczególności *Dziady* – jest zjawiskiem całkowicie zdezaktualizowanym” [Wodziński 7; por. także „Koniec” 181–192]. Warto jednak od razu dodać, że na poczucie braku teatralnych reprezentacji dramatu romantycznego w latach 1990–2010 wpłynęła nie liczba wystawień, ale ich kształt artystyczny – spośród 37 premier tego okresu [por. Górecki] w historii teatru zapisały się tylko dwie: litewskie *Dziady* w reż. Jonasa Vaitkusa, które zostały pokazane w Polsce podczas gościnnego występu w czerwcu 1990 r., i *Dwanaście improwizacji* w reż. Jerzego Grzegorzewskiego z 1995 r. [por. np. Górecki].

4 To, że nie poświęcałam uwagi pozostałym inscenizacjom, nie oznacza, że odmawiam im należnego miejsca w teatralnych dziejach dramatu Mickiewicza – wśród nich znalazły się przedstawienia znakomite i bardzo dobre (inscenizacje Nekrošiusa, Korczakowskiej i Kleczewskiej), skonstruowane według rzadko wcześniej wykorzystywanych scenariuszy (spektakl Raczaka), zapadające w pamięć urodą poszczególnych scen (*Dziady*, *Noc pierwsza* Wierszalina z niezwykłą „improwizacją łańcuchową” Rafała Gąsowskiego). Zależało mi jednak na połączeniu szerokiego zasięgu oddziaływania inscenizacji z ich potencjałem krytycznym, rzadko przypisywanym inscenizacjom klasyki, a połączenie tych dwóch cech miało miejsce wyłącznie w omawianych przeze mnie spektaklach. ([*dziady*] Passiniego nie zaistniały wprawdzie, ze względu na specyfikę przestrzeni scenicznej, w obiegu festiwalowym, ale zostały wnikliwie opisane w tekstach krytycznych).

5 W poszukiwaniu punktu wyjścia do interpretacji *Dziadów* ostatnich lat warto byłoby się też cofnąć do roku 2007, kiedy Monika Strzępka i Paweł Demirski w *Dziadach*. *Ekshumacji* (Teatr Polski we Wrocławiu) dokonali bezlitosnej konfrontacji współczesnej Polski z mitami romantycznymi. Strategia autorów

Wodzińskiego, a następnie Mai Kleczewskiej pojawiły się odwołania do katastrofy samolotu prezydenckiego i – by posłużyć się językiem Dariusza Kosińskiego – „dziadów smoleńskich”, rozgrywanych na Krakowskim Przedmieściu wiosną 2010 roku [“Dziady Smoleńskie” 12-14]. Kulminacja inscenizacji *Dziadów* przypadła na okolice wspomnianego przez Dudzika jubileuszowego roku 2015 (mam tu na myśli zwłaszcza *Dziady* Rychcika, Zadary i Passiniego), ostatnie lata mijającej dekady to z kolei czas stopniowego wygaszania dialogu z arcydramatem i powrotu do jego coraz bardziej konwencjonalnych ujęć (za niechlubny przykład może tu posłużyć inscenizacja *Dziadów* w reż. Janusza Wiśniewskiego z roku 2019).

K jak Krakowskie Przedmieście

Pierwszym spektaklem, w którym romantyczne tematy zostały bardzo wyraźnie skonfrontowane z rzeczywistością społeczno-polityczną Polski roku 2010, była *Sprawa wg „Samuela Zborowskiego”* Juliusza Słowackiego, wyreżyserowana przez Jerzego Jarockiego we wrześniu tego roku w Teatrze Narodowym. Spektakl, w którym Lucyfer czuwał nad przebiegiem krakowskiego pogrzebu Juliusza Słowackiego na Wawelu, niedwuznacznie dając sygnał, że w spory o otwieranie wawelskiej krypty mieszają się siły piekielne, wchodził w polemikę ze świeżo wówczas opublikowaną książką Jarosława Marka Rymkiewicza poświęconą Samuelowi Zborowskiemu [Rymkiewicz; “Dziwne” 45-47]. W listopadzie 2010 roku w warszawskim Teatrze Dramatycznym zagrano po raz pierwszy *Klub Polski*, autorski spektakl Pawła Miśkiewicza i Doroty Sajewskiej. Reżyser i dramaturżka stawiali w nim pytania o współczesną polską tożsamość, wedle słów Leszka Kolankiewicza „atakując” i „właściwie demaskując widza – jako Polaka, czyli duchowego potomka Wielkiej Emigracji, a zarazem mieszkańca ziemi, z której nie tak dawno wypędzono na emigrację: Innych” [Kolankiewicz and Sajewska 6]. Wreszcie w kwietniu 2011 roku w Teatrze Polskim w Bydgoszczy odbyła się premiera spektaklu *Mickiewicz. Dziady Performance* w reżyserii Pawła Wodzińskiego, stanowiąca akt założycielski dla ostatniej dekady inscenizacji romantycznych i zarazem dla inscenizacji *Dziadów*.

W przeciwieństwie do *Sprawy... i Klubu Polskiego* spektakl Wodzińskiego, choć niepozbawiony intencji

krytycznej i spojrzenia na „zapropionowany przez Mickiewicza projekt wspólnotowy poza perspektywami heroizacji i martyrologii” [Kuziak 18], w równym stopniu otwierał się jednak na perspektywę wykluczonych. Daleko było mu także do hermetyzmu, który zarzucano warszawskim inscenizacjom. Zapropionowana przez autorów przedstawienia zmiana segmentacji Mickiewiczowskiej frazy dawała kapitalny efekt, zmieniający zupełnie percepcję poetyckiego tekstu. Wodziński rozegrał akcję *Dziadów* między mieszkańcami miasteczka namiotowego i w przestrzeni miejskiej noclegowni, na peryferiach, których mieszkańcy odprawiali dziady jako obrzęd mocy, dając w ten sposób ujście tłumionym emocjom i frustracjom. Bohaterowie bydgoskich *Dziadów* – Konrad, Piotr, Ewa, Adolf – byli figurami performującymi swoją tożsamość, uzurpującymi sobie prawo do przewodzenia innym [por. *Do Europy tak... 5*]. Ich zachowanie budziło w równym stopniu empatię i irytację. Z obecnym w *Dziadach* dyskursem mesjanizmu reżyser zestawiał nagrania krytycznych wypowiedzi XVIII- i XIX-wiecznych zachodnioeuropejskich intelektualistów dotyczące Polski, czytane w językach narodowych przez obcokrajowców mieszkających w Bydgoszczy [por. Schreiber 3]. Te dwie perspektywy – martyrologiczna i orientalizująca – przeglądały się w sobie wzajemnie, nie dopuszczając do stawiania uproszczonych diagnoz. Najważniejszym gestem twórców bydgoskiego spektaklu było jednak pokazanie sporu uprzywilejowanych i wykluczonych w odwróconej optyce. Większość krytyków wskazywała wprawdzie na obecność w scenach *Salonu Warszawskiego* i *Pana Senatora* barier, odsyłających do rozgrywanej się na Krakowskim Przedmieściu wiosną 2010 roku „wojny o krzyż” [“Spieprzać, Dziady” 42], nie dla wszystkich było jednak jasne, że barierki te, oddzielające świtę Senatora od Rollisonowej i ludzi z marginesu, ustawiono tyłem do widowni. Gest umocowania narracji w środowisku salonowym, wymierzony w wysoką samoocenę i dobre samopoczucie widzów, miał uświadamiać tym z nich, którzy pozwalali sobie na drwiny z okupujących Krakowskie Przedmieście przedstawicieli „Polski B” (jak wówczas chętnie pisano), że są znacznie bliżsi środowisku Senatora niż grupie Mickiewiczowskich filomatów. Na tle toczonych wówczas przez media publiczne debaty, niestroniącej od języka wyższości i pogardy, był to jeden z odosobnionych i przez to niezwykle cennych głosów. Tę narrację Wodziński kontynuował także w kolejnych spektaklach realizowanych

– „beztroskie – podszyte kpina – droczenie się z narodową świętością” [Morawski 100] – stworzyła przestrzeń dla późniejszych eksperymentów z literaturą polskiego romantyzmu.

w Teatrze Polskim w Bydgoszczy i robi to do dzisiejszego dnia w Biennale Warszawa.

U jak uchodźcy

Spektaklowi Radosława Rychcika, którego premiera odbyła się w marcu 2014 roku w Teatrze Nowym w Poznaniu, prędko przypięto łatkę skandalu. Popkulturowe widowisko, którego akcja rozgrywała się w latach 60. XX wieku w Stanach Zjednoczonych, w realiach walki z segregacją rasową, zostało przyjęte przez jednych z zachwytem, przez innych – z rezerwą i niechęcią. Do legendy przeszły opowieści o profesorach polonistyki opuszczających z irytacją salę teatralną, a także o proteście Magdaleny Zawadzkiej przeciwko wykorzystaniu w spektaklu nagrania głosu Gustawa Holoubka [Morawski 94]. Widzowie byli zdezorientowani, zarówno kiedy w Mickiewiczowskiej dedykacji obok Sobolewskiego, Kułakowskiego i Daszkiewicza pojawiały się nazwiska Martina Luthera Kinga, Malcolma X, Johna F. Kennedy’ego i Johna Lennona, jak i wtedy, gdy na scenę wkraczał Guślarz – Joker, przypominający Heatha Ledgera z *Mrocznego rycerza* Christophera Nolana. Zdumienie budziły makabryczne bliźniaczki z *Łsnienia* Stanleya Kubricka, Marilyn Monroe czy jednooka Nadine z *Miasteczka Twin Peaks* Davida Lyncha. Podobnie było z postaciami księdza Piotra (Stephen Hawking), pani Rollison (Aunt Jemima) czy widma dziedzica, ucharakteryzowanego na sadystycznego plantatora. Dopatrywano się w strategii Rychcika próby uniwersalizacji *Dziadów* – sprawdzenia, czy i w jakim stopniu historia opowiedziana przez Mickiewicza okaże się nośna, kiedy się ją przeniesie w inne realia kulturowe [Kowalski 2; Kyzioł 95]. Pisano o komiksowości i zerwaniu z mesjanizmem, chociażby poprzez inscenizację finałowej masakry w duchu filmów Quentina Tarantino [Godlewski 2], spierano się o znaczenie cytatu z *Lawy* [Morawski 94], spektakl doczekał się także wnikliwej analizy literaturoznawczej, wskazującej na obecność tropów ironii romantycznej [Hamerski 136-168].

Najbardziej wyrazistym znaczeniowo gestem Rychcika, porównywanym często do konceptu Konrada Swinarskiego z jego legendarnej inscenizacji, było zatrudnienie ciemnoskórych statystów, którzy zaczęli wchodzić do teatru widzów, obsługiwali ich w szatni i oferowali uniżenie kieliszki z szampanem – by potem, w scenie obrzędu dziadów, wyjść spośród nich i odegrać rolę chóru ptaków nocnych. Ta sama

grupa statystów brała udział w najważniejszej scenie spektaklu, w której stojąc nago, ramię w ramię, okuta łańcuchami, wysłuchiwała najpierw opowiadania Sobolewskiego i „improwizacji” Konrada (wypowiedziany po angielsku tekst przemówienia Martina Luthera Kinga z marszu na Waszyngton), by na koniec wspólnie zaintonować „pieśń zemsty”.

Jeśli spojrzeć na poznańskie *Dziady* z dzisiejszej perspektywy, najbardziej rzuca się w oczy nie dość wyraźne wyeksponowanie w recenzjach strategii Rychcika, uzmysławiającej odbiorcom wpisane w relacje społeczne mechanizmy dyskryminacyjne. Wnosząc z zachowania widzów, część z nich traktowała odbywający się przy wejściu do teatru performans w kategoriach dobrej zabawy, przyjmując uniżone gesty szatniarzy, boyów i kelnerek jako zupełnie naturalne. Tym silniej oddziaływało jednak dzięki temu wpisane w obrzęd dziadów oskarżenie o brak „współodczuwania” i tym większą uwagę przykuwała wspomniana już scena, w której do niezawinionych ofiar nierówności społecznej były kierowane słowa o przynależącej im wolności i równości. Kiedy dziś ogląda się tę scenę na nagraniu zrealizowanym przez Telewizję Polską jesienią 2014 roku, nie sposób nie przypisać jej antycypacji jeszcze jednego tematu, który wkrótce potem podzielił rządy europejskich państw. Stłoczeni obok siebie, przestraszeni i zziębnięci statyści budzą jednoznaczne skojarzenia z uchodźcami z Erytrei, Maroka, Syrii, Algierii czy Libii, którzy na przepelnionych tratwach próbowali się przedostać morską szlakiem do Europy.

K jak Kościół katolicki

Recepcja spektaklu [’dzadł], który Paweł Passini wyreżyserował w opolskim Teatrze Lalki i Aktora (premiera w marcu 2015), skupiła się przede wszystkim wokół pojęcia duchowości. Jacek Kopciński, największy admirał *Dziadów* Passiniego, przeciwstawił je inscenizacji Zadary, którego strategię wpisał w nurt teatru krytycznego, podczas gdy koncepcję Passiniego określił mianem teatru „wspólnoty wyobrażonej” [Powrót „*Dziadów*” 260-261]. Spektakl złożony z przenikających się fragmentów wszystkich części dramatu Mickiewicza Passini rozegrał w przestrzeni, którą sam nazwał „poczekalnią dusz” [por. Kowalska 10]. Można sądzić, że historia opowiedziana w *Dziadach* już się dokonała i że przed oczami widzów odgrywane były rytuały wiecznego powrotu. Do takiego myślenia skłaniała nie tylko niezwykła scenografia – żeby dostać się do sali, w której odbywa się przedstawienie,

trzeba było zejść po schodach, w głąb pogrążonego w półmroku pomieszczenia, i dać się poprowadzić na wskazane miejsce któremuś z aktorów. Powierzchnię całej sali wypełniały humanoidalne lalki, spiętrzone na środku na kształt wielkiego leja, do którego rzucał się na początku spektaklu udręczony Rollison i z którego z trudem wygrzebywał się współwinny jego śmierci sędziwy Konrad.

Passini poruszał więc w swojej lekturze *Dziadów* problem moralnej odpowiedzialności za zło i krzywdę wyrządzoną drugiemu człowiekowi. O ile jednak ten temat wybrzmiał mocno w recenzji Jolanty Kowalskiej [11], o tyle niewiele uwagi krytycy poświęcili postaci figurującej w obsadzie jako Ojciec Święty. Zgarbiony i schorowany, opierający się czołem na grubej linie, do której przywiązana jest gigantyczna lalka, wypowiadał w opolskim spektaklu kwestie Pelikana i Księdza z czwartej części poematu. Najwięcej uwagi poświęciła analizie tej postaci Aleksandra Konopko, która dostrzegła w niej podobieństwo do „Jana Pawła II u schyłku życia” [2]. Krytyczka pisała: „Gigantyczna kukła symbolizuje Boga, duchowość narodu, ale i podaną w wątpliwą polską wspólnotę. Gdy pod koniec przedstawienia ogromna lalka upada, przypomina także zbiorowy grobowiec” [Konopko 2]. W recenzji innej krytyczki pojawiła się uwaga, że wypuszczona ze starczych rąk lalka, opadając ku ziemi, przygniatała „wątpiącego Księdza Piotra” [Haduła 116]. Autorka tekstu nie wyciągnęła z tej sceny innych wniosków niż ten, że „wypowiedź człowieka zwracającego się przeciw Bogu zilustruje scena, w której lalka buntuje się przeciw animatorowi” [Haduła 116]. W kontekście poddanego w 2019 roku cenzurze prezydenta Rzeszowa spektaklu Passiniego *#chybanieja*, analizującego problem pedofilii w Kościele i przybliżającego postać oskarżonego o molestowanie dzieci Marciala Maciela Degollado, twórcy Legionu Chrystusa i ulubieńca papieża Wojtyły [Sieradzki], wydaje się jasne, że etyczna problematyka opolskich *Dziadów* nie sprowadza się wyłącznie do diagnozy „kryzysu duchowego współczesnych instytucji religijnych” [Kowalska 12], ale idzie znacznie głębiej – i dotyka także kwestii etycznej odpowiedzialności za zło podczas pontyfikatu polskiego papieża.

P jak protekcyjność

Na koniec kilka słów o monumentalnym projekcie wystawienia wszystkich części *Dziadów* w ciągu jednego przedstawienia, stworzonym przez Michała

Zadare. Nie zamierzam kwestionować bezdyskusyjnych zalet *Dziadów* „bez skrótów”. Można wśród nich wymienić propozycję lektury zgodną z porządkiem Mickiewiczowskiej numeracji, wyeksponowanie roli muzyki i muzyczności czy podkreślanie różnic dzielących części cyklu zamiast często praktykowanej metody uspojniania tekstu (podważone zresztą przez samego reżysera przez zamknięcie całości spektaklu w ramie „snu Dziewicy”). Mimo licznych niekonsekwencji i potknięć, wytykanych reżyserowi przez krytyków i historyków literatury [*Powrót „Dziadów”* 262-268; „Kibicuję pana pracy” 17-29], za największą zaletę projektu Zadary uważam ich happeningowy charakter oraz fakt, że na maratony *Dziadów* przyjeżdżali widzowie z całej Polski, aby z własnej woli spędzić w teatrze po kilkanaście godzin. Uczestnictwo w *Dziadach* Zadary miało w sobie coś z posmaku przygody. Spektakl stanowił bez wątpienia atrakcyjne, dopracowane w szczegółach i świetnie zagrane widowisko. Zespół aktorski Teatru Polskiego we Wrocławiu uchodził w 2016 roku za jeden z najlepszych w Polsce. Tym trudniej było się pogodzić ze sposobem, w jaki Teatr Polski we Wrocławiu został zniszczony przez rozgrywki polityczne, co pociągnęło za sobą także wycofanie z repertuaru *Dziadów bez skrótów*.

Na bałamutność deklaracji Zadary, dotyczących oddania głosu Mickiewiczowi i nienarzacania *Dziadom* żadnej autorskiej interpretacji, zwracała uwagę większość piszących o spektaklu krytyków [por. *Powrót „Dziadów”* 265-266; „[Tu rękopis się urywał]” 3-9; „Kibicuję pana pracy” 28] – nikt też tych deklaracji nie traktował chyba zupełnie poważnie. Bezdyskusyjna była także obecność w projekcie Zadary potencjału krytycznego – przyjętą przez reżysera strategię wyrotowej lektury i prowokacji trafnie sprobmatyzował wkrótce po premierze pierwszej części spektaklu Piotr Morawski [97]. Nie zostało jednak chyba dotąd przez nikogo nazwane coś, co rzuca się w oczy szczególnie jaskrawie – lekceważenie, z jakim reżyser przedstawił w spektaklu ludzi odprawiających obrzęd dziadów: ubranych w second handach, prymitywnych, naiwnych i ubogich. Tą miarką została zmierzona zarówno gromada ludowa z *Widowiska* i drugiej części *Dziadów*, jak i „chór młodzieńców” wjeżdżający do zaśmieconego polskiego lasu w podrasowanym maluchu. Protekcyjny stosunek do mieszkańców polskiej prowincji razi dziś w *Dziadach* Zadary o wiele bardziej niż obśmianie sfery metafizycznej. Trudno sobie wyobrazić, żeby we współczesnym teatrze ktoś zdecydował się

na wykorzystanie tego rodzaju narracji – nawet jeśli nie stałoby za tym gestem nic z wyjątkiem politycznej poprawności. Stanowi to znak czasów i dowodzi faktu, że w ciągu kilku lat zmienił się język debaty publicznej – a co za tym idzie, język teatru.

*

Zapiski na marginesach najgłośniejszych inscenizacji *Dziadów* ostatniej dekady wypadają zamknąć jakąś refleksją. Najbardziej znaczące i deprymujące zarazem wydaje mi się to, że w mijającej dekadzie wyjątkowa reprezentacja odbiegających od kanonu *Dziadów* nie miała szansy wejść w dialog z teatralnymi lekturami *Kordiana* – dramatu stanowiącego doskonały ironiczny rewers utworu Mickiewicza, w którym wybrzmiał drugi najważniejszy dyskurs polskiego romantyzmu. Wskutek splotu rozmaitych okoliczności krytyczny i polemiczny wobec *Dziadów* potencjał *Kordiana* nigdy nie został wykorzystany w teatrze tak jak mógł i powinien⁶. Tymczasem paradoks sprawił, że strategie pod-

6 „W dziejach polskiej kultury ważną rolę odegrał nie *Kordian*, ale chybione wyobrażenie na jego temat. Pisany przeciwko Mickiewiczowi, już przez część współczesnych autorów rodaków uznany został za dzieło Mickiewicza i od lat stawiany jest obok *Dziadów* jako drugi niekwestionowany przykład

ważania *status quo* doszły niespodziewanie silnie do głosu w inscenizacjach *Dziadów*. Na tle wywrotowych inscenizacji dramatu Mickiewicza nawet najciekawsze realizacje *Kordiana* ostatnich lat jawią się jako blade i nieciekawe. Interesujący pomysł Szymona Kaczmarka z 2012 roku rozbił się o nieudolnie skonstruowany scenariusz, w jubileuszowych spektaklach Piotra Szczerskiego i Jana Englerta z 2015 roku dominowała tonacja patetyczna, a w jedynym naprawdę godnym uwagi *Kordianie* Jakuba Skrzywanka (niebędącym gwoździem słości inscenizacją *Kordiana*) dochodzi do pochówku *Kordiana* [*Nad trumną*], który właściwie równie dobrze mógłby dotyczyć także bohatera *Dziadów*. Trwający już od kilku lat odwrót od romantyzmu, którego potrzebę dobitnie sygnalizowała Joanna Krakowska, przypiętowany niepowodzeniem dwóch kuriozalnych spektakli zamykających dekadę 2010–2020 – *Dziadów* w reżyserii Janusza Wiśniewskiego z Teatru Polskiego w Warszawie i *Kordiana* wyreżyserowanego przez Adama Orzechowskiego w Teatrze Wybrzeże – stanowi sygnał, że czas powodzenia romantycznej dramaturgii minął i nieprędko powróci.

narodowego dramatu romantycznego” – pisał Dariusz Kosiński [“Doprawdy nie wiem” 68, 69].

lista prac cytowanych

Drewniak, Łukasz. “Kolonotatnik 28: Dobre pomysły”. *Teatralny.pl*, 5 listopada 2014, <http://teatralny.pl/opinie/kolonotatnik-28-dobre-pomysly,772.html?fbclid=IwARosVw5DcLr-O23GEhXPAXfb-di6LY81HwgWkS-VkHxdRoDUkQEH2R6Aejlk>.

---. “Spieprzać, Dziady”. *Przekrój*, no. 20, 2011, p. 42.

Dudzik, Wojciech. “Zróbmy festiwal »Dziadów«!”. *e-teatr.pl*, 4 listopada 2014, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/191759.html>.

“Dziady”. *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/sztuki/1592/dziady>.

Godlewski, Stanisław. “Swingujące symulakry”. *Rec Magazine – gazeta Festiwalu Nowego Teatru*, no. 3, 2014, <https://teatr-rzeszow.pl/uploads/2014/07/Swingujace-symulakry.pdf>.

Górecki, Marcin. *Młodzi czarodzieje. „Dziady” w teatrze polskim w latach 1990–2010. Recepcja i interpretacja*. Katedra. Wydawnictwo Naukowe, 2013.

Haduła, Aleksandra. “Lalkarz i chór dusz”. *Didaskalia*, no. 127-128, 2015, pp. 115-116.

Hamerski, Wojciech. “Why so serious? O »Dziadach« Radosława Rychcika i Adama Mickiewicza”. *Ironie romantyczne*, Wydawnictwo IBL, 2018, pp. 136-169.

Janion, Maria. “Zmierzch paradygmatu”. *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*. Sic!, 2000, pp. 19-34.

Kolankiewicz, Leszek, and Dorota Sajewska. “Teatr po 10 kwietnia”. Interview by Marta Michalak, *Didaskalia*, no. 101, 2011, pp. 5-11.

- Konopko, Aleksandra. "»Dziady« przywrócone". *Gazeta Wyborcza Opole*, 16 marca 2015, p. 2.
- Kopciński, Jacek. "Powrót »Dziadów«, czyli dwa teatry". *Teatr*, no. 1, 2016, pp. 36-42.
- . *Powrót „Dziadów”*. Wydawnictwo UKSW, 2016.
- Kosiński, Dariusz. "Doprawdy nie wiem, co mu jest". *Tygodnik Powszechny*, no. 7, 2018, pp. 68-70.
- . "Dziady Smoleńskie". Interview by Michał Kuźmiński, Przemysław Wilczyński, *Tygodnik Powszechny*, no. 22, 2011, pp. 12-14.
- Kowalska, Jolanta. "Ars moriendi". *Teatr*, no. 6, 2015, pp. 10-13.
- Kowalski, Tomasz. "Dziady unchained". *Didaskalia*, no. 121-122, 2014, pp. 2-4.
- Krakowska, Joanna. "Wspólnota niepotrzebna". *Dialog*, no. 2, 2018, pp. 5-12.
- Kraśniński, Edward. "»Dziady« Kazimierza Dejmka w »chwili osobliwej«". *Pamiętnik Teatralny*, no. 3-4, 2005, pp. 5-21.
- Kuziak, Michał. "Otwórzcie drzwi od kaplicy...". *Programme of Mickiewicz. Dziady. Performance*, Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy, 2011.
- Kyziół, Aneta. "Duch Zosi na boisku". *Polityka*, no. 17, 2014, p. 95.
- Majchrowski, Zbigniew. *Cela Konrada. Powracając do Mickiewicza*. Słowo/obraz terytoria, 1998.
- . "Jak opiewać współczesne wypadki". *Dialog*, no. 12, 2019, pp. 198-215.
- . "[Tu rękopis się urywa]". *Didaskalia*, no. 132, 2016, pp. 2-9.
- Makaruk, Maria. "Do Europy tak, ale razem z naszymi upiorami". *Teatr*, no. 9, 2011, pp. 4-9.
- . "Dziwne losy sceniczne Samuela Zborowskiego". *Świat Tekstów. Rocznik Słupski*, no. 15, 2017, pp. 21-53.
- . "Na drodze do marca – szczecińskie Dziady 1966". *Pamiętnik Teatralny*, no. 1, 2019, pp. 38-54.
- . "Nad trumną bohatera romantycznego". *Białostockie Studia Literaturoznawcze*, no. 12, 2018, https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/7756/1/BSL_12_2018_M_Makaruk_Nad_trumna_bohatera_romantycznego.pdf.
- Morawski, Piotr. "Teatr bez przemiany". *Dialog*, no. 9, 2014, pp. 93-107.
- Natanson, Wojciech [W.N.]. "W sprawie »Dziadów«". *Za i Przeciw*, no. 20, 1966, p. 14.
- Niziołek, Grzegorz, and Tadeusz Kornaś. „Dziady”. *Od Wyspiańskiego do Grzegorzewskiego*. Księgarnia Akademicka, 1999.
- Plata, Tomasz. *Pośmiertne życie romantyzmu*. Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, 2017.
- Prussak, Maria. "Kibicuję pana pracy. Korespondencja profesor Marii Prussak i Michała Zadary". *Programme of Dziady część III*, Teatr Polski we Wrocławiu, 2015.
- . "Koniec »naszego narodowego dramatu«". *20-lecie. Teatr polski po 1989*, edited by Dorota Jarząbek, et al., Korporacja Ha!art, 2010, pp. 181-192.
- Rymkiewicz, Jarosław Marek. *Samuel Zborowski*. Wydawnictwo Sic!, 2010.
- Schreiber, Paweł. "Nabożeństwo niedowiarków". *Didaskalia*, no. 101, 2011, pp. 2-4.
- Sieradzki, Jacek. "Od środka". *e-teatr.pl*, 5 grudnia 2019, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/283964.html?fbclid=IwAR3xLMX3eqowFCwrf8-hVnnv-z8VKnp6cwEXTI8ufm5no_xVHIDJpXfNsg.
- Wodziński, Paweł. "Mickiewicz. »Dziady«". *LiteRacje*, no. 1, 2001, p. 1.

abstract**DZIADY. POST SCRIPTUM****Maria Makaruk**

This essay is a review of the last decade's productions of Adam Mickiewicz's *Dziady*. The author writes about the phenomenon of the extremely strong presence of Mickiewicz's drama on the Polish stage in the years 2010–2020, points to the founding moment of this trend, its climax and twilight. She devotes particular attention to the performances directed by Paweł Wodziński, Radosław Rychcik, Paweł Passini

and Michał Zadara, focusing not so much on their in-depth analysis as on pointing to their critical potential overlooked by reviewers or visible from today's perspective.

KEYWORDS: staging, *Dziady*, director, critical potential, exclusion, refugees, Church, condescension

