

ZBIGNIEW MAJCHROWSKI

## „[TU RĘKOPIS SIĘ URYWA]”

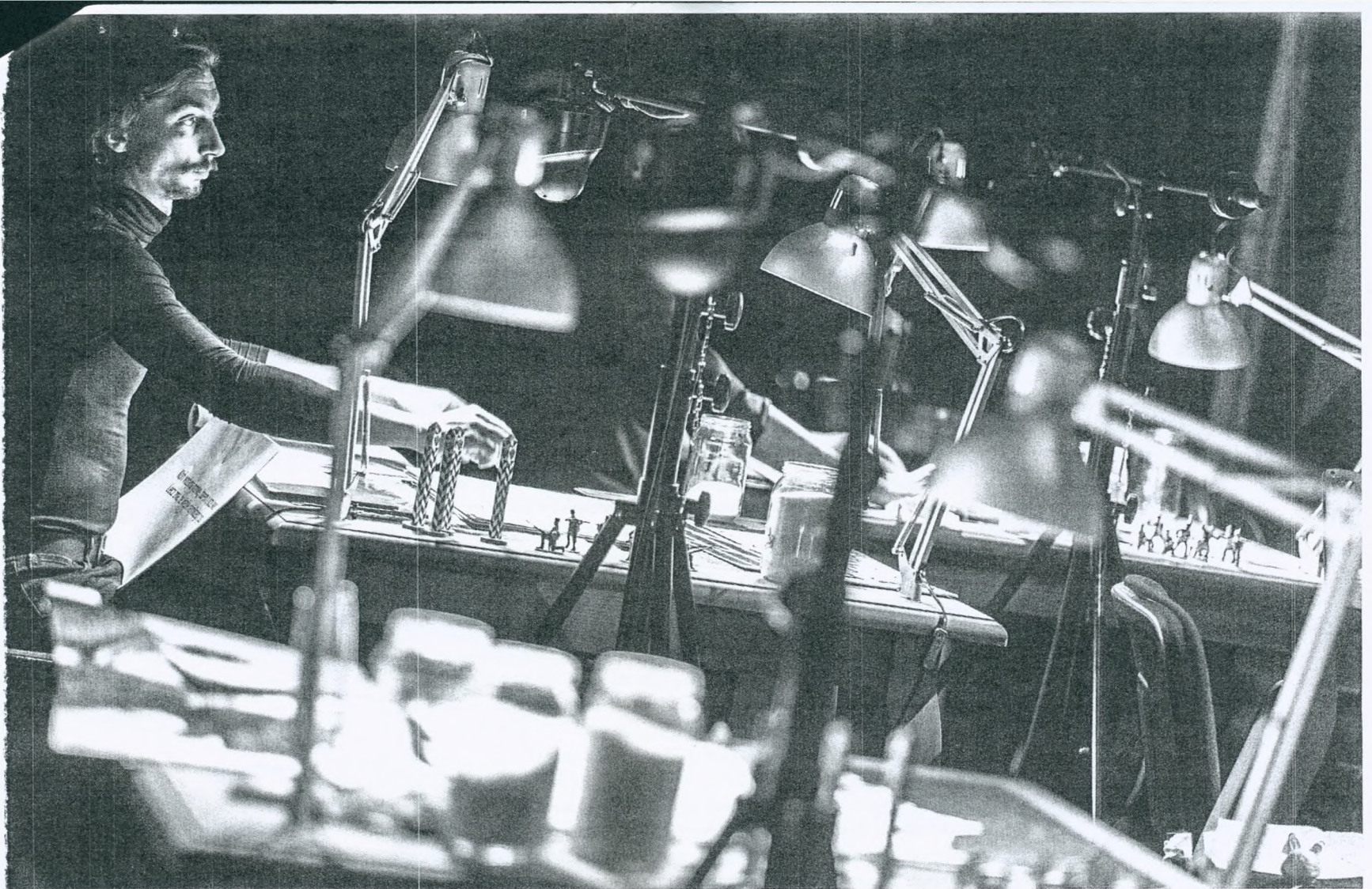
Teatr Polski we Wrocławiu

Adam Mickiewicz

### **DZIADY**

reżyseria: Michał Zadara, druga reżyserka: Marta Streker, dramaturgia: Daniel Przystek, scenografia: Robert Rumas, kostiumy: Julia Kornacka i Arek Ślesiński, światło i wideo: Artur Siemicki, muzyka: Maja Kleszcz i Wojciech Krzak (części I, II, III i IV oraz wiersz *Upiór*); Jan Duszyński (scena Balu w *Dziadów części III*); Jacek „Budyń” Szymkiewicz (*Dziadów części III Ustęp i Objaśnienia*), choreografia sceny Balu w *Dziadów części III*: Romana Agnel, pianistka i korepetytorka (*Dziadów część III*), kierowniczka muzyczna (*Dziadów części III Ustęp i Objaśnienia*): Justyna Skoczek, premiera całości: 20 lutego 2016





# W

listopadzie 2011 roku Michał Zadara ogłosił na stronie portalu e-teatr.pl rodzaj manifestu, zatytułowany *Cztery tezy o „Dziadach” Adama Mickiewicza*. Tezy po części karkołomne z historycznoliterackiego punktu widzenia, niemniej *licentia poetica* daje prawo artyście do takiej ignorancji, nawet gdy występuje jako publicysta. Zadara utrzymywał nade wszystko, że należy czytać i wystawiać *Dziady* wedle autorskiej numeracji, zatem w kolejności I, II, III i IV, po prostu. Gdy jednak w lutym 2014 doszło w Teatrze Polskim we Wrocławiu do premiery pierwszego z trzech przedstawień, które miały się złożyć w całe *Dziady* „bez skrótów”, wydawało się, że Zadara porzucił swój przewrotny zamysł, bo pokazał objęte wspólnym wydaniem wileńskim część II i część IV, poprzedzone pozostawioną przez poetę w rękopiśmie częścią I, a tym samym zachował tradycyjną formułę *Dziadów* kowieńskich. Rok później Zadara wystawił drezdeńską *Dziadów część III* jako drugie przedstawienie, a jako trzeci spektakl zapowiadał w kolejnym sezonie *Dziadów części III Ustęp*. Ostatnia część teatralnego tryptyku nie miała jednak osobnej premiery, lecz od razu została włączona w „całość”. I tu przyszło zaskoczenie: inscenizator powrócił do zapowiedzi sprzed lat pięciu i wcielił w życie swój wywrotowy projekt. Podczas czternastogodzinnego maratonu teatralnego pokazał *Dziady* „bez skrótów” w nowym układzie: *Dziady. Widowisko. Część I – Upiór – Dziadów część II – Dziadów część III – Dziadów części III Ustęp – Objaśnienia – Dziadów część IV*<sup>1</sup>. Gdyby oglądać rzecz w trzy wieczory, efekt z pewnością nie byłby tak mocny. Cóż, teraz przyszła pora, by zapytać o konsekwencje tej roszady. A nie sądzę, by było naiwnością weryfikowanie słów i czynów reżysera, skoro on sam przedrukował swój manifest w programie teatralnym.



**Dziady „bez skrótów”**

Czy w teatrze granie bez skrótów, tak podkreślane w licznych anonsach, może stanowić wartość samą w sobie? „Naprawdę recepcja dzieła sztuki bez naruszenia jego stanu nie jest możliwa” – przyznawała Zofia Stefanowska, edytorka dzieł Mickiewicza w Wydaniu Rocznicowym (zob. Stefanowska, 1997). Czym innym jest edytorska integralność tekstu, czym innym jego wykonanie. Zresztą już sam proces twórczy bywa tyleż pisaniem, co skreślaniami. Tadeuszowi Różewiczowi zdarzało się skracać własne utwory w kolejnych edycjach, opowiadał też, że niejednokrotnie podczas wieczoru poetyckiego (a więc swego rodzaju performansu) urywał czytanie wiersza w momencie, w którym, w jego odczuciu, kończyła się poezja. W teatrze skrót w tekście od dawna uważa się za nieunikniony zabieg interpretacyjny. Stanisław Wyspiański, pierwszy inscenizator „całych” *Dziadów*, przyznawał sobie to prawo w 1901 roku: „To będzie się w teatrze grać, co z n a m y w s z y s c y, co cała publiczność polska na pamięć zna, tylko się będzie grać w skróceniu, którego ja dokonałem, wykreślając dwie trzecie istniejącego tekstu Mickiewiczowskiego, gdyż inaczej widowisko trwałoby do 4-tej godziny rano – a chciałem i chcę, aby ten dramat wystawić jako dramat jednego wieczora, tylko dlatego, że jest jednym objęty tytułem (Wyspiański, 1961, s. 238-239). Michał Zadara wystawia *Dziady* w innych okolicznościach i z całym bagażem, w jaki opakowano arcydramat w minionym stuleciu – trudno dziś przyjąć, że „cała publiczność polska” na pamięć zna dzieło Mickiewicza. Zadara wychodzi z zupełnie odmiennego założenia niż Wyspiański: „*Dziady* to utwór zupełnie nieznan. Znowu – zupełnie jak przy *Weselu* – mam poczucie, że nikt tego od dawna nie czytał. Albo dawno czytali, i wszystko zapomnieli”. Cały wywód Zadary (do kolejnych punktów będę jeszcze powracał) rozumiem w ten sposób: *Dziady* funkcjonują jedynie poprzez lekturowe klisze, to już nie jest dzieło Mickiewicza, ale jakiś narodowo-patriotyczny ambalaż, a dzisiejszy reżyser zjawia się, aby podnieść te zmurszałe całuny.

Niewątpliwie eksperyment teatralny Michała Zadary wykazał, że nie ma w *Dziadach* miejsc martwych czy takich, przy których publiczność przysypia; ale pośrednio dowiódł też – może wbrew zamierzeniu reżysera – że nie ma partii umyślnie zapomnianych, trwale wypartych, bo oprócz „objaśnień poety” nie usłyszeliśmy ze sceny niczego po raz pierwszy ani niczego, co zachwiałoby pamięcią lektury. Również wszelkie teksty poboczne, przedmowy poety, motta, didaskalia i dedykacja do *Części III* były już niejednokrotnie wykorzystywane w różnym zakresie w dziejach scenicznych, między innymi w przedstawieniach Jerzego Grotowskiego, Mieczysława Kotlarczyka, Kazimierza Dejmka, Kazimierza Brauna czy Macieja Prusa. Naturalnie, doszło do przestawienia akcentów, ale to wynika już z sytuacji odbioru. Niegdyś poruszały widzów takie kwestie jak „Ruble rosyjskie, widzę, bardzo niebezpieczne”, teraz raczej bawią takie jak „Z wieczora na dżdżu stali dwaj młodzieńce / Pod jednym płaszczem, wzięwszy się za ręce”. Niemniej ani Zadara, ani jego aktorzy nie są pierwszymi, którzy prowadzą skojarzenia w „tęczowe” strony. Już przed laty, w 1998 roku, Piotr Cieślak bawił publiczność Przeglądu Piosenki Aktorskiej, a później warszawskiego Teatru Dramatycznego spektaklem *Adam Mickiewicz śmiesz tumanii przestrasza*, w którym w podobnie aluzyjny sposób ograł pieśń żołnierza „Ja w mej chacie spać nie mogę, / Chcę u ciebie spać, kolego”. Klimat zabawy z Mickiewiczem wprowadził zresztą już Adam Hanuszkiewicz w swoim przedstawieniu *Mickiewicz. Młodość* w 1976 roku. A jeszcze wcześniej komizm kłótni Diabłów oraz dowcipne repliki Ducha, który opętał Konrada, kapitalnie rozegrał Swinarski w kreacji Jerzego Stuhra akrobatycznie splecionego z Jerzym Trelą. Utrzymywanie, że dopiero Zadara odsonił zabawne pokłady tekstu, wynika z nieznamości tradycji scenicznej.

**„Dziady nie są przede wszystkim utworem o Polsce.”**

To kolejna teza Michała Zadary. Zgoda, tylko na jakiej podstawie Zadara insynuuje, że niby tak właśnie zwykło się czytać *Dziady*? Biorę do ręki pierwszą monografię poświęconą arcydramatowi, wydaną w 1864 roku książkę Wojciecha Cybulskiego „*Dziady*” *Mickiewicza. Krytyczny rozbiór zasadniczej idei poematu*. Autor, jeszcze będąc studentem, spotykał się zresztą z Mickiewiczem w Berlinie w 1829 i był świadkiem improwizacji berlińskiej („Niech mi Schiller albo Goethe...”), zaciągnął nawet poetę na wykład Hegla, a po latach, już jako profesor literatury, zinterpretował całe *Dziady* jako poemat o różnych formach miłości. To uczucie miłości, które jest „główną i zasadniczą ideą poematu *Dziady*”, „przedstawia się wszędzie jako naruszone, pokrzywdzone, pogwałcone w naturze swojej”. Zważmy, Cybulski, który wziął udział w powstaniu w 1831 roku, a składał swoją monografię do druku w 1864 roku, zatem w cieniu kolejnego powstania narodowego, bynajmniej nie odczytywał *Dziadów* jako poematu o Polsce, przeciwnie, zwracał uwagę, że „serce Polaka po pierwszy raz znalazło odpowiednią sobie mowę na uczucie, które miłością w właściwym słowa znaczeniu zowiemy. Miłość Boga, religii, ojczyzny, rodziny,



bliżniego miała już przed Mickiewiczem właściwy dla siebie wyraz; ale miłości osobistej, miłości płciowej, on dopiero udzielił języka wystarczającego na oddanie wszystkich odcieni uczucia" [podkr. moje – ZM] (Cybulski, 1864, s. 16, 35, 37, 47).

Zaiste niewiele dzieli Cybulskiego od lektury *Dziadów* jako poematu o wybawieniu człowieka przez drugiego człowieka, jak to zarysowuje się w nowszych interpretacjach w perspektywie wyznaczonej przez współczesną filozofię spotkania. Jako „poemat-dramat o potrzebie więzi” odczytuje *Dziady* Danuta Danek (zob. Danek, 1999, s. 52), chociaż, jak ustaliła Ewa Miodońska-Brookes, już w adaptacji teatralnej Wyspiańskiego dominującym wątkiem były różne warianty „kwestii współbycia, udzielania się, współprzeżywania” (Miodońska-Brookes, 1997, s. 123-146). *Dziady* zatem odczytywane jako dramatyczna opowieść o leczeniu duszy, o niesieniu pomocy, o wstawiennictwie. W rolę swego rodzaju psychoterapeutów wchodzi zarówno Guślarz, jak i Ksiądz z części IV, a w części III Ksiądz Lwowicz z konsolacyjną bajką Goreckiego oraz, oczywiście, Ksiądz Piotr. Mickiewicz inscenizuje rozmaite formy międzyludzkiej terapii: „Jest jałmużna, są pacierze, / I jedzenie, i napitek”. Terapią jest guślarski obrzęd, terapią jest wstawiennicza modlitwa, terapią jest przypowieść, terapią są egzorcyzmy, aż po suplikę w ostatniej scenie *Dziadów*: „Ach, ulecz go, wielki Boże”.

Jedną z bardziej oryginalnych i poruszających sugestii interpretacyjnych – *Dziady* jako poemat o dziecięctwie – wyłożył Waclaw Borowy, mając na uwadze samą część III: „To wielki poemat o dzieciach i rodzicach, o rodzinie-ojczyźnie, o synostwie człowieczym i bożym ojcostwie. Kompozycja fragmentaryczna, nie zamknięta i luźna – w nieustannym powracaniu tego tematu ujawnia swoją wewnętrzną jednolitą zasadę strukturalną. Na tym polega odrębność tego utworu wśród wszystkich części cyklu o tym samym tytule” – uważał Borowy (Borowy, 1958, t. 2, s. 79). Ale dziecięctwo *Dziadów* drezdeńskich ma przecież swoje całkiem liczne antycypacje w *Dziadach* kowieńskich: najpierw, oczywiście, czyścicowe duszyczki dzieci jako Aniołki, a zaraz potem Widmo Złego Pana zwraca się do swych ziemskich poddanych: „Dzieci! nie znacie mnie, dzieci?”; cnotliwa dziewiętnastoletnia pasterka Zosia cierpi z powodu swego infantylnizmu, a w końcu i Gustaw to uczeń-wychowanek-syn duchowy Księdza (obok którego występują zresztą jego rodzone dzieci, bo to ksiądz unicki). Ale i w pozostawionej w rękopisie części I zjawia się na scenie Dziecię – pacholę u boku Starca. Dzieci zatem w *Dziadach* bez liku. I tu trzeba przyznać, że Michał Zadara o tę reprezentację dziecięcej kondycji w swoim przedstawieniu mocno zadbał, wprowadzając na scenę młodocianych aktorów i powierzając im trudne zadania, z których wywiązują się z nadzwyczajnym efektem, kradnąc *show* zawodowcom, Długotrwałe oklaski po odśpiewanej przez Kacpra balladzie o Zaklętym Młodzieńcu właściwie zerwały tkanę widowiska, wprowadzając obyczaj operowy, obcy teatrowi dramatycznemu.

#### „Utwór pt. *Dziady* nie posiada głównego bohatera.”

„Teza, iż postać o imieniu Gustaw z trzeciej części jest tożsama z postacią o imieniu Gustaw z czwartej części, wymaga karkołomnej akrobatyki krytycznej” – uważa Zadara. Otóż w przedmowie do francuskiego przekładu sam Mickiewicz pisał, że „tajemnicza osobistość przechodząca przez cały dramat nadaje mu pewną jednolitość”. Zadara, nie wiedząc czemu, chciałby mieć romantycznego bohatera tak spójnego jak doktor Judym, chociaż wie dobrze, że występuje tu bohater pod wieloma postaciami, prekursorsko uchwycona przez Mickiewicza niespójna, wieloimienna podmiotowość hybrydyczna, a to pozwala Zadarze stwierdzić: „moim zdaniem głównego bohatera tam nie ma”. Skądinąd nie zawsze przyjmowano jego identyczność. Kazimierz Braun w swej wrocławskiej inscenizacji z 1978 roku aktorsko oddzielił „kowieńskiego” Gustawa od „drezdeńskiego” Konrada, pierwszą rolę powierzając Bogusławowi Kiercowi, drugą – Zbigniewowi Górskiemu. Z kolei Jerzy Grzegorzewski w *Dziadach – Improwizacjach* (1987) rozdzielił role pomiędzy Mieczysława Mileckiego jako Starca-Konrada i Wojciecha Malajkata jako Gustawa-Konrada. No i przypomnieć wypada, że Jerzy Kreczmar był rzecznikiem (i praktykiem) oddzielnego grania *Dziadów* kowieńskich i *Dziadów* drezdeńskich, co rozwiązywało problem dwupostaciowej kondycji bohatera.

Tak czy inaczej, Zadara, mimo swego wywodu o braku tożsamego bohatera, obsadza Gustawa-Pustelnika i Gustawa-Konrada jednym aktorem, i to aktorem, który zyskał status scenicznego idola, co dodatkowo spaja grane przez niego partie w jedną postać. Być może Zadarze o taką zamianę symboliczną już figury Gustawa-Konrada w subkulturowego idola akurat chodziło? Gdy pod koniec części IV, w czternastej godzinie premierowego maratonu, około drugiej w nocy, aktor schodzi ze sceny, by za moment powrócić z sokiem pomarańczowym, który ostentacyjnie wypija na oczach widowni, a potem odrzuca plastikowy pojemnik za kulisami i powraca do roli, nie mamy wątpliwości, że patrzymy



na gwiazdora, który mruga do nas i poniekąd pyta: to z kim tak naprawdę wolicie się identyfikować – z bohaterem Mickiewicza czy z Bartoszem Porczykiem? Bartosz Porczyk nie jest Gustawem „książkowym”, ma coś z „dzikiego człowieka”, mógłby być rockersem, hipisem, raczej oglądał amerykańskie „kino drogi” i kartkował amerykańskich bitników niż Schillera i Goethego. Podobnie Konradowa Improwizacja (która zresztą poprzedza najście „cichego domu” Księdza) w wykonaniu Porczyka bliższa jest *Skowytowi* Ginsberga niż odzie filozoficznej w rozbiórce Tadeusza Sinki, którym to tropem poszedł Gustaw Holoubek w przedstawieniu Dejmka i w filmie Konwickiego. Nie widziałem *Dziadów* Adama Hanuszkiewicza, ale recenzencki opis kreacji Krzysztofa Kolbergera w roli Konrada całkiem nieźle przylega do kreacji Porczyka: „Jest bardzo konkretny, aż do dosłowności; słowem «kręcę gwiazdy» towarzyszy ruch dłońmi. Wyraża wszystko, co tylko może ucieleśnić – rękoma. [...] Konrad jest obcesowy, «źle wychowany»; by zyskać wreszcie jakąkolwiek reakcję «z góry» – zaczyna wyzywająco gestykulować. Ręce w kieszeniach, spojrzenie spode łba. Brodaty młody gniewny, który wie czego chce” (Szołajski, 1978). Może z tą różnicą, że Konrad grany przez Porczyka nie do końca wie, czego chce, bo tak naprawdę jest narcystycznie zaszuchany w swój song. Napisałem rok temu w omówieniu Zadarowej *Dziadów części III*, że wbrew *Gustavus obiit, hic natus est Conradus* Porczyk gra Konrada dość infantylnego, euforycznego, tak że jego wcześniejszy Gustaw wydaje się dużo dojrzalszy (zob. Majchrowski, 2015). Teraz widzę, że ta obserwacja znalazła wytłumaczenie w nowo zmontowanym układzie. No i żeby było jasne: zarówno Gustaw-Pustelnik, jak i Konrad, to kreacje aktorskie najwyższej próby.

#### „Należy czytać i wystawiać *Dziady* według numeracji autora.”

Niestety, numeracja z edycji za życia poety nie ma nic wspólnego z domniemaną autorską wizją całości. Mickiewicz nie uważał *Dziadów* za dzieło skończone: „utwór ten jednakże, dalekim będąc od wykończenia, zdaje się zapowiadać dalsze rozwinięcia, mające powiązać te fragmenty i utworzyć z nich całość organiczną” – tłumaczył poeta w 1834 roku w przedmowie do francuskiego (niepełnego) przekładu dramatu i jest to bodaj ostatnie oficjalne słowo poety na temat opublikowanych części *Dziadów*. Z przedmowy dowiadujemy się, że „wiara we wpływ świata niewidzialnego, niematerialnego, na sferę ludzkich myśli i działań jest ideą macierzystą poematu”, a obrzęd ludowy „wiąże całą akcję w jedno” (Mickiewicz, 1955, t. V, s. 283 i n). Z pewnością jednak Mickiewicz miał inną wizję cyklu w okresie wileńsko-kowieńskim, inną – w czasach podrezdeńskich, kiedy to wielokrotnie składał obietnice scalenia, jak choćby ta w liście do Odyńca z 1834 roku: „Z *Dziadów* chcę zrobić jedyne dzieło moje warte czytania”, co więcej, przyznawał: „kawałki oderwane mimojazdem pisałem” (Mickiewicz, 1955, t. XV, s. 119). O planach kontynuacji mówi korespondencja poety z Julianem Ursynem Niemcewiczem, który przesłał mu swój pamiętnik (wywołany poniekąd w scenie Salonu warszawskiego: „Niech to stary Niemcewicz w pamiętniki wsadzi”). Mickiewicz, zajęty *Panem Tadeuszem*, zapewnia w 1833 roku, że do „poematu *Dziadów*” wróci: „rzeczywiście mam zamiar objąć w nim całą historię prześladowań i męczeństwa naszej Ojczyzny. Sceny wileńskie są wstępem do więzień petersburskich, katorżnej roboty i posiedzenia w Sybirze” (Mickiewicz, 1955, t. XV, s. 62). Bodaj ostatnim zachowanym śladem zmagania się poety ze swym arcydziełem jest wzmianka w liście z Lozanny do Bohdana Zaleskiego ze stycznia 1840: „Ale, ale, twój ów wiersz senny, dziwna to, dziwna i arcydziwna rzecz. Bo uważ, że ja kiedyś w sierpniu czy w wrześniu napisałem albo rzuciłem na papier kilkadziesiąt wierszy, w celu robienia pierwszej części *Dziadów*! Owóż rzecz taż sama! Chłopiec tuła się między mogiłami. Tylko u mnie fantastyczniej, bo śpi, a chórem nad nim nucą pioluny siwe i dziewanna, i lebioda, i ślimaki etc. Inspiracja mnie opuściła i przestałem pisać” (Mickiewicz, 1955, t. XV, s. 307). Te zaginione *Dziady* lozańskie, jak można wnosić na podstawie owej wzmianki, szły w innym jeszcze kierunku niż zapowiadał to poeta kilka lat wcześniej w korespondencji z Niemcewiczem, bliższe wydają się zachowanej w rękopisie części pierwszej. Wszelkie więc domniemania na temat ostatecznego kształtu dzieła są wielce spekulatywne. Powiedzmy to dobitnie: jedynym autorskim porządkiem jest układ II, IV, III, którego Mickiewicz nie zmienił za życia. Problematyczne jest natomiast miejsce pozostawionej w rękopisie części pierwszej, która ujrzała światło druku dopiero po śmierci poety.

Z pewnością największą popularność zdobyła interpretacja, która ujmowała wszystkie części *Dziadów* w biograficzną ramę. Wyobrażenie o *Dziadach* jako autobiografii symbolicznej Mickiewicza utrwaliło dwóch wielkich organizatorów wyobraźni: Stanisław Wyspiański w swej krakowskiej inscenizacji z roku 1901 (wystarczy przypomnieć, że na afiszu i w opublikowanym scenariuszu teatralnym pojawiło się – w miejsce Kobiety – imię Maryla!) oraz Juliusz Kleiner w swej monumentalno-drobiazgowej monografii, zatytułowanej sugestywnie *Mickiewicz. Dzieje Gustawa* (1934) oraz *Mickiewicz. Dzieje Konrada*

(1948). *Dziady* jako cykl autobiograficzny o kapitalnym znaczeniu dla jungowsko zorientowanej interpretacji psychologicznej odczytywał kanadyjski badacz Jean-Charles Gille-Maisani, ujmując część I, IV i III w ramy opowieści o „nocnej przeprawie” i procesie indywiduacji (zob. Gille-Maisani, 1996). Także Konrad Swinarski podkreślał, że Mickiewicz pisał *Dziady* w różnych okresach swego życia na miarę swojej dojrzałości: „*Dziady* to ekwiwalent dojrzewania człowieka do rzeczywistości [...]. Mickiewicz po prostu przeżył proces, o którym pisze, w taki sposób, jak pisze” (Swinarski, 1973). Rzecz jasna, ten proces nie ma nic wspólnego z kapryśną numeracją poszczególnych części cyklu, toteż przestawianie ich genetycznej kolejności może być odczytywane jako świadoma ingerencja w biografię symboliczną poety, ba, jako próba jej destrukcji.

Nadruk na afiszu „bez skrótów” to przemyślna alibi dla działań dekonstrukcyjnych, z których najbardziej zmiennym jest wywrotowa kolejność. Trzeba jednak nie tyle bronić zwyczajowego układu, ile raczej zapytać, czy coś ożywczego z tej roszady wynika dla myślenia o *Dziadach*?

Michał Zadara, inaczej niż niegdyś Jerzy Grzegorzewski, a obecnie Eimuntas Nekrošius, nie szuka dla *Dziadów* teatralnego idiomu, lecz czyni swoją całościową inscenizację ostentacyjnie poskładaną z różnych klocków, jakby bezautorską, bo tu już nie chodzi o przemieszanie stylów, które przecież jest cechą Mickiewiczowskiego dzieła, ale o unikanie reżyserskiej sygnatury. Pozornie wycofuje się w cień wieszczca, sugeruje, że „bez skrótów” przemawia do nas bezpośrednio niezafalszowany Mickiewicz. Rzecz jasna, jest to mistyfikacja. Zadara, owszem, trzyma się integralnego tekstu, ale co chwila rozsadza scenę mocną ingerencją inscenizacyjną. „Hola! Jak w kniei głuchó – ni trąby, ni strzału” – mówi Gustaw i chyba akurat wtedy rozlega się samochodowy klakson. Publiczność (młodsza jej część?) szybko łapie tę wyluzowaną konwencję: ma być fun, ma być klubowo, a nie martyrologicznie, patriotycznie, mszalnie, ojczyźnianie. A równocześnie reżyser koniecznie chce rozdrażnić widza (starszego widza?) i wywołać skandal – na przykład w incipicie Improwizacji każe Porczykowi symulować sikanie do wiadra. Zadara prowadzi więc grę przybliżeń i oddalenia: zaśmieca operowy las dzisiejszymi odpadkami, ubiera chór młodzieńców w dresy, by później pokazać Salon warszawski w starych dekoracjach, co kontrpunktuje z kolei solowym „performansem” Adolfa z dewastacją krzesła. Z jednej strony słyszymy dużo języków obcych (motta odczytywane w oryginale, francuszczyzna Senatora, poliglotyzm opętanego Konrada), abyśmy poczuli, że „nasz dramat narodowy” to w istocie językowa wieża Babel, a z drugiej strony reżyser prowincjonalizuje obraz sceniczny, wprowadzając zdobycze PRL-u (wjazd do lasu małym fiatem) oraz późniejszej polskiej transformacji (mleko łąciate w kartonie, umieszczone w polu widzenia kamery zgodnie z nagminną praktyką marketingową). Zadara rozgrywa poszczególne sceny w sposób ostentacyjnie odrębny. Część I i II zostały wyraziście uwspółcześnione, część III natomiast persyflażowo uhistoryczniona, z kolei *Ustęp* części III jest utrzymany w konwencji estradowej, a część IV – dziwnie nieokreślona. Przedziwny splot wiary pogańskiej, wiary chrześcijańskiej i religii miłości ojczyzny raczej Zadary nie interesuje. Zadara inscenizuje właściwie jedynie mikrokosmos i bierze w nawias całą sferę metafizyczną i mistyczną. Z nieba spadają worki ze śmieciami. Więc żadnych duchów nie ma? Są, ale podejrzenie konkretne: Sąd Archanielski nad Konradem toczy się niby IPN-owski proces lustracyjny. To uderzające, że poza „podręcznym” krucyfiksem Księdza Piotra i małym ołtarzykiem Ewy nie rzucają się w oczy żadne święte znaki. W inscenizacji Leona Schillera dominowały trzy krzyże Andrzeja Pronaszki, widzowie *Dziadów* Dejmkowych byli pod wrażeniem ołtarza Andrzeja Stopki i chórów śpiewających pieśni religijne, nie brakowało podobnych odniesień w przedstawieniu Swinarskiego, notabene te krakowskie *Dziady* podobno znakomicie osadziły się w gotyckiej przestrzeni katedry Southwark podczas występów Starego Teatru w Londynie. Paradoksalnie, Zadara wyrugował z *Dziadów* „bez skrótów” mniej więcej to wszystko, co niepokoiło władzę za czasów Bieruta, czy Gomułki. Czy *Dziady* „bez skrótów” nie są odczytaniem na skrót? Nasuwa się tu słynna anegdota o naradzie w Belwederze z udziałem Bolesława Bieruta, w sprawie rocznicowego wystawienia *Dziadów* w 1948 roku przez Leona Schillera. Jednym z punktów zapalnych była sprawa trzech krzyży w scenografii Andrzeja Pronaszki. Po fiasku negocjacji do scenografa podszedł jeden z ówczesnych luminarzy i zasugerował zamianę owych krzyży na trzy topole.

Wyspiański tłumaczył się ze skrótów w swej partyturze scenicznej *Dziadów*: „Chodziło mi o to, aby między sceną a publicznością nie panował rozdźwięk...” (t. XII, s. 240). Michał Zadara, przeciwnie, czyni wiele, aby jego *Dziady*, tak jak są grane przez czternaście godzin we wrocławskim teatrze, nie ułożyły się w spójną całość, w jakąkolwiek budującą opowieść, w żadną znaną już bądź dziś oczekiwaną narrację – czy to biograficzną, czy to narodową, czy zwłaszcza publicystyczną. A przecież nie do końca jest to prawda, bo ostatecznie Zadarowe *Dziady* są widowiskiem z tezą, a ową tezę tak bym odczytywał:



należy unicestwić przemianę Gustawa w Konrada i wymazać tę niepotrzebną (szkodliwą?) już matrycę patriotycznej inicjacji. Służyć temu ma wyrotowy układ poszczególnych części, radykalnie zrywający z edytorską i interpretacyjną tradycją. Autorskim wygłosem opublikowanych części *Dziadów* jest *Ustęp* oraz wiersz *Do przyjaciół Moskali* – jest to ostatnie autoryzowane słowo poety w ramach arcydramatu. Ni mniej, ni więcej: „Teraz na świat wylewam ten kielich trucizny, / Żrąca jest i paląca mojej gorycz mowy, / Gorycz wyszana ze krwi i z łez mej ojczyzny, / Niech żrze i pali, nie was, lecz wasze okowy”.

W finale *Dziadów* Dejmkowych (Teatr Narodowy, 1967) Konrad-Holoubek wprowadził nie wypowiedział tej tyrady, jedynie wychodził zakuty w kajdany. W ostatniej scenie przedstawienia Konrada Swinarskiego (Stary Teatr, 1973) Konrad-Trela, odarty przez chłopów z okrycia, bosy, mówił *Do przyjaciół Moskali*, po czym nikał w śniegu. W *Dziadach* Adama Hanuszkiewicza (Teatr Mały, 1978) za Konradem-Kolbergerem zatrząskiwano się z łomotem ciężkie drzwi. W gdańskiej inscenizacji Macieja Prusa (Teatr Wybrzeże, 1979), który rozegrał całe *Dziady* w drodze do Rosji, z perspektywy *Ustępu* – jako retrospekcję „na etapie”, posieleńcy ruszali w dalszą drogę na Sybir w tumanie złowrogiej bieli. Recytacją *Ustępu* kończyły się też wrocławskie *Dziady* Kazimierza Brauna w 1978 roku. Zadara najwidoczniej nie chciał takiego martyrologicznego finału i kończy (?) swój dziadowski maraton w „cichym domku” Księdza. Zależało mu zapewne na tym, aby wygłos *Dziadów* nie był „polityczny”, a już zwłaszcza „narodowy”. Chce, abyśmy w „kochanku Ojczyzny” zobaczyli na powrót kochanka Maryli, chce unieważnić, niejako odwrócić przemianę Gustawa w Konrada. Wyspiański zaczynał i kończył na cmentarzu, Zadara zaczyna w pokoiku Dziewicy („Świeco niedobra! ...”), a kończy w „cichym domku” Księdza. Już nie „kielich trucizny” wieńczy *Dziady*, lecz pogawędka Gustawa z byłym nauczycielem przy piwie na ławeczce (no i ten sok pomarańczowy).

Tym bardziej dziwię się, że Zadara pominął w tak pomyślanych *Dziadach* „bez skrótów” piękną strofę pocałunkową, czyli fragment IV części, który wypadł z pierwodruku, skreślony cenzorską ręką Joachima Lelewela z uwagi na przyrównanie pierwszego pocałunku do sakramentu pierwszej komunii. Mickiewicz skarżył się Czczotowi, że to „wylupione oko”, ale w żadnym z późniejszych wydań nie zadbał o przywrócenie opuszczonego fragmentu. Włączył go jednak do swej partytury scenicznej *Dziadów* Stanisław Wyspiański, który przecież tak mocno okroił Improwizację, co daje wyobrażenie, jaką wagę – podobnie jak Wojciech Cybulski – przywiązywał do Mickiewiczowskiej erotyki.

I tu wypada przypomnieć, że wkrótce po roku 1989 sformułowano dwie znamienne reinterpretacje *Dziadów*. Otóż układ, któremu Zadara nadał teatralny kształt, przedstawił już ćwierć wieku temu Tadeusz Komendant na łamach „Twórczości” w esej *Lustro i kamień*. „Bo zawsze mnie zastanawiało – pisze Komendant – dlaczego, wbrew autorskiej numeracji, czytamy część czwartą przed trzecią? Dlaczego upieramy się, by w Konradzie widzieć Gustawa z części czwartej, a nie widmo z części drugiej? [...] Nie wiem, po co zamieniać uczuciową prawdę części czwartej na jasełkową wizję historii i pychę Wielkiej Improwizacji. [...] Ale tak nie wiedząc, zarazem wiem: wiem, że łatwiej uznać widmo, które weszło na scenę publiczną, za człowieka, niż choćby w cichości ducha się przyznać, że scena publiczna rodzi upiory. Wiem, że łatwiej zaakceptować czas historyczny niż czas uczucia. [...] Wiem, że łatwiej się rozpoznać – i to jest dopiero prawdziwa hańba domowa – w fałszywej, totalnej symbolice jednej chwili («Czym jest me życie? Ach, jedną chwilką!»), niż w otwartym – bo choć gasną świece, nie ścielę się, jak powinien, trup – na nieskończoność czasie.” (Komendant, 1990). Komendant pokazał, o co tak naprawdę toczy się gra z Mickiewiczem i z *Dziadami*: o styl rodzimej kultury i o poziom narodowego samopoczucia.

Szczególna, wyeksponowana (choć nie nazwana) wędrowną rolę Anny Ilczuk ma poniekąd sfeminizować *Dziady*, wyrwać je z dominacji męskiego patriarchalnego dyskursu, bo Ilczuk wygłasza obie Przedmowy, dedykację do części III, objaśnienia poety, wiersz *Do przyjaciół Moskali*, a więc najbardziej „autorskie”, niezapośredniczone partie tekstu. Ubrana w części I jak dzisiejsza singielka, w scenach dramatycznych części III w sukni jakby zdjętej z Konopnickiej czy Orzeszkowej, w *Ustępie* i w *Objaśnieniach* znowu współcześnie, jest przewodniczką po tekście. Do niej należą pierwsza kwestia („Świeco niedobra!”) i wygłos *Dziadów części III* („Dla mnie jego skarga będzie jako psa szczekanie, który tak się wdroy...”). Wypowiada również – z widowni na balkonie – monolog Ducha „Człowieku, gdybyś wiedział...”, anonsuje scenę więzienną, wkracza do celi Księdza Piotra, a potem sprawdza, czym raczy się Senator („pije kawę”). Niemal cały spektakl ujęty więc został w tę klamrę czytelniczki; to dzisiejsza młoda „okularnica” czyta *Dziady* na podobieństwo Dziewicy z części pierwszej, czytelniczki romansu *Valérie*. Czyta jota w jotę, skrupulatnie, z objaśnieniami poety włączając. Rola Anny Ilczuk spełnia poniekąd funkcję „tajemniczej osobistości”, o której pisał Mickiewicz,



to ona zdaje się zszywać kolejne części (choć nie pojawia się w części IV) – gra rolę „metatekstu” i jest niejako medium poety. Na tym jednak Zadara nie poprzestaje. Zadanie przypisane Annie Ilczuk wspiera młodzieńka Julia Leszkiewicz, która mówi ogromną partię *Ustępu Dziadów części III*, co musi (i ma – w reżyserskim założeniu) brzmieć niewiarygodnie, fałszywie. To, co jest głęboko traumatycznym przeżyciem Mickiewicza, dziewczynka-lolita przedstawia jakby to była baśń Andersena... *Druga do Rosji* brzmi jak *Królowa Śniegu!* Już wcześniej zresztą balladę *Upiór* odczytuje jak protokół z wizji lokalnej policjantka (Dagmara Mrowiec-Matuszak). Zadara chce zdeheroizować i zdemaskulinizować *Dziady*, przepisać męską narrację na kobiece role. Nie zawadzi przypomnieć, że już w warszawskich *Dziadach – Improwizacjach* Jerzego Grzegorzewskiego Widzenie Księdza Piotra przejęła Pani Rollison, czyli mówiła je Teresa Budzisz-Krzyżanowska, a w krakowskich *Dwunastu improwizacjach* Małgorzata Hajewska-Krzysztofik.

Ostatecznie więc nie chodzi Zadarze o wystawienie *Dziadów*, które polegałoby na umożliwieniu wejścia w świat dramatu i sprzyjało lepszemu zrozumieniu, lecz o przemieszczenie dzieła w zbiorowej świadomości. Właściwie od czasów narady w Belwederze nie wystawia się arcydzieła Mickiewicza, tylko inscenizuje wojnę na symbole. Nie mam wątpliwości, że Zarada chce ocalić *Dziady* (a nie zdyskredytować, jak to próbował beznadziejnie czynić Janusz Rudnicki w 2011 roku – zob. Rudnicki), a to znaczy – w jego rozumieniu znaczy – wyłączyć je ze sfery polskiej przemocy symbolicznej.

Przypuszczam, że rozumiem (i doceniam) intencje Michała Zadary, tak jak, wydaje mi się, rozumiem zamysł Tadeusza Komendanta. Chodzi mi jednak po głowie alternatywne rozwiązanie, które – niedługo po Tadeuszu Komendancie – przedstawił Jarosław Marek Rymkiewicz w rozmowie rzece z Adamem Poprawą: „Moja intuicja mówi mi, że całe *Dziady* kulminują w I części, że to jest kłamra, która zapina wszystko, co zostało napisane. I moja lektura *Dziadów* jest właśnie taka: część II, część IV, część III i na końcu część I”. *Dziady* oglądane jako całość są „opowieścią o dziejach duszy, o tym, co duszy ludzkiej przydarza się na świecie” (*Mickiewicz, czyli wszystko*, 1994, s. 75, 81). Dokładnie tak, jak chce je widzieć Michał Zadara: nie o Polsce i bez głównego bohatera. Gdyby można było potraktować tryptyk teatralny Zadary jak otwarty „model do składania”, to skomponowałbym sobie maraton *Dziadów* właśnie w układzie Rymkiewicza. Kulminacją spektaklu byłaby część pierwsza, niedokończona, wydobyta z papierów pośmiertnych i „nielegalnie”, bo bez autoryzacji podana do druku, a więc część najbardziej wywrotowa, w kształcie wyreżyserowanym przez Zadarę, z Dziewicą-hipsterką (rola Anny Ilczuk znalazłaby tym samym dopełnienie) i z chórem młodzieńców-dresiarzy, a całość (?) kończyłaby się wówczas słowami „Tu rękopis się urywa”.

<sup>1</sup> Identyczny układ, chociaż ze znacznymi skrótami (zachowano blisko 2000 z 6018 wersów łącznie z *Ustępem*) przyjął w swej inscenizacji *Dziadów* Jan Maciejowski w Teatrze Współczesnym w Szczecinie, premiera 12 marca 1966.

#### Bibliografia:

- Borowy, Wacław, *O poezji Mickiewicza*, Lublin 1958, t. 2.  
 Cybulski, Wojciech, *Dziady Mickiewicza. Krytyczny rozbiór zasadniczej idei poematu*, Poznań 1864.  
 Danek, Danuta, „*Dziady*”. *Kilka tez interpretacyjnych*, [w:] „*Dziady*” Adama Mickiewicza. *Poemat. Adaptacje. Tradycje*. Red. B. Dopart, Kraków 1999.  
 Gille-Maisani, Jean-Charles, *Adam Mickiewicz. Studium psychologiczne. Od dzieciństwa do „Dziadów” części trzeciej*, przekład A. Kuryś, K. Marczevska, Warszawa 1996.  
 Komendant, Tadeusz *Lustro i kamień*, „*Twórczość*” 1990 nr 3.  
 Majchrowski, Zbigniew, *Grupa Rekonstrukcji Historycznej „Dziady”*, „*Didaskalia*” 2015 nr 127/128.  
 Mickiewicz, Adam, *Dzieła*, Wydanie Jubileuszowe, Warszawa 1955.  
 Mickiewicz, czyli wszystko, z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Adam Poprawa, Warszawa 1994, s. 75, 81.  
 Miodońska-Brookes, Ewa, *Stanisława Wyspiańskiego wizja „Dziadów”*, [w:] teże, „*Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej*”. *Szkice o twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1997.  
 Rudnicki, Janusz, *Pałę lektury!*, „*Książki. Magazyn do czytania*” 2011 nr 1.  
 Stefanowska, Zofia, *Kilka uwag w przedmiocie „Dziadów” w związku z dwunastoma improwizacjami Jerzego Grzegorzewskiego*, „*Didaskalia*” 1997 nr 17.  
 Swinarski, Konrad, *O „Dziadach”*, „*Literatura*” 1973 nr 1.  
 Szolajski, Konrad, *Małe „Dziady”*, „*Kultura*” 1978 nr 51.  
 Wyspiański, Stanisław, *Dzieła zebrane*, pod red. L. Płoszewskiego, t. 12: *Inscenizacje*, Kraków 1961.