

Teatr bez przemiany

• PIOTR MORAWSKI •

Dlaczego znowu *Dziady*? W porządku myślenia arcydziełami odpowiedź jest jasna – jeśli wystawiać klasykę, to *Dziady* nadają się do tego najlepiej. W końcu to przecież arcydramat, a zatem niewątpliwie arcydzieło. Pobudki mogą być też inne. Radosław Rychcik dzielił się swoimi refleksjami na ten temat z „dwutygodnikiem.com”: „Być może przyczyna jest bardzo prozaiczna – są pieniądze na realizowanie klasyki w teatrze, ministerstwo kultury ogłosiło konkurs «Klasyka żywa»”¹. Jasne, instytucjonalnego kontekstu też nie wolno pomijać. Na co jak na co, ale na *Dziady* pieniądze się powinny znaleźć, bo w końcu nie dość, że to arcydramat, to jeszcze i tekst kluczowy dla myślenia o dziedzictwie. I o polskości. I o narodzie. Tekst założycielski – jak chcieliby niektórzy – dla polskiego teatru w ogóle. Ustanawiający imaginarium każdego Polaka, który nawet do Europy zabierze własne trupy. A zatem pytanie:

„Dlaczego *Dziady*?” w zasadzie już na wstępie należałoby unieważnić.

A jednocześnie *Dziady* to deklaracja: jak salon warszawski, to *Dziady* polityczne albo i rewolucyjne, jak gusła – to obrzęd, wspólnota żywych i umarłych, teatr przemiany. Są *Dziady* monumentalne albo kameralne, historyczne albo antropologiczne. Są *Dziady* Schillera i są Grotowskiego. Ale ciągle będą to *Dziady* i ciągle ten sam porządek myślenia odsyłający wciąż do tej samej tradycji; kierunek jest ten sam, tylko wektor może być inny. Już sam gest sięgnięcia po dramat Mickiewicza jest odgrzebywaniem sporów, w których wszystkie argumenty już padły. Więc raczej nie: „Dlaczego *Dziady*”, lecz „po co?”. Po co po raz kolejny do tego wracać, pielęgnując tym samym pewien styl myślenia i utrwalając paradygmat romantyczno-tyrtejski, którego nie była w stanie ostatecznie pogrzebać nawet autorka tego sformułowania.

Obie próby – Michała Zadary i Radosława Rychcika – są w gruncie rzeczy podobne. Zadarę – który od dawna ma już legitymację specjalisty od klasyki –

¹ Czy jestem wystarczająco czarny? Z Radosławem Rychcikiem rozmawiał Mateusz Węgrzyn, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/5109-czy-jestem-wystarczajaco-czarny.html>, data dostępu: 12 lipca 2014.

interesowało, jak deklarował, przeczytanie Mickiewicza i dowiedzenie, że nie ma tam ani słowa o „drugiej wojnie światowej, obozach, łagrach, Katyniu, komunizmie, marcu '68 i katastrofie smoleńskiej”²; Rychcik z kolei chciał zrobić *Dziady* w Ameryce. W obu wypadkach chodziłoby zatem o porzucenie tradycyjnego pola walki i o oderwanie *Dziadów* od mesjanizmu oraz o unieszkodliwienie upiórów historii ciągle nawiedzających sferę publiczną.

Pytanie tylko, na ile takie egzorcyzmy mogą być skuteczne. Czy *Dziady* mogą – jak farmakon – być jednocześnie trującą i lekarstwem? Czy mogą zaproponować sposoby wyjścia z błędnego koła dyskusji o upiorach zaludniających naszą wyobraźnię?

1.

W Poznaniu Wielka Improwizacja poszła za taśmy. Głos Holoubka zarejestrowany przez Konwickiego w *Lawie* miał przywoływać tamto przedstawienie. Radosław Rychcik tłumaczył się później indagującemu go Tomaszowi Kireńczukowi, że szło jedynie o szacunek dla wielkiego aktora.³ Pewnie tłumaczył się tak, bo było już po aferze o prawa autorskie do wykonania monologu, i chciał być może udobruchać wdowę, która zabroniła puszczać Holoubka; teraz z głośników szedł głos przypominający jedynie ten z *Lawy*.

Szacunek szacunkiem, jednak ranga tego gestu jest oczywista. Nie o hołd aktorowi chodzi, lecz o przechwycenie *Dziadów* Dejmka i wpisanie spektaklu w kontekst nie tylko polskich lat

sześciodziesiątych. To akt kłusowniczy, nic więc może i dziwnego w tym, że Magdalenie Zawadzkiej tak zależało, by to nie głos Gustawa Holoubka słyhać było na scenie poznańskiego Teatru Nowego. Odtworzenie nagranych głosu jest jak wywoływanie duchów. Jest to powrót – wyjaśniał wykorzystanie mediów w swoim teatrze reżyser – „do medialnie zapośredniczonego przeżywania emocji”⁴. Wydobywający się z głośników nagrany dwadzieścia pięć lat temu głos (przywołujący jednak spektakl sprzed blisko półwiecza) miał być – na takich samych zasadach jak przemówienie Martina Luthera Kinga z Marszu na Waszyngton w 1963 roku – głosem epoki, medialnie zapośredniczonym powrotem do emocji sprzed pięćdziesięciu lat.

Odtworzony został też zarejestrowany głos Jerzego Treli – Wielką Improwizację w jego wykonaniu można było usłyszeć w Krakowie. W *Towiańczykach, królach chmur* Marta Ścisłowicz obnosiła wśród widowni miniaturę Starego Teatru, z której słyhać było Wielką Improwizację nagrałą w roku 1973. Obnosiła tak, jak obnosiła nagie piersi schowane za kotarą w drewnianej skrzynce w *Carycy Katarzynie*: powtarzając gest Valie Export z performansu *Tapp und Tastkino*, zachęcała publiczność do ich dotykania. Zamknięte w drewnianej skrzynce i przesłonięte kurtyną piersi stawały się seksualnym fetyszem; podobnie jak teraz – w niemal identycznie rozegranej scenie – fetyszem stawała się miniatura Starego Teatru i wydobywający się z niej głos Treli jako Konrada.

Działo się to w ogniu walki o tradycję w Starym pod dyktando Jana Klaty, więc gest odtworzenia w czasie spektaklu nagranych głosów Jerzego Treli był tym

² *Pierwszy raz café „Dziady”*. Z Michałem Zadarą rozmawiał Jacek Cieślak, <http://www.rp.pl/artysty/1077301.html>, dostęp z 12 lipca 2014.

³ Zob. *Teatr Kłamie zawodowo*, z Radosławem Rychcikiem rozmawiał Tomasz Kireńczuk, „*Didaskalia*” nr 212/122, 2014, s. 9.

⁴ Tamże, s. 7.

bardziej znaczący. To znów wywoływanie duchów, lecz jednocześnie próba egzorcyzmowania zjaw z przeszłości. To znów przechwycenie spektaklu po to, by móc się mu przyjrzeć z całkiem innej perspektywy; Jolanta Janiczak i Wiktor Rubin z rewizjonistyczną gorliwością za jednym zamachem przyglądają się Kołu Sprawy Bożej oraz – może wcale nie mniej sekciarskiej – opcji obrońców tradycji Starego Teatru. I rewidują oba mity, a uwięziony w kapliczce budynku z placu Szczepańskiego głos Treli staje się świadectwem nie tyle nawet szlachetnej przeszłości, ile spętania nią. Cela Konrada staje się istotnie więzieniem: wobec płynącego z taśmy głosu pozostaje tylko milczeć.

2.

„Po lekturze większości eksplikacji [reżyserskich, które wpłynęły na konkurs „Klasyka żywa”] – mówił w rozmowie opublikowanej w „Dialogu” Zbigniew Majchrowski, jeden z członków komisji artystycznej w konkursie – mam poczucie niewiary reżyserów w to, że teksty, którymi chcą się zająć, same z siebie coś mówią, trzeba wykonać działania, które je nam przybliżą”.⁵ I dalej wskazywał na strategię, jakie obierają reżyserzy chcący na scenie konfrontować się z kanonicznymi tekstami. Majchrowski narzekał na nastawienie twórców, którzy chcą się przypodobać publiczności, chcą „zbliżyć do współczesnego odbiorcy, który jest niewolnikiem mediów. To jest ten prąd: wideo, ekrany, operowanie estetyką wywiedzioną z kultury internetowej czy w ogóle z popkultury”. Brzmi

to nieomal jak inwektywa – i to wygłoszona zarówno pod adresem ogłupionej internetem i telewizją publiczności, jak i schlebiących jej gustom twórców. Nic zatem dziwnego, że – zauważa tym razem Jacek Kopciński – „słowo interpretacja jest [...] coraz słabiej rozumiane w szkołach i w samym teatrze. Raczej stawiamy na konfrontację z tekstem klasycznym”, a Halina Waszkiel puentuje: „Nie interpretacja kogoś, tylko ekspresja siebie”.

Czy naprawdę tak? Czy takie postawienie sprawy poza narzekaniem na niezdolność mierzenia się z klasyką coś rzeczywiście wnosi? I czy rzeczywiście obieranie strategii konfrontacji nie może być zmaganiem z klasyką? Fakt, rozmowa odbyła się dwa tygodnie przed premierą *Towiańczyków* i trzy tygodnie przed *Dziadami* Rychcika. Za przykład natomiast służyły *Dziady* Michała Zadary – jako eksces, bo ktoś postanowił grać tekst Mickiewicza bez skreśleń. Niektórym się pomysł wydaje ciekawy, innym karkołomny, jeszcze inni uznają, że jest kompletnie chybiony, jednak spektakl Zadary staje się zręcznym argumentem dla broniących prymatu tekstu nad przedstawieniem. Nawet Maciej Nowak dał się na to nabrać – powtarzał bowiem założenie Zadary mówiące o tym, że „tekst ma zawsze rację”. A skoro tekst ma zawsze rację, znaczy to tyle, że reżyser winien się nad nim z czułością pochylić i interpretować, wyczytywać z tekstu nowe znaczenia, zamiast się z nim konfrontować.

Ale chwileczkę – co to właściwie znaczy, że tekst ma rację? Opinię tę wypowiada się, jakby był on zakonserwowaną i niezmienną rzeczywistością, niezależną od okoliczności. Jakby tekst był zgoła kapsułą czasu, w której przechowuje się sensy w niezmienionej formie. Tak można było jeszcze myśleć w czasach, gdy semiotyka (z dwupo-

⁵ *Wciąż się marzy, rozmowa* Zenona Butkiewicza, Ewy Guderian-Czaplińskiej, Jacka Kopcińskiego, Dariusza Kosińskiego, Zbigniewa Majchrowskiego, Macieja Nowaka, Piotra Ołkusa, Marii Prussak, Haliny Waszkiel, „Dialog” nr 5/2014.

zycyjnym znakiem de Saussure'a, bo już nawet nie Peirce'a, który doceniał wagę kontekstów) święciła tryumfy i całą rzeczywistość definiowała jako tekst. Ale dziś? Dziś – zdawałoby się – nikogo nie trzeba już przekonywać, że tekst jako rzeczywistość autonomiczna wobec praktyk po prostu nie istnieje, a jakiegokolwiek znaczenia pojawiają się w jego realizacji – choćby w czasie każdorazowej lektury. I jeśli przywoływać tu jako dowód w sprawie spektakl Michała Zadary, to jest to właśnie argument potwierdzający tezę dokładnie odwrotną: tekst nie ma w istocie żadnego znaczenia. Liczy się tylko wykonanie. No więc o co chodzi?

Być może o oczekiwania. Być może to one właśnie wyznaczają sposób myślenia o klasyce. O projekcje tego, czym rozmawiający o klasycie by chcieli, żeby ona była. Stąd może dziwny pomysł Dariusza Kosińskiego, by grać *Fredrę* tak, jak został napisany. Czyli właściwie jak? To chyba właśnie chęci i chcenia w najwyższym stopniu wyznaczają horyzont myślenia o klasycie.

Samo określenie „klasyka” – aż wstyd dziś to przypominać – nie jest przecież w żadnym razie neutralne i od razu odsyła do myślenia o kanonie; a jak o kanonie, to i o arcydziełach. W tle od razu pojawia się też oczywiste pytanie o to, kto kanon ustanawia i tym samym kto decyduje o tym, co jest klasyką, a co nie. Kto zadekretował, że *Dziady* są arcydramatem? I że są kluczowe dla myślenia już nie tylko o polskiej tradycji teatralnej, lecz dla myślenia o polskiej tożsamości (cokolwiek to miałyby znaczyć)? Mniejsza o nazwiska, chodzi o autorytet ustanawiający kanon. Autorytet akademii – takiej jak na przykład założona przez kardynała Richelieu Académie française, której tradycję kontynuują wydziały filologiczne na rozmaitych uniwersytetach

ADAM MICKIEWICZ *DZIADY*, TEATR POLSKI,

i które na mocy przesłanek estetycznych decydują o arcydzielności bądź jej braku. A instytucjonalizacja estetyki – pokazuje to Jacques Rancière⁶ – była najzwyczajniej w świecie próbą wprowadzenia praktyk twórczych z pola polityki i zamknięciem jej w akademii. Dyskusja w „Dialogu” o klasycie pokazuje zaś, że była to próba udana i że zinstytucjonalizowana klasyka została na tyle zneutralizowana, że można bez kłopotu projektować na nią swoje oczekiwania dotyczące jej kształtu.

A zatem naprawdę nie ma istotnej różnicy między interpretacją a konfrontacją. Jedni chcą wchodzić w głowę

⁶ Zob. Jacques Rancière *Aisthesis: scenes from the aesthetic regime of art*, translated by Paul Zakir, Verso Books, London-New York 2013.



WROCŁAW 2014, REŻ. MICHAŁ ZADARA. FOT. NATALIA KABANOW

autora i dociekać jego intencji, drudzy rezygnują z tych prób skazanych na porażkę i prezentują swój stosunek do tekstu. Różnica jest jedna i dotyczy aksjologii: pierwsza opcja ma do tekstu stosunek nabożny, druga – wcale niekoniecznie.

Tekst nie ma racji, bo jej mieć nie może – nie zajmuje bowiem żadnego stanowiska we własnej sprawie. To należy do czytelnika, który albo może z uporem brnąć przez nużące strony, albo z wściekłością cisnąć książkę w kąt: to też jest gest wobec tekstu.

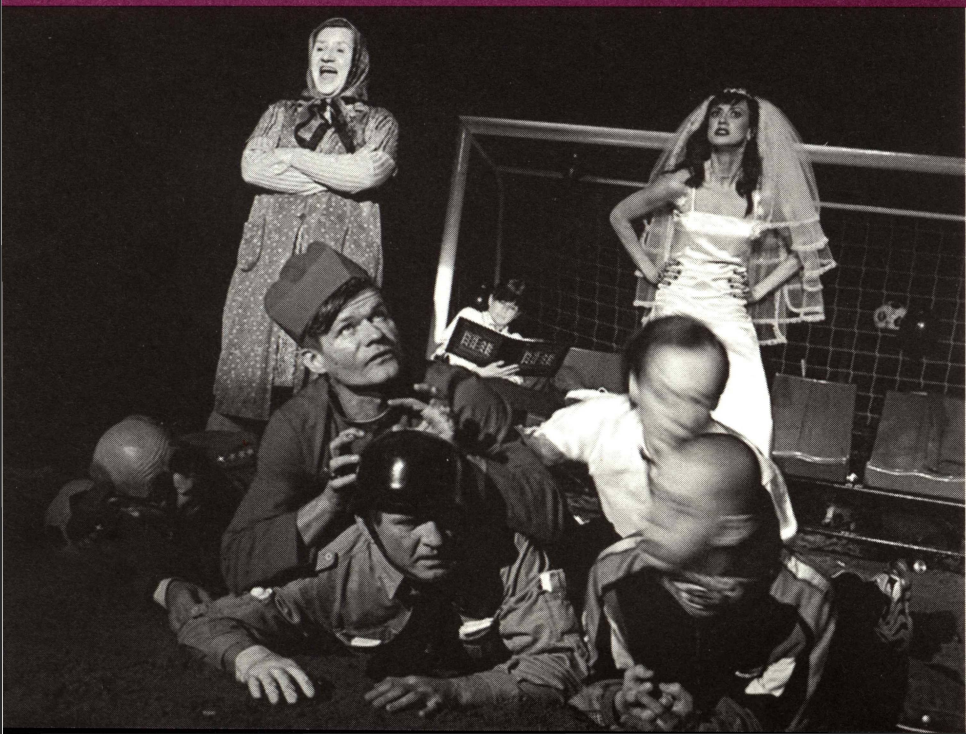
Tymczasem deklaracja Zadary, na którą powoływał się Maciej Nowak, jest raczej prowokacją. Owszem, wystawił on *Dziady* bez skreśleń, lecz pokazał jednocześnie, że myśli nie tekstem,

lecz teatrem. I że tekst sam z siebie kompletnie nic nie znaczy. Jasne: na każdą wątpliwość podnoszoną przez komentatorów przywoływał stosowną wskazówkę w tekście: „Ciemno wszędzie, głucho wszędzie” – a więc gasimy światło, no ale to przecież pokazuje tylko, że o znaczeniach decyduje kontekst lektury. Ta z pozoru naiwnie wierna lektura okazała się wywrotowa. I znów – w jakimś przynajmniej stopniu – za sprawą wykorzystanych mediów: obrazu z kamery – które wcale niekoniecznie muszą służyć przybliżaniu klasyki widzowi zniewolonemu przez pilota i klawiaturę. W ogóle nie o to przecież chodzi, by na scenie pojawiły się hondy.

„Romantyczny teatr młodego Mickiewicza to był jednak teatr lektury:



PAWEŁ DEMIRSKI BYŁ SOBIE POLAK, POLAK, POLAK... TEATR DRAMATYCZNY,
WAŁBRZYCH 2007, REŻ. MONIKA STRZĘPKA. FOT. BARTŁOMIEJ SOWA



«świat książek» bardziej rzeczywisty niż «świat rzeczywisty»⁷ – pisał Zbigniew Majchrowski przeszło piętnaście lat temu. Dlatego – sugerował autor – nie teatr powinien być kluczem dla zrozumienia dramatu. *Dziady* są zbyt heterogeniczne, współistnieje w nich zbyt wiele konwencji, „[c]o rusz otwiera się sceniczna przepaść między realizmem a fantastyką, między psychologizmem a jasełkowością”⁸. Dlatego też i „rola teatru w interpretacji *Dziadów* wydaje się dwuznaczna”, bo chcąc nadać widowisku spójność, trzeba naruszyć fragmentaryczność utworu.

Cela Konrada Zbigniewa Majchrowskiego to przede wszystkim sprzeciw wobec teatru monumentalnego. *Dziady* – pisze autor – to nie tylko, a nawet i nie przede wszystkim Schiller i Proszko, to także – a może zwłaszcza – teatry osobne: Białoszewski, Kotlarczyk, Grotowski, Staniewski, Grzegorzewski... To nie teatr, w którym fruwały Belzebuby, lecz kameralny teatr obrzędowy. Teatr słowa, które ma moc przemieniania, a które najsilniej działa właśnie w Wielkiej Improwizacji. Dlatego być może lekkie zdziwienie budzi w autorze *Celi Konrada* rzucone przez Tadeusza Słobodzianka stwierdzenie, że *Dziady* były pisane na teatr olimpijski w Paryżu. Już tyle razy teza ta była obalana, że nie ma o czym mówić. Dramat jest niesceniczny. „Trzeba mieć teatr w sobie!” – pisze Majchrowski. Tymczasem Michał Zadara bezczelnie sprawę odwraca. Jak to niesceniczny? – pyta i z udawaną naiwnością odsyła do didaskaliów.

To nie przypadek, że wśród wymienionych przez Majchrowskiego twórców większość zainteresowana była raczej *Dziadami* wileńsko-kowieńskimi

niż drezdeńskimi. Zadara też wziął na warsztat część I, II i IV oraz wiersz *Upiór*, część polityczną zostawiając sobie na później. Tym wyraźniej być może widać dyskusję, w jaką wdał się z obowiązującą szkołą interpretacyjną.

Rok po opublikowaniu *Celi Konrada* ukazała się – drukowana wcześniej w odcinkach w „Dialogu” – książka Leszka Kolankiewicza *Dziady. Teatr Święta Zmarłych*⁹. Była to polemika z historykami teatru, zwłaszcza tymi ze szkoły Zbigniewa Raszewskiego. Książka była manifestem antropologii teatru, której patronem miał być Jerzy Grotowski. Z tej perspektywy *Dziady* (pisane bez kursywy) miały być scenariuszem obrzędowym, który prowadzi do źródeł: do historycznych źródeł słowiańskiej religijności, a także do głębokich pokładów archetypów. *Dziady* miały być zatem widowiskiem antropologicznym, a każde przedstawienie niejako aktualizacją mitycznego scenariusza, porównywalnego z dionizyjskim: jak w sztukach rytualnych Grotowskiego, gdzie chodziło właśnie o – mówiąc skrótowo – dotarcie do źródeł człowieczeństwa czy też do jego esencji.

Antropologia miała unieważnić historię (co doskonale wpisywałoby się w dyskusję o wyczerpaniu paradygmatu historycznego w latach dziewięćdziesiątych minionego stulecia). Obrzędowość miała być również ucieczką od polityczności – tak było przecież w przypadku Białoszewskiego czy Staniewskiego, którego „Gardzienice” były teatrem uchylającym się od politycznego sporu i od historyczności. Na mocy obrzędu tworzyły utopijną wspólnotę.

Temu miały służyć także *Dziady* czy też szerzej – *Dziady*, które były radykalnym zerwaniem nie tylko z tradycją teatru monumentalnego, lecz przede

⁷ Zbigniew Majchrowski *Cela Konrada. Powracając do Mickiewicza*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998, s. 29.

⁸ Tamże, s. 25; kolejny cytat – s. 27.

⁹ Zob. Leszek Kolankiewicz *Dziady. Teatr Święta Zmarłych*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999.

wszystkim teatru politycznego, tego, którego ikoną był salon warszawski, a nie kaplica cmentarna. Dokonywało się – relacjonował Konstanty Puzyrna – przesunięcie „z polityczności, rewolucyjności i chrystianizmu w sferę egzystencjalną i kulturową; z losów jednostkowych na tropienie archetypu; z widowiska na obrzęd; z obrazu scenicznego na wspólną przestrzeń scenowidowni; z teatru inscenizacyjnie bogatego na teatr ubogi, na aktora”¹⁰. No właśnie: taki teatr projektował Grotowski i taki teatr opisywał Kolankiewicz.

Przez te piętnaście lat od wydania *Dziadów. Teatru Święta Zmarłych* nieco się jednak zmieniło. Tezy – kiedyś prowokacyjne – dziś weszły już do głównego obiegu i nie budzą emocji. Sam autor też przeszedł z pozycji prowokatora na pozycję klasyka – ze wszystkimi tego konsekwencjami: jego głos przestał rozsadzać istniejący porządek myślenia o *Dziadach*, a stał się głosem autorytetu – czyli władzy. Z perspektywy czasu okazało się jednak, że to, co było solą „Dziadów bez kursywy” – teatr Grotowskiego, Kantor czy Staniewskiego – straciło swoją nośność. A co za tym idzie – *Dziady. Teatr Święta Zmarłych* raczej podsumowywały pewien okres w polskim teatrze, niż wyznaczały nowe kierunki rozwoju teatru.

Niebawem w dodatku okazało się, że *Dziady* w nowym wieku miały być i polityczne, i współczesne. Z przestrzeni egzystencjalnej i kulturowej miały wkroczyć w przestrzeń dyskusji z przeszłością. Miał to być nie tyle już obrzęd przenoszący w czas mitu, ile egzorcyzm odprowadzający nad upiorami historii: ubekami, solidaruchami, konfidentami i ukąszonymi mesjanistami. W *Dziadach. Ekshumacji* Pawła Demirskiego (reż. Monika Strzępka, Teatr

Polski, Wrocław 2007) nie chodziło też o żaden wspólnotowy rytuał.

WETERAN I

to jest święto

X

to jest raczej uroczystość –

WETERAN II

tak, raczej uroczystość

WETERAN III

ja nie wiem jak to ludziom wychodzi

– mnie nigdy nie wychodzi żeby się wódka paliła

WETERAN I

jak kogoś stać żeby się paliła to niech pali

– ja bym nie pozwolił na takie rzeczy

– mnie czasem jak coś tam zostanie w segmencie to ja się lubię natrzeć taką wódką

– tu w okolicy krzyża

– ja się boję, że to rak

– ale się nacieram i wtedy mi przechodzi

– kiedyś raka nie było

– kiedyś były tylko zawały serca¹¹

– tyle zostało z guślarskiego obrzędu sparafrazowanego przez Demirskiego. Nie było też mowy o żadnym teatrze monumentalnym. Opozycja, która w dwudziestym wieku ustalała stawkę, jakby przestała się liczyć. *Dziady* – jak się okazało – można było czytać wbrew Mickiewiczowi lub w ogóle bez żadnych odniesień do teatru romantyków. Kanoniczne lektury zastąpiło beztroskie – podszyte kpiną – droczenie się z narodową świętością. Bezcelne dorysowywanie wąsów.¹² Denerwowanie specjalistów od Mickiewicza, którzy nagle zgłupieli – no bo jak tu dyskutować z czymś takim? Domalowywanie wąsów okazało się dość skuteczną strategią rozbijania min.

¹⁰ Konstanty Puzyrna *Grotowski i dramat romantyczny*, „Dialog” nr 3/1980, s. 109.

¹¹ Paweł Demirski *Dziady. Ekshumacja*, w tegoż: *Parafrazy*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011, s. 24-25.

¹² Por. Małgorzata Szpakowska *Przedrzeźnianie*, „Dialog” nr 5/2011.

Tym bardziej że chwilę później Monika Strzępka wystawiła *Dziady* po raz kolejny – *Był sobie POLAK POLAK POLAK i diabeł* też, rzecz jasna, Pawła Demirskiego. Już bez Mickiewiczowskiego sztafetu i parafrazowania *Dziadów*, lecz strategia pozostała podobna: ekshumuje się tu upiory polskości – tym razem całkiem współczesne – i wykazuje jałowość debaty o polskości. Tak naprawdę spektakl ten jest nie tylko diagnozą społeczną, lecz także recenzją – może najbardziej brutalną – scenariusza *Dziadów*, a pojawia się ona już w podtytuł: „w heroicznych walkach narodu polskiego wszystkie sztachety zostały zużyte”. I tak chyba jest też z *Dziadami* i ich interpretatorami: na każdy przywoływany argument istnieje równie skuteczny kontrargument. I wszystkie doskonale znamy.

3.

Na Zadarę jednak mimo wszystko – jak się wydaje – większy wpływ miał odesłany do lamusa szkic Raszewskiego *Słowacki i Mickiewicz wobec teatru romantycznego*. Na konferencji w Instytucie Teatralnym poświęconej jego patronowi, Zadara nie krył entuzjazmu dla zbiorku *Staroświecczyzna i postęp czasu*. Zwłaszcza szkic o Mickiewiczach musiał mu zostać w pamięci. To tam – tekst po raz pierwszy drukowany był w „Pamiętniku Teatralnym” w 1959 roku – padła teza o paryskim teatrze olimpijskim jako perspektywie myślenia polskich romantyków o teatrze. I to tam Raszewski dowodził, że to, co uchodzi za niesceniczne, wcale takim być nie musi.¹³ Zadara postanowił to sprawdzić i wyszło mu, że

istotnie tak się da. Na tym jednak nie poprzestał. Choć nie skreślił ani linijki, z *Dziadów* Mickiewicza zrobił spektakl o czymś zupełnie innym, niż marzyłoby się Majchrowskiemu i Kolankiewiczowi; Raszewski z pewnością też zachwycony by nie był. To czysta kpina z Mickiewiczowskiej tradycji.

Bo jeśli jest tu obrzęd, to sparodiowany; unieszkodliwiony. Istotnie przełożony na współczesne imaginarium, lecz wcale nie po to, by ułatwić zadanie publiczności. Cała część II – przypomnijmy – grana jest w absolutnej ciemności, rozbłyskującej na moment od czasu do czasu płomieniem zapalonym przez Guślarza. Całość widzimy więc za pośrednictwem kamery z noktowizorem – na ekranie.

Skojarzenie jest oczywiste: od 1999 roku, kiedy powstał found footage’owy horror *Blair Witch Project* Daniela Myricka i Eduarda Sáncheza, gatunek dokumentalizowanego kina grozy przyjął się na całym świecie. Pomysł na horror był prosty – film jest montowany z rzekomo ocalałych fragmentów nagrań, jakie znaleziono w porzuconej kamerze, dokumentującej ostatnie chwile czyjegoś życia. Nagranie w tym wypadku miałoby być jedynym świadectwem, gdyż autor najpewniej nie żyje. Zostaje tylko zapis. Chaotyczny, niezrozumiały. W hiszpańskim filmie *[Rec]* (2007) do pewnego momentu nad nagraniem panuje jeszcze młoda dziennikarka, jednak gdy sprawy wymykają się spod kontroli, zostaje już tylko sama kamera. A z niej – tylko zapis.

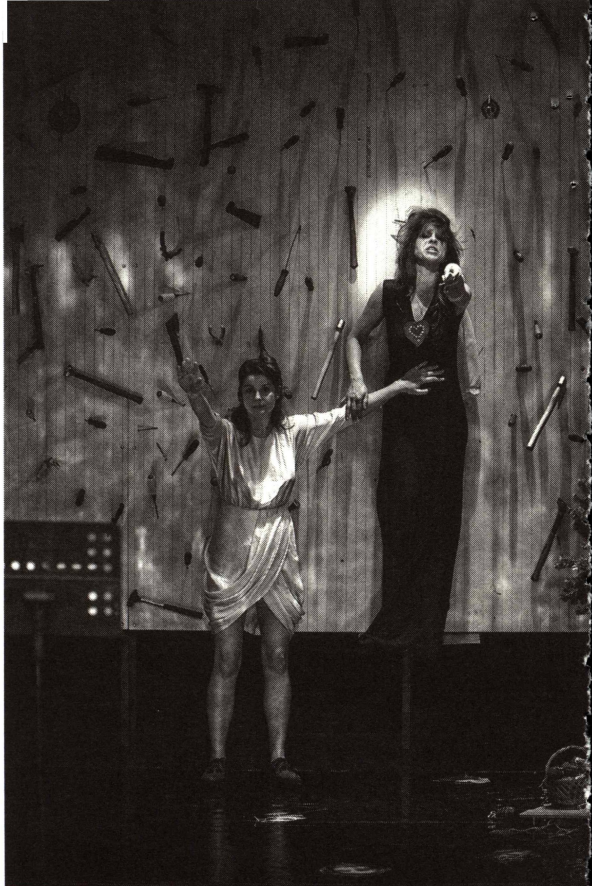
No więc *Dziady* – cały obrzęd – jest u Zadary formą mockumentu. Pojawiające się kolejno zjawy są niczym upiory z kina grozy klasy B. Scenariusz Mickiewiczowskich *Dziadów* nie jest więc w żadnym razie – jak chcieliby Majchrowski albo Kolankiewicz – obrzędowym wehikułem. Naraz znany sce-

¹³ Zob. Zbigniew Raszewski *Słowacki i Mickiewicz wobec teatru romantycznego*, w tegoż: *Staroświecczyzna i postęp czasu. O teatrze polskim (1765-1865)*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963.

nariusz realizuje się w zupełnie innym trybie, niż zostaliśmy do tego przyzwyczajeni przez całą (jakkolwiek różnorodną) tradycję inscenizacyjną *Dziadów*.

Ale właściwie dlaczego nie? Przecież jeszcze cztery lata przed wydaniem *Balad i romansów*, w 1818 roku, zafascynowana niemieckimi powieściami grozy Mary Shelley wydała *Frankensteina* albo nowoczesnego *Prometeusza*, umieszczając tym samym potwora w romantycznym imaginarium. O znacznie szerszym zasięgu niż jeszcze sentymentalni Jasio i Karusia. Nie ma wątpliwości: bohater Mary Shelley zrobił dużo większą karierę niż upiory z *Dziadów* i wcale nie jest wykluczone, że stało się tak, bo komentatorzy twórczości Mary Shelley nie czuli niechęci do kultury popularnej. Co więcej, uznali, że *Frankenstein* – choć i tu pojawiają się przecież śmiertelnie poważne roztrząsania na temat uzurpacji praw Stwórcy – jest jej nieodrodnym dzieckiem.

Zżymając się na przejawy elitaryzmu we współczesnej kulturze Agata Bielik-Robson wskazuje na istotną różnicę między romantyzmem brytyjskim a europejskim: „podczas bowiem gdy w Europie romantycy wracają do przednowoczesnych źródeł kultury ludowej, podejmując baśniowe wątki i średnio-wieczne opowieści, romantycy brytyjscy, jeśli nie są akurat Poetami z Jezior, równie chętnie korzystają z zasobów kultury miejskiej, owej folk culture wykorzenionego proletariatu”¹⁴. Oto – powiada badaczka – narodziny kultury popularnej. Oto narodziny nowoczesności, której kultura popularna pozostaje wyznacznikiem. Tak przynajmniej zdaje się to wyglądać u Brytyjczyków. W Polsce miało być albo monumentalnie, albo obrzędowo – i na tych dwóch możliwych inter-



JOLANTA JANICZAK TOWIAŃCZYCY, KRÓLOWIE CHMUR, NARODOWY STARY TEATR, KRAKÓW 2014, REŻ. WIKTOR RUBIN. FOT. MAGDA HUECKEL

pretacjach scenicznych *Dziadów* stawiliśmy cały dwudziesty wiek.

A zatem pewnie dałoby się nawet dowieść tezy – choć takiej tradycji inscenizacyjnej w Polsce nie było – o organicznym związku Mickiewiczowskich bohaterów z postaciami ze spektaklu Zadary. Jednak przecież nie w tym rzecz. Gest Michała Zadary jest prowokacją, a estetyka mockumentu w części II *Dziadów* służy problematyzacji wszystkich klisz, do jakich przywykliśmy. I nawet jeśli za sztubacki dowcip uznac wiersz *Upiór* recytowany przez spisującego protokół w miejscu zbrodni policjanta, to jednak znów jest to gest wykonany wobec klasycznego tekstu. Znów chodzi o rozhermetyzowanie tradycji

¹⁴ Agata Bielik-Robson *Kultura ludowa człowieka nowoczesnego*, w teście: *Romantyzm. Niedokończony projekt*. Esee, Universitas, Kraków 2008, s. 350.

i o porzucenie dwubiegunowego modelu. I może się to okazać olśnieniem, choć wściekli profesorowie od romantyzmu wychodzili ze spektaklu, trzaskając drzwiami. A Zadara w swoim stylu z bezczelnym uśmiechem, najspokojniej w świecie może tłumaczyć, że to przecież wszystko było u Mickiewicza.

4.

„Mickiewicz odkrył struktury doświadczenia równie stare, jak te animistyczne, do dziś religijnie nośne w Afryce”¹⁵ – powtarzał za Miłoszem Leszek Kolankiewicz. Zdawałoby się, że wziął sobie do serca to rozpoznanie Radosław Rychcik, który do odprawienia *Dziadów* zebrał czarnoskórych statystów. Zaczynają oni występ jeszcze przed teatrem. Szybko jednak okazuje się, że chodzi o coś całkiem innego niż docieranie do głębokich pokładów

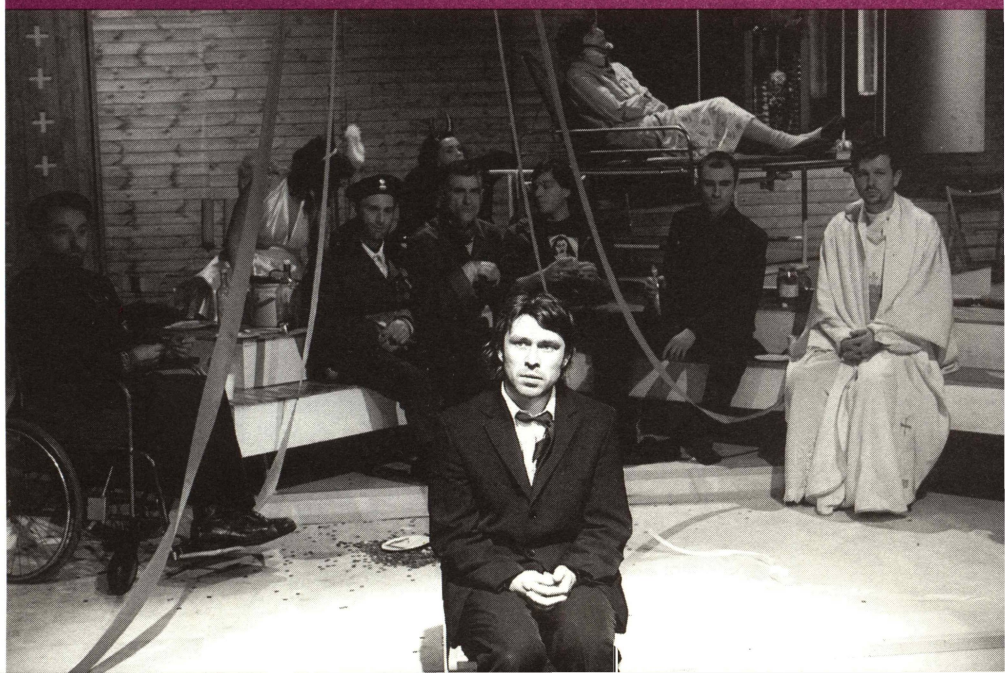
wspólnego doświadczenia. Rychcika nie interesuje, ile *Dziady* mają wspólnego z wudu; nie chce odtwarzać żadnego religijnego doświadczenia, lecz raczej spowodować u widzów dyskomfort. Bo okazuje się, że czarnoskórzy statysci zostali obsadzeni w rolach stereotypowo podległych: szatniarza albo portiera. To ustawia perspektywę odbioru i na tym zależało reżyserowi. „Wejście czarnego na scenę jest symboliczne – mówi – znaczące, jest przekroczeniem tego, co niedostępne. [...] Dlatego właśnie w *Dziadach* tak ważny jest moment wejścia czarnych na scenę, jest to bowiem moment ich emancypacji, moment wejścia w obraz.” A więc nie chodzi o żaden guślarski obrzęd, lecz o emancypację. Do tego też – zdaje się wierzyć Rychcik – *Dziady* się nadają.

„Inscenizacja nie jest, broń Boże, parodią wieszczą”¹⁶ – protestował tymcza-

¹⁵ Kolankiewicz, op.cit., s. 227.

¹⁶ Ludwik Flaszen *Teatr skazany na magię*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983, s. 315.

PAWEŁ DEMIRSKI *DZIADY. EKSHUMACJA*, TEATR POLSKI, WROCŁAW 2007, REŻ. MONIKA STRZĘPKA. FOT. STEFAN OKOŁOWICZ



sem po premierze *Dziadów* w Teatrze 13 Rzędów Ludwik Flaszen. Uwagę zwraca zwłaszcza to „broń Boże”, jak gdyby zarzut o sparodiowanie Mickiewicza był najcięższym z możliwych. Czuć mimo wszystko nabożność kierownika literackiego dla tradycji – nie, nie inscenizacyjnej – lecz jednak pewną powinność wobec autora. I wierzę w to, że jednak czyta się Mickiewicza tak, jakby on sam chciał być czytany. A może trochę szkoda, bo gdy ogląda się zdjęcia z tamtych *Dziadów* – Zygmunta Molika z miotłą (objet trouvé, jak pisze Majchrowski) i przebranego w kapę od tapczanu – to sprawia to wrażenie sztubackiej zabawy – wyzwalającej z pompacyjnego stosunku do dramatu.

Gusła Rychcika to w rzeczywistości czysta zabawa. Ulubione przez wyznawców teatru obrzędowego *Dziady* wileńsko-kowieńskie przemieniają się w żonglerkę postaciami zaludniającymi współczesne imaginarium kultury popularnej. Bardziej jeszcze niż bohaterowie wrocławskich *Dziadów* rozsadzają kanon myślenia o utworze Mickiewicza, a Rychcik okazuje się jeszcze bardziej beczelny w podejściu do obrzędu niż Zadara. Zgrywa się. Mówił, że jego *Dziady* mają być uniwersalne – to nieprawda, to znów tylko prowokacja. W istocie nie chodzi bowiem o wskazanie tego, co wspólne w głębokich pokładach doświadczenia religijnego, o czym marzył Miłosz, lecz o wytrącenie nas z przyzwyczajęń, o stworzenie efektu obcości, który sprawi, że tekst, który znamy i ze znużeniem powtarzamy po raz nie wiadomo który, nagle zabrzmiał całkiem inaczej.

Ta zabawa to tylko przygrywka, bo dla Rychcika kluczowe są jednak *Dziady* drezdeńskie. I kwestia niewoli oraz emancypacji. Historia zaczyna

się w dziewiętnastym wieku. Cały czas przyzwyczajeni jesteśmy myśleć o historii na sposób dziewiętnastowieczny – jako przeplatanie się przyczyn i skutków, historii wzajemnych oddziaływań; niekoniecznie jako istnienie historii paralelnych, które – choć się nie zająbiają – toczą się w podobnym rytmie. No więc Rychcik znajduje taką historię alternatywną i zaczyna snuć opowieść o niewolnictwie w Ameryce, potwierdzając tym samym poniekąd diagnozy Joanny Krakowskiej z eseju *Czarnuchy*¹⁷. Innymi słowy: nasze postrzeganie historii jest kwestią perspektywy. Czasem zapatrzeni w historię partykularne tracimy z pola widzenia wydarzenia, jakie miały miejsce w tym samym czasie, tyle że gdzieś indziej – odrobinę dalej; i choć na pierwszy rzut oka nie mają one ze sobą związku, to jednak zmieniają perspektywę patrzenia. I okazuje się, że dziewiętnastowieczna historia amerykańskich niewolników dziwnie współgra z dobrze znaną z podręczników historią Polski.

To znów prowokacja: nie należy od razu wyciągać z tego zbyt daleko idących wniosków dla historiografii, być może wystarczy moment, w którym choć na chwilę się zawahamy i dopuścimy inną – zdawałoby się zgoła absurdalną – możliwość interpretacji.

Do tego też potrzebny był Rychcikowi Holoubek – by nawiązać dialog. Dzięki niemu *Dziady* Rychcika to nie tylko opowieść o dziewiętnastym wieku – perspektywy znów się łączą, jeśli zwrócić uwagę na zbieżność czasową: Holoubek po raz ostatni wygłaszał Wielką Improwizację w styczniu 1968 roku; pięć lat wcześniej – 28 sierpnia 1963 roku w czasie Marszu na Waszyngton swoją wielką improwizację wygłosił Martin Luther King.

¹⁷ Zob. Joanna Krakowska *Czarnuchy*, „Dialog”, nr 4/2014.

Miałem sen
 Pewnego dnia
 miałem sen
 Ten sen to był dobry sen
 To był sen w którym
 Jedyna moja wina
 Jedyne co byłem winny
 Byłem winny
 Komuś
 Byłem winny mojej matce to że mnie
 urodziła
 Nic więcej¹⁸

To rzecz jasna nie fragment przemówienia Martina Luthera Kinga. To Wielka Improwizacja z przedstawienia założycielskiego dla dwudziestopierwszowiecznej lektury *Dziadów*. *Dziadów* o polskich rozrachunkach ostatnich dekad. Demirski parafrazował słynną frazę Martina Luthera Kinga, by ziścić marzenie Konrada nie o rządzie dusz, lecz o wyzwoleniu się z poczucia winy.

Rychcik woli jednak zemstę – lecz nie jest to „zemsta, zemsta, zemsta na wroga z Bogiem, a choćby mimo Boga”, lecz masakra, jaką serwuje w odwecie swoim bohaterom Tarantino.

5.

Towiańczycy, królowie chmur Jolanty Janiczak i Wiktora Rubina to komentarz do *Dziadów*. Podobny nieco do *Klubu Polskiego* z warszawskiego Teatru Dramatycznego sprzed blisko czterech lat (tam Treła pojawiał się zresztą nie tylko za pośrednictwem nagranych głosów). Oba przedstawienia dotyczące emigracyjnego doświadczenia Polaków w Paryżu dziewiętnastego wieku wywiedzione zostały z *Czci i skandali* Aliny Witkowskiej¹⁹. To tam pada teza

o wspólnocie samotnych mężczyzn. Bardziej żałosnej niż heroicznej, wspólnocie mężczyzn, którzy pustkę w życiu osobistym kompensują sobie absurdalnymi mitami soteriologicznymi.

Odbrażawianie wielkiej emigracji – tym razem zgodnie ze scenariuszem spisany w *Mesjaszach* przez György’ą Spiró²⁰ – to jednak zajęcie dziś już mało płodne. Są tam więc, owszem, chabeta bez łba, której można dosiąść w przepływie fantazji, błazeńskie pozy samego Mickiewicza czy nagusienki Towiański, który jest projekcją marzeń i nadziei – prorokiem na miarę wyznawców, którzy go sobie stwarzają. To wszystko jest w spektaklu. Jednak przede wszystkim jest to przedstawienie o braku przemiany – a takie zadanie stawiane było na mocy Wielkiej Improwizacji teatrowi zrodzonemu z *Dziadów*. Albo inaczej: jest to spektakl o przemianie à rebours.

Bo oto Konrad odmawia; odrzuca rząd dusz i inne brednie. Chce być Gustawem. Chce kochać. W emigracyjnej paranoi napompowanej mesjańskimi toksynami – brzmi diagnoza Jolanty Janiczak – brakuje przede wszystkim miłości. Dlatego w finale zabrzmie nieporadnie śpiewana przez cały zespół piosenka Enrique Iglesiasa: „I can be your hero” (Mogę być twoim bohaterem). Na tym polega przewaga Gustawa nad Konradem.

Żenująca? No ba! I to jak. Ostentacyjnie żenujące. A przez to wywrotowe. No bo jak z tym polemizować? Jak dyskutować? Nie da się. „Sztuka żenująca – pisał w latach osiemnastu Marek Janiak z grupy Łódź Kaliska – jest rodzajem obrony [...] jest podświadomym buntem artysty przeciwko agresywności w anektowaniu

¹⁸ Demirski, op.cit., s. 59.

¹⁹ Zob. Alina Witkowska *Cześć i skandale. O emigracyjnym doświadczeniu Polaków, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 1997.

²⁰ Zob. György Spiró *Mesjasze*, przełożyła Elżbieta Cygielska, W.A.B., Warszawa 2009.



ADAM MICKIEWICZ *DZIADY*, TEATR NOWY, POZNAŃ 2014, REŻ. RADOŚLAW RYCHCIK.
FOT. JAKUB WITTCHEN

przez społeczeństwo jego jestestwa.”²¹ Jest zatem próbą przeciwstawienia się opresyjności autorytetu i próbą uwolnienia się od jego wpływu. Może być wcale skuteczną strategią rozbijającą tradycję.

Może wręcz najsukuteczniejszą. Jolanta Janiczak i Wiktor Rubin nie wdają się bowiem w jałowy dialog z *Dziadami* czy raczej z ich interpretatorami. Bo – tu wracam do sprawy racji tekstu – każda polemika z *Dziadami* jest w gruncie rzeczy sporem z egzegetami, a nie z Mickiewiczem. A twórcy *Towiańczyków* odmawiają wikłania się w dysku-

sję, w której wszystkie sztachety zostały już dawno zużyte. Nie polemizują z istniejącymi odczytaniem, lecz odrzucają *Dziady* jako sposób mówienia o rzeczywistości. Być może rzeczywiście Enrique Iglesias jest lepszy. Przynajmniej bez pretensji do decydowania o jakimkolwiek rządzie dusz.

Odrzucenie *Dziadów* w *Towiańczykach* jest gestem najbardziej radykalnym spośród tegorocznych zmagania z tradycją romantyczną. Właśnie dlatego, że nie jest zmaganiem, lecz odmową uczestniczenia w rytualnych egzegezach mających dowieść słuszności jednej z opcji.

Jest też głosem w sprawie klasyki i to nie tylko za sprawą nagranych gło-

²¹ Marek Janiak *Manifest // sztuki żenującej*, <http://kultura-zrzuty.pl/tworcy-janiak.php>, data dostępu: 14 lipca 2014.

su Jerzego Treli uwięzionego w miniaturowym budynku teatru.

6.

Małgorzacie Sugierze przywoływany niegdyś przez Piotra Olkusa „głos klasyka”²² skojarzył się z Althusserowską interpelacją. Przypomnijmy, mówiąc o interpelacji Althusser podawał przykład policjanta, wołającego na ulicy: „Hej, ty tam!”. To głos instytucji, na który jednostka odpowiada i „Poprzez prosty fizyczny zwrot o 180 stopni, staje się [...] podmiotem”²³. Rozpoznaje, że wołanie skierowane było wprost do niej, intuicyjnie więc przyjmuje narzuconą przez autorytet władzy rolę. Tak działa mechanizm autorytetu władzy. „Wystarczy spontanicznie odpowiedzieć na ten apel, by znaleźć się w trybach ideologii ustanawiającej tożsamość danej instytucji i otrzymać gotową już tożsamość syna czy ucznia, tożsamość znawcy, wyznawcy, ba, obrońcy klasyki wreszcie”²⁴ – konkluduje niebezzasadnie autorka *U źródeł autorytetu dramatu*.

Wydaje się jednak, że nie głos klasyka jest w tej relacji problemem, podobnie jak nie do końca jest nim wołający na ulicy policjant. W tym konkretnym wypadku podejrzana jest spontaniczność gestu – choć może spontaniczność to nie najlepsze określenie – który wy-



ADAM MICKIEWICZ *DZIADY*, TEATR NOWY, POZNAN 2014, REŻ. RADOŚLAW RYCHCIK, FOT. JAKUB WITTCHEN

konujemy odruchowo, mechanicznie, bezrefleksyjnie. Na swój sposób konformistycznie, ulegając presji. Uznając władzę autorytetu policjanta lub tradycji.

A gdyby się tak nie odwrócić? Rozpoznać wołanie, lecz zareagować inaczej niż oczekiwałby tego policjant. Nie odruchowo i mechanicznie, lecz całkiem nieprzewidywalnie, a może nawet głupio.

Na tym chyba w gruncie rzeczy polega różnica między interpretacją klasyki a konfrontacją z nią. Odruchowo – oglądając się na wołającego policjanta – upodmiotawiamy się w geście zgody na wyartykułowane żądanie. Przyjmujemy warunki, jakie dyktuje władza autorytetu, i dołączamy tym samym do grona posłusznych obywateli; interpretatorów, którzy – jak chcieliby akademicy policjanci – będą z nabożeństwem wczytywać się w tekst. Konfrontacja zaś jest odmową przyjęcia narzucanych warunków.

Policjant może czasem pogrozić palcem albo wypisać mandat. No ale tak naprawdę co z tego?

²² Zob. Piotr Olkusz *Głos klasyka za plecami*, <http://klasykazywa.pl/wp-content/uploads/2014/01/Piotr-Olkusz.pdf>, data dostępu: 12 lipca 2014.

²³ Louis Althusser *Ideologie i aparaty ideologiczne państwa*, przełożył Andrzej Staroń, <http://www.filozofia.uw.edu.pl/skfm/publikacje/althusser05.pdf>, data dostępu: 20 lipca 2014, s. 23.

²⁴ Zob. Małgorzata Sugiera *U źródeł autorytetu dramatu*, w: *Dramat i dramatyzacje w XVIII i XIX wieku*, pod redakcją Małgorzaty Sugier, Księgarnia Akademicka, Kraków 2014, s. 62.