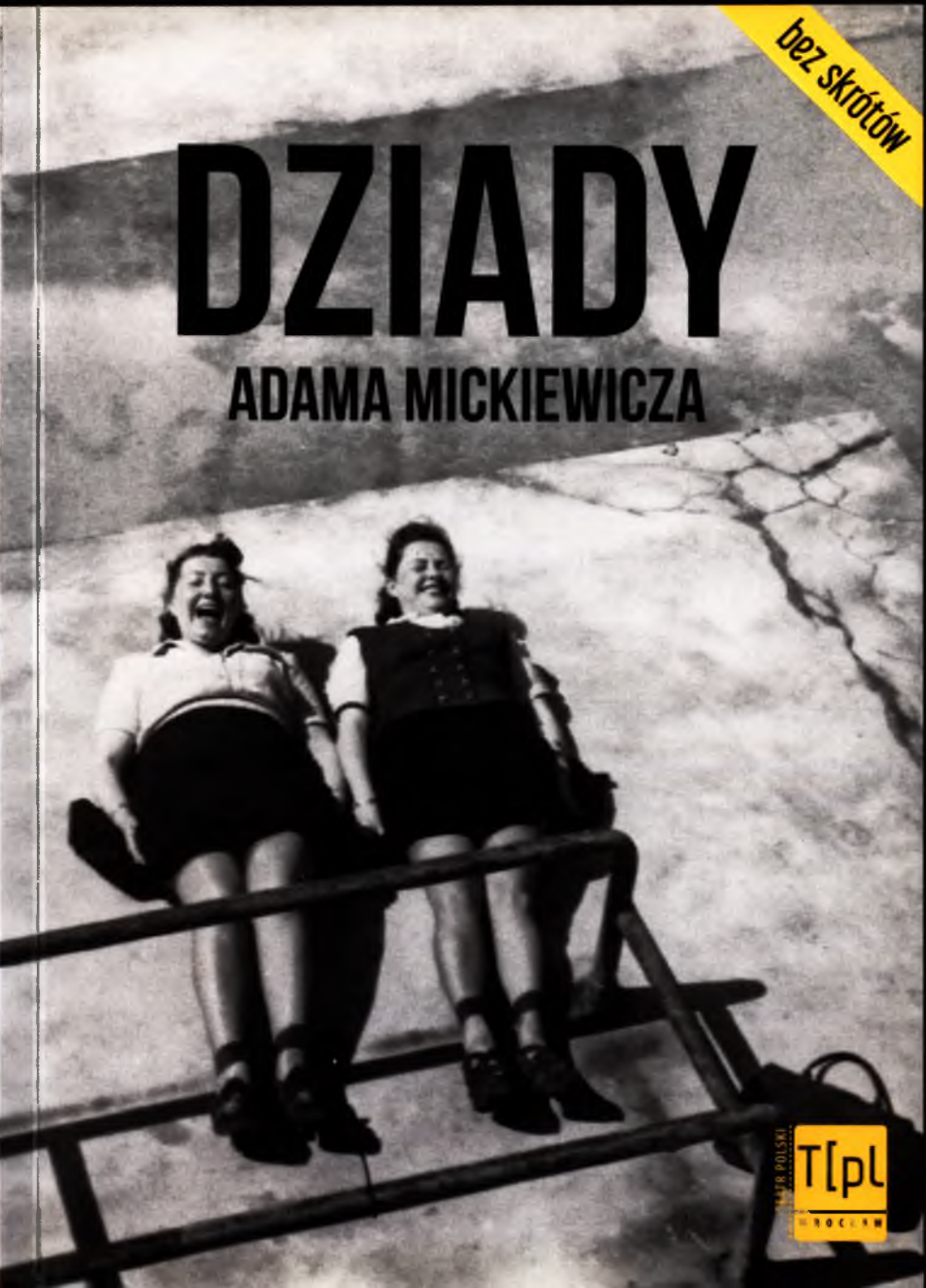
bez skrótów

DZIADY

ADAMA MICKIEWICZA



TEATR POLSKI WROCŁAW

TEATR POLSKI T[pl WROCŁAW

dyrektor – KRZYSZTOF MIESZKOWSKI
kierownik literacki – PIOTR RUDZKI
dramaturg – MARZENA SADOCHA

2014 → ***część I, część II, część IV i Upiór***

2015 → *część III*

2016 → po raz pierwszy w historii całe *Dziady* w teatrze

bez skrótów

Adam Mickiewicz

DZIADY

części I, II i IV
oraz wiersz ***Upiór***

reżyseria – **MICHAŁ ZADARA**
dramaturgia – **DANIEL PRZASTEK**
scenografia – **ROBERT RUMAS**
kostiumy – **JULIA KORNACKA** i **AREK ŚLESIŃSKI**
światło i wideo – **ARTUR SIENICKI**
muzyka – **MAJA KLESZCZ** i **WOJCIECH KRZAK**

asystentki reżysera – **MARTA STREKER** (PWST), **NINA KARNIEJ**

projekty lalek – **ROBERT RUMAS**

wykonanie lalek – **RAFAŁ BUDNIK**

konsultacje animacji lalek – **AGATA KUCIŃSKA**

koordynator projektu – **JACEK CIMICKI**

inspicjent – **EWA WILK**

sufler – **MAGDALENA KABATA**

charakteryzacja – **MATEUSZ STĘPNIAK, MARIANNA BARTNICKA, BARBARA PASKA**

garderobiane – **ANNA DOBOSZ, LUCYNA DOMAŃSKA, BEATA MAZURKIEWICZ, JOANNA ZBOROWSKA**

montażyści – **ADAM BURACZEK, DAMIAN DYLĄG, MIROSŁAW GOŁĘBIOWSKI, GRZEGORZ KLOC, DANIEL MARIAŃSKI, PAWEŁ STANASZEK, GRZEGORZ SZNAJDER, ŁUKASZ SZYSZKA**

rekwizytor – **MAREK IWANASZKO**

realizacja światła – **DARIUSZ BARTOŁD, WOJCIECH BRATOS, PAWEŁ OLSZEWSKI**

realizacja projekcji – **DARIUSZ BARTOŁD, KAZIMIERZ BLACHARSKI**

realizacja dźwięku – **TOMASZ ZABORSKI, MARCIN NIEBOJEWSKI**

wolontariusz – **BŁAŻEJ BIEGASIEWICZ**

premiera na Scenie im. Jerzego Grzegorzewskiego

15 lutego 2014

licencjodawca – Stowarzyszenie Autorów ZAiKS, Warszawa

575. premiera Teatru Polskiego we Wrocławiu

WWW.TEATRPOLSKI.WROC.PL

WWW.TPL.WROC.PL

2014

TEKSTY

2015

SŁOWNICZEK
SŁOWNICZEK TRUDNYCH POJĘĆ

2016

WWW.DZIADY.COM.PL

Tadeusz Koczanowicz

CO TEATR DAJE SPOŁECZEŃSTWU

Rozmowa z Krzysztofem Mieszkowskim, dyrektorem Teatru Polskiego we Wrocławiu

Tadeusz Koczanowicz: **Pina Bausch usłyszała kiedyś od publiczności w Wuppertalu, że nie jest warta ani jednej marki, którą ta publiczność na nią wydała. Ten argument w stosunku do sztuki ciągle powraca. Ostatnio w czasie protestów pod CSW pojawił się transparent „Sztuka współczesna – nie za moje podatki". Co finansowany ze środków publicznych teatr daje społeczeństwu w zamian za dotacje?**

Krzysztof Mieszkowski: Podobno jedna złotówka wydana na kulturę daje zysk do budżetu 4 zł. Ale wartości materialne nie mogą być jedyną miarą wartości naszego życia. Co daje nam literatura, sztuki plastyczne, teatr? Stanowią o naszym człowieczeństwie. Rozwiązują konflikty, których nie możemy rozwiązać, będąc klientami sklepów; zadają pytania, których nie usłyszymy, będąc odbiorcami rozrywki; krytykują to, czego nie odważą się skrytykować populistyczni politycy. Nie można wycenić emocji, myśli, doświadczenia. Ale dobrze, powołajmy się na dane z raportu przygotowanego m.in. przez prof. Hausnera dla MKiDN, który wskazuje kulturę jako szansę na wyjście z kryzysu w Europie, jasno wykazując, że „Jeśli w okresie kryzysu podporządkujemy zbiorową aktywność ochronie wartości materialnych kosztem wartości symbolicznych, to tym samym uruchomimy koło zastoju. Pozbawimy się tych zasobów, które są niezbędne do tego, aby wyjść z kryzysu i wejść na nową trajektorię rozwoju społeczno-gospodarczego". Dlaczego ludzie kultury muszą ciągle udowadniać, że są potrzebni? My potrzebujemy państwa, tak samo jak państwo nas. Dlatego pytanie, „co teatr daje w zamian", jest pytaniem bardzo szczególnym, bo tak naprawdę to społeczeństwo jest właścicielem teatru. Nie tworzymy sztuki dla własnej przyjemności. Teatr jest częścią większej struktury społecznej. Tworzy świecką zbiorowość, kulturową wspólnotę.

T.K.: **Dokąd zmierza ta aktywność?**

K.M.: To trudne pytanie. Od społeczeństwa rolniczego do przemysłowego, a teraz do społeczeństwa twórców? Bauman mówi o stworzeniu nowego świata „bardziej gościnnego dla człowieczeństwa", na pewno teatr jest takim schronem dla wartości, dla których jest coraz mniej miejsca w świecie zysku.

CO TEATR DAJE SPOŁECZEŃSTWU

Dokąd zmierza aktywność współczesnego teatru? Tam, gdzie społeczeństwo. Czasami w groźne rejony przemocy i jeszcze groźniejsze bezsilności. To kolejna funkcja teatru: oswojenie, samopoznanie. Wolałbym posłuchać odpowiedzi na pytanie, dokąd zmierza nasza aktywność gospodarcza, nasza nauka, oświata, przemysł. Tylko częścią tej wspólnoty są artyści, a czy ktoś na serio zadaje takie pytania urzędnikom? Teatr podejmuje wiele pytań, których nie chce podjąć Kościół, i jeszcze więcej tych, których unika państwo. Dlatego płacimy na teatr, tak jak płacimy na wojsko czy szpitale.

Uważam, że kultura jest najistotniejszym sensem istnienia człowieka, ponieważ wypracowuje jego tożsamość. Często pojawia się przekonanie, że najpierw gospodarka, a później wszystko inne. Innymi słowy: najpierw się doróbmy, zaróbmy na chleb, a później uprawiajmy sztukę. Nie widzę powodu do takiego rozróżnienia.

T.K.: **Zatem co teatr daje społeczeństwu?**

K.M.: Demokrację. Strefę wolności. Dyskusję nieograniczoną doraźnym interesem politycznym. Teatr może być zarzewiem buntu i ostatnią deską ratunku. Jest dla tych, którym nie wystarcza kościół, jak mówił Osterwa.

Na poziomie realizowania swoich programów, zadań, aktywności bierze udział w fantastycznym procesie budowania demokracji. Demokracja bez teatru byłaby dużo słabsza.

T.K.: **Często podkreśla pan, że polski teatr powinien był sceną wolności. Co to znaczy?**

K.M.: Trzeba dać artyście wolność. Zarówno twórczą, jak i zawodową. Ta wolność powinna być zagwarantowana konstytucyjnie, w pewnym sensie jest. Artykuł 73. Konstytucji naszego kraju wskazuje na dobro, którym jest sztuka, kultura [„Każdemu zapewnia się wolność twórczości artystycznej, badań naukowych oraz ogłaszania ich wyników, wolność nauczania, a także wolność korzystania z dóbr kultury" – przyp. red.]. Można sobie wyobrazić, że w ramach umowy społecznej instytucja, jaką jest teatr, jest polem, w ramach którego można to prawo realizować. Żołnierz ma prawo zabić, broniąc kraju; artysta ma prawo krytykować, broniąc społeczeństwa. Po to mają „specjalne uprawnienia", legitymację pozwalającą przekraczać normy.

T.K.: **Jakie prawa przysługują artyście?**

K.M.: Prawo głosu, prawo swobody artystycznej, prawo do wynagrodzenia, prawo do rzetelnej oceny jego pracy, prawo do próbowania bez obowiązku dostarczenia sukcesu, także prawo do porażki. Pewnie jeszcze wiele innych.

W sztuce każdy gest jest gestem politycznym. Zagwarantowanie artyście prawa do gestu artystycznego jest tym elementarnym zapewnieniem mu prawa do wolności. Jeżeli artysta nie ma prawa do gestu artystycznego, możemy mieć przekonanie, że coś z naszym społeczeństwem jest nie tak. Przykładem niech będzie sytuacja w Starym Teatrze. Okazało się, że wobec artysty zastosowano cenzurę. Nie zgadzam się na to, żeby publiczność, a także szefowie artyści wywierali presję na artystach. Uprawianie teatru jest zarazem przeciwko, jak i dla publiczności. Wyobrażamy sobie uczestniczenie w relacji zakładającej współpracę za pomocą znaków, rozmaitych kodów. Zmierzamy do tego, żeby sfera wolności była odczuwana i rozumiana przez publiczność. Publiczność może wyrażać swój protest przeciwko dziełu, ale nie może zabronić tworzenia tego dzieła. Prawo do dzieła jest niezbywalnym prawem artysty. W takim sensie rozumiem jego prawo do wolności, które jest również niewygodnym prawem do krytyki. Sztuka to czuły barometr nastrojów i pierwszy alarm sygnalizujący ważne problemy. Warto wsłuchiwać się w głos artystów. Oni wiedzą, przeczuwają coś więcej.

T.K.: **Jak w takim razie w ramach takiej sytuacji komunikacyjnej, jaka jest w teatrze czy w galerii, zagwarantować głos tym ludziom, którzy protestowali przed Teatrem Polskim, byli przeciwko spektaklowi Klaty czy odmawiali różaniec w CSW? Co można zrobić?**

K.M.: Myślę, że demokracja może być również konfrontacyjna. Dlaczego ci ludzie protestują przeciwko słowom, myślom, ideom, obrazom scenicznym, relacjom między aktorami? To jest właściwie pytanie do dyskusji. Nie wyobrażam sobie natomiast, żeby zabraniać komuś wypowiadania się w jakikolwiek sposób. Nasz sejm to zbiór różnych konfrontacyjnych idei, jawnie będących ze sobą w konflikcie. Prawo do głosu ma każdy, ale nikt nie ma monopolu. Różaniec powinno odmawiać się w kościele, do teatru można pójść na farsę, obrazki oglądać w telewizji, nie w CSW. To prawo wyboru, nie można tylko

zakazać mieć innych potrzeb tym, którym to nie wystarcza. Zresztą o czym my mówimy, większość teatrów w Polsce jest grzeczna, nudna i bez żadnej idei oprócz idei spokojnego przetrwania dyrektora do kolejnej kadencji. Może te teatry powinny być rozliczane z marnotrawienia pieniędzy podatników? Jak szpitale, które nie leczą, tylko karmią pacjentów marnym żarciem.

T.K.: **Jedno z haseł wykrzykiwanych w czasie spektaklu Jana Klaty *Do Damaszku* brzmiało „To jest teatr narodowy". Pan jest dyrektorem Teatru Polskiego. Co dzisiaj znaczą te przymiotniki?**

K.M.: To są ważne przymiotniki. Każdy teatr publiczny jest narodowy, bo ma obowiązki wobec społeczeństwa. Możemy naszą rolę rozumieć nowocześnie, odpowiedzialnie, etycznie. Wyobrażam sobie, że przestrzeń między słowem „polski" a „narodowy" może oznaczać coś, co nazywam patriotyzmem obywatelskim. Myślę, że trzeba bardzo szeroko rozumieć: patriotyzm, polskość, narodowość. Nie można robić z tego oręża przeciw drugiemu człowiekowi. To ma być pole do dyskusji, ale nie do walki. W związku z tym używanie takich słów powinno wiązać się z wyobraźnią etyczną. Możemy być elementem sensownie zbudowanej wspólnoty, która staje się wówczas wspólnotą demokratyczną. Cieszę się, że nie krzyczano: „To jest muzeum narodowe". Krzyczano „teatr", a teatr to przecież sztuka, żywa materia, nie skamielina przeszłości, którą artyści mają tylko odkurzyć, a publiczność kontemplować. Artyści mają tworzyć teatr narodowy, a publiczność pękać z dumy albo umierać ze wstydu nad swoją „narodowością".

T.K.: **Często używa pan słowa „demokracja"...**

K.M.: Tak, odmieniam je przez różne przypadki. Ono jest dla mnie kluczowe. Wydaje mi się, że teraz demokrację próbuje się pokroić przez zawężanie słów „naród", „polskość" i „patriotyzm". Warto te kategorie, te pojęcia przenicowywać. Może nawet warto się ich pozbyć? Gombrowicz jest dobrym przykładem patrioty, Polaka, który utożsamiał się z „narodem polskim", a jednocześnie go kwestionował. Nie widzę w tym niczego nagannego.

Możemy mieć bardzo różne poglądy, systemy wartości, ale nie mogą to być systemy wartości wykluczające się wzajemnie bądź wykluczające jakieś środowiska, np. Romów czy mniejszości seksualnych. Mamy dużo do zrobienia. Sztuka także w tym uczestniczy. W wolnorynkowej grze coraz większa odpowiedzialność spoczywa na artystach. Musimy być jednak świadomi siły przeciwnika. Trzeba się zastanawiać, jak uprawiać sztukę dzisiaj, żeby ekspansja ekonomicznego myślenia nie zdegenerowała definitywnie rozpadającej się wspólnoty.

T.K.: **Czy da się pogodzić teatr jako kluczową instytucję społeczeństwa obywatelskiego z menedżerską wizją zarządzania teatrem i instytucjami kultury w ogóle?**

K.M.: Nie. One operują różnymi wartościami, które nie są przeliczalne. Pieniądze wydane na spektakl łatwo policzyć, a wartości, które spektakl przynosi widzowi, zysku społecznego, nie zobaczymy tak łatwo na ekranie monitora u Pani Księgowej. Ta linia podziału jest coraz wyraźniejsza, wynika z neoliberalnego przekonania, że kultura powinna się samofinansować. Według mnie to nieodpowiedzialne myślenie! Bez udziału państwa w budowaniu struktury finansowej kultury dojdziemy do jakiegoś anachronizmu w sztuce. Cofniemy się w rozwoju. Nie możemy przenosić na menedżerów odpowiedzialności za uprawianie sztuki. Nie wiem, czy można naprawdę wyliczyć, ile kosztuje dzieło sztuki. Czy jest jakiś algorytm, który pozwoli określić wartość dzieła sztuki, obrazu, przedstawienia teatralnego, przeżycia? Każdy z nas w jakiś sposób sam to weryfikuje. Politycy natomiast powinni mieć elementarną świadomość tego, czym zajmują się artyści. Przykładanie wyłącznie kryteriów ekonomicznych do takiej instytucji, jak teatr publiczny, nie ma sensu, bo po prostu zdegraduje naszą pracę. Musimy mieć pewność, że naczelną wartością naszej demokratycznej wyobraźni będzie dawanie człowiekowi możliwości szukania odpowiedzi na podstawowe pytania egzystencjalne. Nie możemy tego pozbawić człowieka, oddając go w ręce jakiejś bezdusznej maszyny ekonomicznej czy Kościoła. My, ludzie pracujący w kulturze, nauce, uprawiający refleksję nad światem, wypracowujemy coś, co może być niepopularne dla polityków – świadomość. Nie wiem, czy można wystawić rachunek Tadeuszowi Różewiczowi za napisanie wiersza. Wiem, że za *Kartotekę* nie chciano mu zapłacić, bo utwór był dziwny i krótki. Jaka dzisiaj jest

jego wartość? Uważam, że niezbędne w takich sytuacjach jest odblokowanie społecznej wyobraźni polityków odpowiedzialnych za finansowanie kultury, niestety hojniej schlebiającej gustom celebrytów i masowemu odbiorcy popkultury. Dotyka to z tą samą siłą teatru, literatury, muzyki, a także sztuk wizualnych. Wymagam od polityków odpowiedzialnych za finansowanie społeczne właśnie szczególnej społecznej wyobraźni. To utopijne, ale właściwie dlaczego nie wymagać, przecież są opłacani z naszych podatków?

T.K.: **O rywalizacji między teatrem mieszczańskim a artystycznym było ostatnio głośno przy okazji zmiany dyrekcji Teatru Dramatycznego w Warszawie. W jaki sposób by pan je odróżnił?**

K.M.: Różnica między teatrem artystycznym a mieszczańskim jest różnicą gatunkową. Teatr, który uprawiamy w Teatrze Polskim we Wrocławiu, jest nastawiony na poznawanie. Ma rozbudzony apetyt poznawczy. To teatr wysokiego ryzyka artystycznego, ale jednocześnie popularny, adresowany do szerokiej publiczności. Teatr mieszczański jest natomiast próbą akceptacji tego, co już jest. Oglądamy to, co już znamy, czujemy się więc bezpiecznie i przytulnie. W takim rozumieniu bałbym się teatru mieszczańskiego, ponieważ byłby wymierzony przeciwko statusowi poznawczemu każdego, kto usiłuje być świadomym uczestnikiem przestrzeni demokratycznej.

T.K.: **Dlaczego artyści podejmują ryzyko?**

K.M.: W jakimś sensie robią to za nas. Sztuka to terytorium, na którym można ryzykować bez ryzyka. Sprawdzać, atakować, podważać. Realne są tylko skutki w sferze przeżyć i refleksji. Genialne urządzenie wymyśliła nasza kultura, prawda?

Skąd się bierze u artystów tęsknota za skrajnymi gestami, które są później w skrajny sposób odbierane przez publiczność lub krytykę? To często konfrontowanie publiczności z nowymi formami wyrazu, których ta publiczność nie zna. Teatr, tak jak inne dziedziny, jest uwikłany w proces zdobywania nowych narzędzi, nowych technologii. Czasem człowiek dochodzi do odkryć, które mogą być dla niego zagrożeniem. To także pole zysku społecznego. Tu sztuka jest bardzo potrzebna. Możemy badać, dokąd może dojść człowiek, co może zrobić. Kiedy w latach 50. w Japonii aktorzy teatru *butoh* dokonywali ostrych gestów na swoim ciele, był to także protest polityczny, akt niezgody wobec polityki uzależnienia Japonii od USA i jej dominującej kultury. To jedna z dróg debaty publicznej. Widzowie, także ci narodowi, mogą oglądać teatr, współuczestniczyć w nim, mieć własne zdanie, ale go nie niszczyć. Uważam, że skrajne ataki na teatr są groźne. Nie można palić książek, obrazów, *Tęczy* na placu Zbawiciela i przerywać spektakli. To akt swoistego samobójstwa.

T.K.: **Czy przestrzeń teatru powinna zapewniać publiczności bezpieczeństwo?**

K.M.: Tak, teatr to najbezpieczniejsze miejsce na świecie! Można tu doświadczyć wszystkiego i wrócić do domu na kanapkę z pomidorem. Ale bezpieczeństwo to nie to samo, co wygoda. Sztuka, w przeciwieństwie do rozrywki, powinna wnosić pewną niewygodę. W teatrze mogą dziać się rzeczy bulwersujące, które mają publiczność denerwować, a nawet doprowadzać ją do wściekłości, ale trzeba rozmawiać odpowiedzialnie, w jakimś celu. Przy okazji premiery *Heldenplatz* Thomasa Bernharda, tekstu, który odwoływał się do przeszłości Austriaków, odkrywając ich koncyliacje z faszyzmem, doszło do wielkich protestów na widowni. Aktorzy mimo dużej awantury trwającej przez cały spektakl zagrali przedstawienie. Dyskusja o nim odbyła się nawet w parlamencie. To wspaniałe. To fenomenalna siła sztuki, która może społeczeństwo tylko wzmacniać. Za pomocą „groźnych" gestów artyści szukają lepszego świata. Tak było z Brechtem. Jego odważna deklaracja programowa *Czemu ma służyć sztuka?* była dla wielu artystów nie do przyjęcia. Dzisiaj Brecht stał się jednym z tych, którzy wyznaczają sztuce teatru sens istnienia. Jako teatr jesteśmy poważną instytucją, odpowiedzialną za świat. Tak widzę rolę teatru, który prowadzę. To może duże słowa, ale w innym przypadku nie ma sensu tego robić. Trzeba wchodzić w trudne rozmowy z publicznością. To wyraz szacunku dla niej. Zresztą żadne ważne rozmowy nie są łatwe. Od nieważnych jest popkultura. To jej niebezpieczna dominacja jest naprawdę groźna. Nie bałbym się teatru, bałbym się twórców seriali.

T.K.: **To bardzo ciekawe, że gest artysty może być elementem diagnozującym czy też weryfikującym stan świadomości społecznej.**

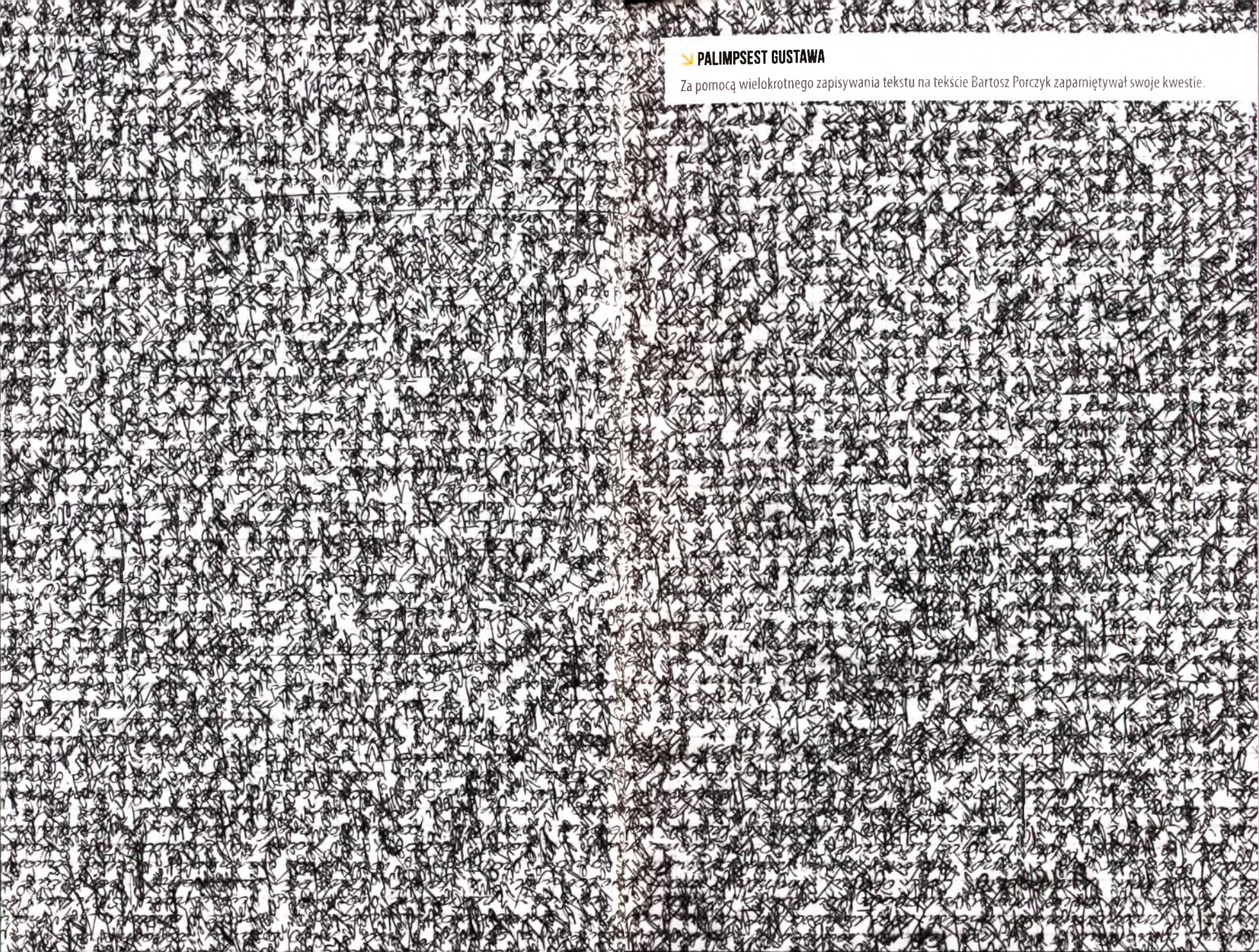
K.M.: Lepiej weryfikować społeczeństwo za pomocą takich artystycznych aktów niż za pomocą bomb. Funkcja regulująca sztuki to wentyl dla społeczeństwa. Musimy mieć odwagę wkraczania na obce, trudne terytoria intelektualne i estetyczne. Pamiętam przedstawienie *Fausta* w reżyserii Jerzego Jarockiego, które na premierze zostało źle przyjęte. Widziałem ten spektakl z normalną, codzienną widownią, reagującą entuzjastyczne. Powiedziałem o tym Jerzemu Jukowi-Kowarskiemu, scenografowi: „No wiesz, dzisiaj publiczność była w dobrej formie". Ta dobra forma publiczności jest marzeniem każdego artysty. I o tę dobrą formę walczymy. Chociaż chciałbym jednocześnie, żeby publiczność nie bała się nowoczesności. To jest zadziwiające, że konserwatywny ksiądz korzysta z komórki, ale już nie wyobraża sobie nowoczesnej interpretacji sfery *sacrum*.

T.K.: **Jak widzi pan edukacyjną rolę teatru?**

K.M.: To pytanie powinno paść na początku, bo to sedno problemów. Edukacja teatralna jest bardzo ważna, szkoła jej nie prowadzi i ciągle musimy zderzać się z wyobrażeniami o teatrze, który jest „żywą książką". Nie chciałbym edukować młodych ludzi, ale nauczycieli. Wielu bardzo dobrych polonistów myśli o teatrze jako o miejscu wystawiania tekstów literackich. Wielka reforma teatralna już dawno zerwała z takim myśleniem. Teatr nie jest instytucją, która służy literaturze. To jest instytucja, która uprawia swoją autonomiczną dziedzinę sztuki, jaką jest teatr właśnie. A on nie jest ani tekstem literackim, ani przestrzenią sceniczną, ani ciałem aktora, ani muzyką, ani scenografią. Jest tym wszystkim jednocześnie. Bardzo często teksty teatralne są słabe, ale robi się z nich wielkie przedstawienia. I odwrotnie. Wyobraźmy sobie, że nagle najważniejszym elementem w teatrze staje się światło. Literatura jest nieważna, aktor jest nieważny i wszyscy wyłącznie byliby nastawieni na światło. Dlaczego jesteśmy tylko słuchaczami literatury? To tylko jeden z elementów współczesnego teatru, który jest jakimś diabelskim urządzeniem, bo wielopoziomowym, złożonym, tajemniczym. Każdy z artystów poszukuje swojej formy, za pomocą której się wypowiada, więc to naturalne, że publiczność może jej nie rozumieć, odrzucać, akceptować lub nie. Tak jak możemy, będąc wytrawnymi czytelnikami, nie akceptować jakiegoś autora i nie kupować jego książek. Rezygnacja odbiorcy sztuki – to jego pierwszy i ostatni przywilej. Cały dramat polega na tym, że bardzo często artyści oskarżani są o to, że używają takiej formy, która nie godzi się z wyobrażeniem publiczności. To tak, jakby Joyce'a nadal oskarżać o napisanie takiej dziwnej książki, niezgodnej z wymaganiami gatunkowymi tradycyjnej powieści. To jego wybór, zawsze można przecież czytać Sienkiewicza. Warto uwierzyć artystom, wsłuchiwać się w ich głos, bo oni wykonują tę pracę naprawdę z zaangażowaniem i bezinteresownie. Mimo że czasami płacimy im za to honorarium.

Rozmawiał
Tadeusz Koczanowicz

Poszerzona wersja rozmowy, ktora ukazała się 15 stycznia 2014 roku na stronie internetowej „Res Publiki Novej".



PALIMPSEST GUSTAWA

Za pomocą wielokrotnego zapisywania tekstu na tekście Bartosz Porczyk zapamiętywał swoje kwestie.

Daniel Przastek

UWAGI NA MARGINESIE

O pracy nad „Dziadami" Adama Mickiewicza w reżyserii Michała Zadary

„*Dziady* w polskiej kulturze występują jako tekst wyjątkowy, niemal święty, mimo to są utworem mało znanym, wielowątkowym, tajemniczym i trudnym. Konieczne jest ich przeczytanie nie lekturowo, przez opracowania, ale w pełni, nie odrzucając fragmentów, których nie znamy lub nie rozumiemy". To jedno ze zdań, które wypowiedział Michał Zadara podczas prób do wrocławskiej realizacji *Dziadów* Adama Mickiewicza. Wydaje się ono właściwym mottem pracy nad wystawieniem dramatu poety w latach 2014–2016. Dopełnieniem niech będą słowa Kazimierza Dejmka, inscenizatora, do którego interpretacji *Dziadów* odwołujemy się do dzisiaj, choć pozostały one głównie w legendzie politycznej, a nie artystycznej: „Wszystkie zawody w teatrze, od stolarza począwszy, na reżyserze kończąc, są zawodami rzemieślniczymi. Jedynym artystą w teatrze jest autor". Te cytaty mogłyby pozostać jedynym komentarzem do procesu twórczego dramaturgicznej drogi przygotowywanej premiery w Teatrze Polskim we Wrocławiu.

Proces ten rozpoczął się w roku 2011, gdy pierwszy raz w gronie realizatorów spotkaliśmy się, aby omówić planowane przedsięwzięcie. Wówczas jasne się stało, że nadrzędnym celem jest pokazanie wszystkich części dramatu Mickiewicza, bez skrótów i dopowiedzeń. Tak aby słowo było pierwszoplanowe i kluczowe, a zamysł inscenizacyjny wynikał wprost z fraz Mickiewicza. I wówczas pojawił się znak zapytania. Czy rzeczywiście jesteśmy pierwsi w historii, którzy zamierzają wystawić całość *Dziadów*?

Teatralna tradycja Wrocławia pamięta szczególnie dwie inscenizacje Kazimierza Brauna. Ważną z naszego punktu widzenia była realizacja z roku 1978. Większość znawców pamięta i podkreśla, że to były już całe (bez skrótów) *Dziady*. Braun w korespondencji ze mną zauważał: „Wykorzystałem cały, TAK, CAŁY tekst *Dziadów*, wszystkie części i wszystkie poematy *Ustępu*, łącznie z dedykacją III części i dedykacją do *Do przyjaciół Moskali* – oczywiście, łącznie z tym wierszem. Oczywiście był *Upiór* i cała I część (*Dziady. Widowisko*). [...] przedstawienie trwało ok. 8 godzin (lub było podzielone na dwie części, grane w ciągu dwóch dni). Graliśmy po kolei w teatrze, w kościele (Muzeum Architektury lub kościół św. Elżbiety), znów w teatrze, a *Ustęp* w Muzeum Awangarda [galerii BWA Awangarda – przyp. red.]". Tyle wspomnień reżysera, ale baczne oko historyka nie dało za wygraną. I rzeczywiście w spektaklu znajdowały się wszystkie części, ale... znalazły się w nim 5303 wiersze wobec 6227 wierszy oryginału. Taki zapis pojawił się w programie wspomnianej premiery. Zatem przygotowywana realizacja na deskach Teatru Polskiego

we Wrocławiu jest faktycznie prapremierą całości *Dziadów* na polskich scenach dramatycznych.

Jakie były powody, że inscenizatorzy nigdy nie skusili się na wystawienie całego utworu Mickiewicza? Przyczyn jest kilka. Pierwsza, najważniejsza, to olbrzymia materia dzieła. Trudno znaleźć zespół aktorski, który byłby w stanie zmierzyć się z wielkością dramatu. Sama III część to blisko czterdziestu niezbędnych wykonawców, a do obsadzenia około pięćdziesięciu ról. Co więcej, konieczność opanowania pamięciowego przeogromnej ilości tekstu nastręcza również obiektywnych problemów. Warto zauważyć, że część IV to praktycznie jeden wielki monolog Gustawa, któremu przypada ponad 1000 wierszy tekstu! Sprawa kolejna to forma narzucona przez autora. Didaskalia *Dziadów* mówią o konieczności wykorzystania muzyki i śpiewu, które wymagają od aktorów olbrzymich umiejętności wokalnych i zaangażowania zespołu muzycznego. Scena Balu u Senatora napisana jest jako operetka. Inny problem to wyposażenie techniczne sal teatralnych, gdyż aby wyczarować obraz magii obrzędu, niezbędne jest odpowiednie zaplecze oświetleniowe i akustyczne, tym samym duża, szeroka i głęboka scena. Właściwe przygotowanie inscenizacji wymaga odpowiedniego budżetu, zaangażowania całego sztabu osób wspierających: pirotechników, alpinistów, lalkarzy oraz dzieci.

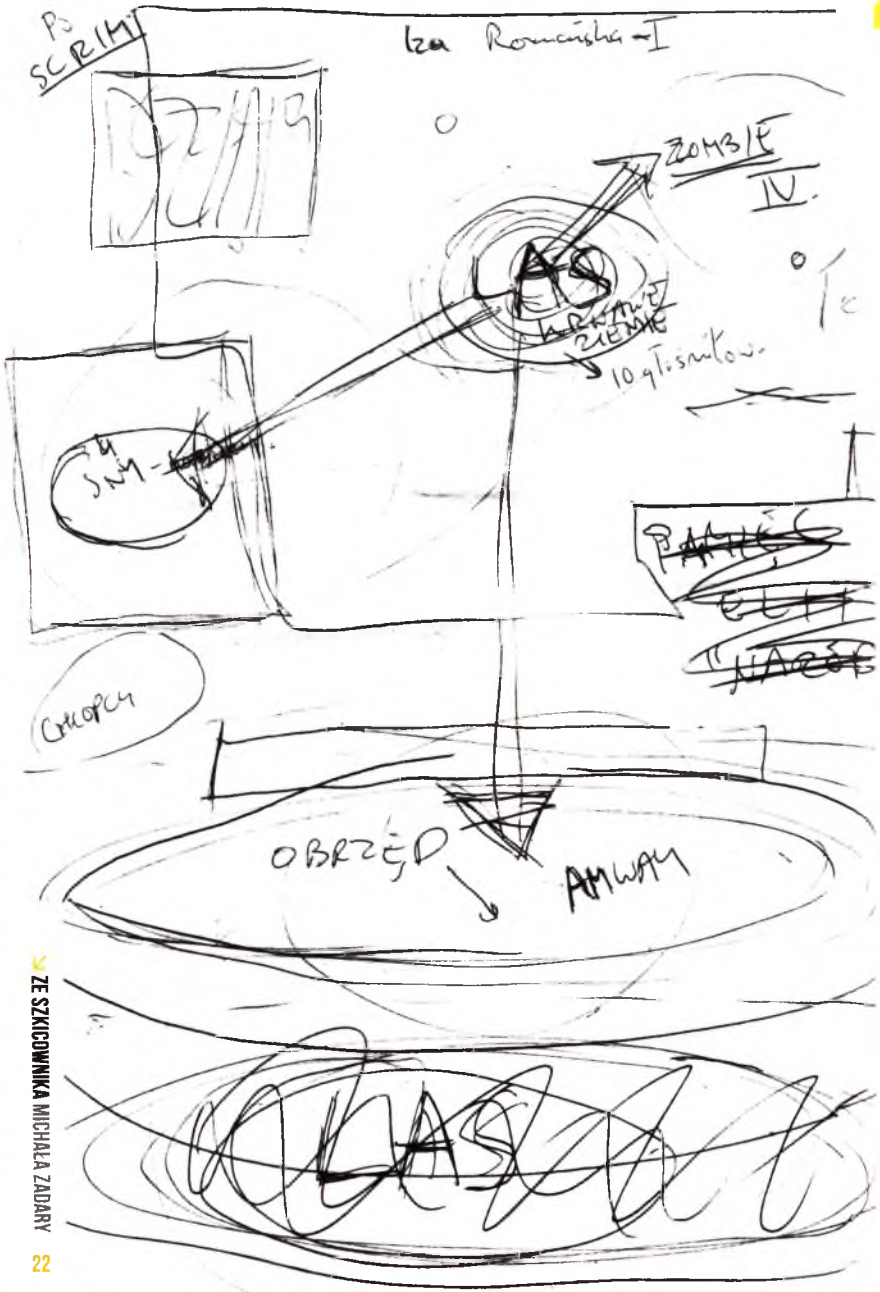
Istotnym problemem była kwestia podziału dramatu. Stało się jasne, że nie będzie możliwe przedstawienie wszystkich części w jednym roku. Ograniczenia były dwojakiej natury: czysto organizacyjne, czyli finansowe, ale również wspomniane – techniczne. Założenia realizacyjne mówią o przygotowaniu całości spektaklu do roku 2016, gdy Wrocław będzie Europejską Stolicą Kultury. Należało zatem dokonać wyboru części do poszczególnych wieczorów w latach 2014–2016. Proces ten wydawał się na pozór prosty, ale też nastręczał wielu znaków zapytania i prowokował dyskusję na temat właściwego tropu podziału. Ostatecznie odsłona pierwsza zawierać będzie część I (*Dziady. Widowisko*), II i IV oraz wiersz *Upiór*. Wszystkie te fragmenty powstały w jednym okresie w latach 1820–1822, nazwanym wileńsko-kowieńskim w twórczości pisarza. Drugim charakterystycznym elementem, spoiwem inscenizacyjnym, jest ich kontekst społeczny – obrzęd dnia zadusznego. Ważny jest również charakter społeczny, autor odnosi się do niższych warstw – ludu, który staje się wyrazicielem i nośnikiem tradycji. To egzemplifikacja kontaktu ze zmarłymi, światem niesamowitości, wierzeń oraz bolączek zwykłych ludzi.

W roku 2015 zostanie zaprezentowana inscenizacja III części *Dziadów*. Utwór powstał wiosną 1832 roku, nazwany również drezdeńskimi, będący połączeniem aspektów historyczno-politycznych z metafizyką. To obraz życia już nie ludu, ale elit społecznych funkcjonujących w określonych uwarunkowaniach epoki. Zwieńczeniem będzie rok 2016, kiedy do inscenizacji dołączone zostaną *Ustęp*, czyli epicki fragment stanowiący komentarz do despotycznych rządów carskich, oraz *Objaśnienia Autora*. W ten sposób dokona się prezentacja *Dziadów* bez skrótów – pierwszy raz w historii polskiego teatru.

Jak zaznaczyłem na wstępie, najważniejsza w naszej pracy jest dbałość o słowo i prawdę Mickiewicza. W tej materii niesłychanie pomocne okazały się wszelkie dostępne autografy i transliteracje oryginału, które wskazują, że kolejne wydania dzieła Mickiewicza nie są wolne od ingerencji wydawców i redaktorów, wielokrotnie i swobodnie zmieniających słowa czy układ tekstu. Oni też faktycznie wymyślili całą interpunkcję. Najwięcej problemów przysparzała część I, gdyż w zależności od wydania zawierała inne ułożenie scen. Z pomocą przyszły publikacje Stanisława Pigonia, opracowania krytyczne Zofii Stefanowskiej oraz korespondencja z profesor Marią Prussak, która skonkludowała nasze niepokoje: „I tak ciągle ktoś coś dodaje poetom, żeby było bardziej logicznie. A tymczasem najciekawsze są miejsca, gdzie ręka się zawahała i nie wybrnęła". W naszej pracy wykorzystaliśmy również pierwsze wydania *Dziadów*, które znajdują się w zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie. I one okazały się naszpikowane interpretacją i poszukiwaniami indywidualnej prawdy wydawców. Proces pracy nad tekstem, jego rozumienia, towarzyszył praktycznie każdej próbie, gdyż najważniejsze było dążenie do trudnego do uchwycenia oryginału. W miejscach najbardziej kontrowersyjnych oddawaliśmy prawdę Mickiewiczowi, przyjmując jego autograf jako wyznacznik właściwego tekstu.

Na koniec warto zadać pytanie, czy dziś potrzebujemy takich *Dziadów*, które nie są doraźnym komentarzem politycznym, pretekstem załatwienia ważnej sprawy, a uczciwym dialogiem z tekstem. Jestem przekonany, że tak. Gdyż właśnie dzięki owej pracy mamy i będziemy mieli szansę spotkać się z całością dramatu Mickiewicza, który wszyscy znają, ale nikt uczciwie go nie przeczytał „od deski do deski", a co gorsza nie starał się zrozumieć jego głębokiego społecznego, historycznego i politycznego sensu.

↘ Daniel Przastek



ZE SZKICOWNIKA MICHAŁA ZADARY

Michał Zadara

„DZIADY" – PIERWSZE ODWIERTY

I. *Dziady*

Dziadami trzeba się zająć w całości. *Dziady* bez skreśleń.

II. Treść *Dziadów*

Dziady narodowo-wyzwoleńcze, cześć III, wcale nie zajmują większości miejsca w *Dziadach*. Większość tekstów dotyczy życia, śmierci, życia pozagrobowego, natury, egzystencji, sensu życia itd. Trzęsienie kajdanami jest tylko jednym przejawem różnorodnych form życia człowieka-Polaka, jakie ukazuje Mickiewicz. W szczególności dużo jest o duchach i duszach. Okultyzm. XIX wiek w Paryżu. Teozofia. Bławacka. Chyba jako kultura wciąż nie widzimy większości tekstu *Dziadów*, skupiamy się na tym, co jest najłatwiejsze (polityka wąsko rozumiana).

III. Ruina

Ten zbiór luźno powiązanych sztuk, poematów i tekstów prozą jest jednym cyklem i w zamyśle autora chyba aktem założycielskim nowej polskiej kultury narodowej – ale udający coś starego, mający cechy śladu starożytności. Mickiewicz tworzy na swój sposób coś jakby *Iliadę*, ale *Iliadę* taką, jaką my znamy, nie taką, jak znali Grecy. Mickiewicz tworzy tekst obcy, tekst należący do innego porządku kulturowego. Mickiewicz tworzy ruinę, tak jak w ogrodach budowano ruiny od podstaw. Pozostałości, fragmenty, ruiny, resztki czegoś – coś, co w przyszłości ma stać się hieroglifem, starożytną świątynią.

Czytanie *Dziadów* ma chyba w zamyśle mieć coś z archeologii.

(Dzisiaj tak jest siłą rzeczy, ale chyba taki w ogóle był zamysł estetyczny)

IV. Kontakt ze zmarłymi –

CENTRALNE przesłanie tych DRAMATÓW – powtarzające się jak refren:

– Przywróć DZIADY!

Co to znaczy?

– Skontaktuj się ze swoimi przodkami

(zresztą wiadomo, że teatr w swoich początkach właśnie po to był, byśmy mogli porozmawiać z przodkami).

Obchodzenie Dziadów znaczy: starać się zrozumieć, jak nasi przodkowie rozumieli świat. Spojrzeć na świat przez ich oczy.

TO JEST MOŻLIWE TYLKO W SYTUACJI, KIEDY CI OJCOWIE SĄ INNI (!!) OD NAS.

O ile studenci w 1968 mogli odbierać Mickiewicza jako współczesnego, to my takiej możliwości nie mamy i tym samym ZBLIŻAMY SIĘ do sytuacji *DZIADÓW* Mickiewicza – tzn. chęci porozumienia się z przodkami.

V. Mitologia dzisiejszej Polski

Mickiewicz napisał mitologię Polski przyszłej (wobec niego),

wyzwolonej, wymarzonej przez niego – napisał mitologię dla zmartwychwstałej, wolnej Polski. Półtora wieku później sen Mickiewicza się spełnił – my jesteśmy tą Polską, która zmartwychwstała i której mitologią mogą być *DZIADY*. Więc po raz pierwszy w historii możemy obejrzeć *DZIADY* takie, jakie mają być. Nie musimy ich już używać do naszych bieżących celów – tylko je traktować jako GŁĘBOKĄ PODŚWIADOMOŚĆ WOLNEJ POLSKI. Dlatego dopiero teraz może się odbyć prapremiera *DZIADÓW*.

www.e-teatr.pl, 30 I 2011.

Michał Zadara

CZTERY TEZY O „DZIADACH" ADAMA MICKIEWICZA

1. Należy czytać i wystawiać *Dziady* według numeracji autora.

Dziwny i niezrozumiały jest obyczaj czytania *Dziadów* w kolejności 2-4-1-3. Nie rozumiem, dlaczego kolejność napisania poszczególnych części ma wpływać na kolejność czytania. Jest to jednak pogwałcenie intencji autora, który nazwał część drugą „częścią drugą", co przecież znaczy, że nie miała ona być częścią pierwszą. A już na pewno – skoro opublikował część trzecią po publikacji części drugiej i czwartej – chciał, by ta nowa część trzecia była czytana pomiędzy częścią drugą a czwartą, a nie po niej. W inscenizacji Wyspiańskiego (to było pierwsze wykonanie *Dziadów* w teatrze) kolejność była 1-2-4-3, co też mi się wydaje dziwne. Uzasadnienie dla tej kolejności jest takie, że skoro Gustaw się przemienia w Konrada na początku części trzeciej, to wszystkie części „Gustawowe" powinny poprzedzać część trzecią. Niby ma to sens, ale z drugiej strony wcale nie ma – ponieważ w czwartej części Gustaw jest upiorem, a na początku trzeciej całkiem żywy.

Moja propozycja: zaufać Adamowi bądź co bądź Mickiewiczowi i czytać i wystawiać *Dziady* w kolejności 1-2-3-4.

2. Utwór pt. *Dziady* nie posiada głównego bohatera.

Czytam różnych komentatorów i krytyków i ciągle piszą o jakimś głównym bohaterze *Dziadów*, który by miał we wszystkich częściach występować – i zmieniać się z kochanka kobiety w kochanka ojczyzny. Czytam *Dziady* i nie znajduję żadnego głównego bohatera. Nie wiem, może jestem ślepy, ale moim zdaniem głównego bohatera tam nie ma. Teza, iż postać o imieniu Gustaw z trzeciej części jest tożsama z postacią o imieniu Gustaw z czwartej części, wymaga karkołomnej akrobatyki krytycznej. Tak samo postać nazywana Widmem w drugiej części też ma być Gustawem. Myśliwy o imieniu Gustaw z pierwszej części ma być tym samym Gustawem co Gustaw w czwartej części. Ale dlaczego? Czy nie jest łatwiej przyjąć, że wszyscy Gustawowie w *Dziadach* są oddzielnymi postaciami, a widmo po prostu widmem? Skąd ta potrzeba głównego bohatera? Może Mickiewicz lubił nazywać głównego bohatera danego utworu Gustawem, ale wcale nie chodziło o tego samego faceta?

3. *Dziady* nie są przede wszystkim utworem o Polsce.

Utwór *Dziady* składa się z czterech części, z których tylko jedna dotyczy życia narodu polskiego. Oczywiście wszystkie są polityczne, ponieważ każda sztuka jest polityczna, ponieważ traktuje o życiu polis – i w tym sensie *Czekając na Godota* też jest sztuką polityczną. I we wszystkich częściach *Dziadów* pojawiają się Polacy – ale w *Tangu* Mrożka też się pojawiają sami Polacy i jakoś nie myślimy o *Tangu* jako o sztuce narodowej. Podejrzewam, że w *Hamlecie* częściej się mówi o Danii niż w *Dziadach* o Polsce. W pierwszej części się nie mówi o Polsce, w drugiej części się nie mówi o Polsce i w czwartej części się nie mówi o Polsce. W *Dziadach* się ciągle za to mówi o różnych umarłych, trupach, upiorach, grobach – i to umarli, zgodnie z tytułem, są głównym tematem tego dzieła.

4. *Dziady* to utwór zupełnie nieznany.

Znowu – zupełnie jak przy *Weselu* – mam poczucie, że nikt tego od dawna nie czytał. Albo dawno czytali i wszystko zapomnieli.

www.e-teatr.pl, 16 XI 2011.

Michał Zadara

DO ROBOTY!

Czy polski widz jest gorszy od Anglika?

Nie ma innego wyjścia i trzeba wziąć się do roboty. Polska kultura potrzebuje teatru, którego misją jest wystawianie polskich dramatów. Fundament, na którym mógłby stać teatr polski – dramaty polskie od Reja po Różewicza – już dawno się rozpłynął. Kiedy to się stało? W ostatnich dwudziestu latach. Ostatni widzowie, którzy mieli żywy kontakt z polską klasyką, byli widzami Starego Teatru lat 70. i inscenizacji Swinarskiego, Wajdy i Jarockiego. Potem może już nikt nie umiał tego zrobić – a potem, w latach 90., już się nikomu nie chciało. I myśmy znowu wszystko zapomnieli.

Paweł Wodziński ostatnio zestawił aktualne repertuary teatrów warszawskich, moskiewskich i berlińskich. W Moskwie i w Berlinie repertuar klasyki narodowej wynosi 40–50 procent sztuk granych na głównych scenach. W Warszawie jest to dziesięć procent. Jeśli się odliczy Grzegorzewskiego – który nowych inscenizacji już nie stworzy – jest to jakieś pięć procent. W Berlinie można obejrzeć obie części *Fausta*, kilka sztuk Schillera, Lessinga, Müllera. W Moskwie można obejrzeć wszystkie sztuki Czechowa, niektóre w dwóch wersjach. A w Warszawie? Polski teatr nawet jeszcze nie zdążył wystawić *Dziadów* w całości (wersja Kazimierza Brauna z Wrocławia też była niekompletna).

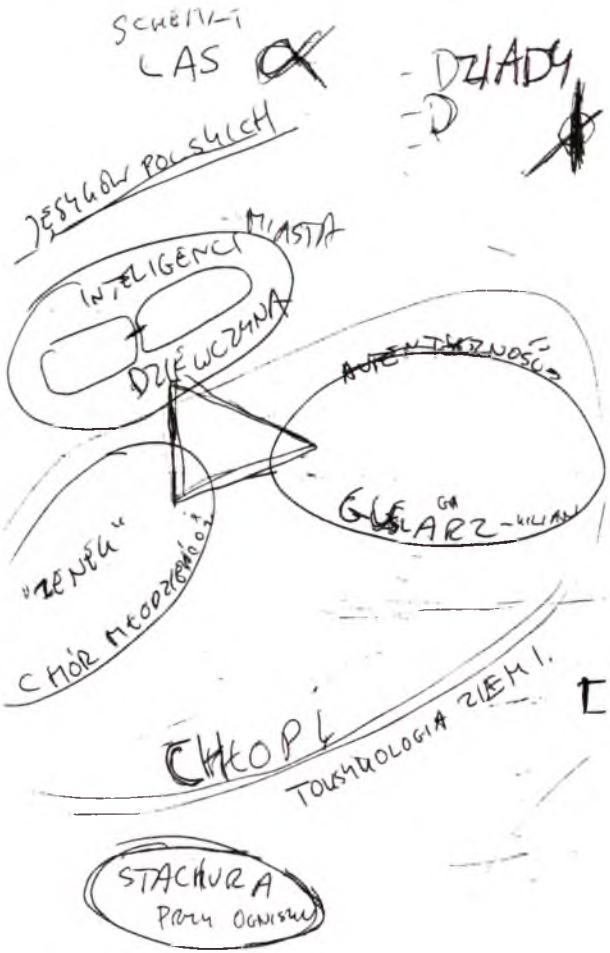
Czy naprawdę nie mam co marzyć, że w ciągu swojego życia obejrzę większość sztuk Słowackiego w teatrze? Czy naprawdę nie mam szans obejrzeć *Aktora* Norwida czy *Cyda* w przekładzie Morsztyna? Czy już będziemy tylko oglądać *Wesele* i *Balladynę*? Czy domagam się zbyt wiele od polskiego teatru?

W ostatnich latach ciekawe inscenizacje klasyki – dla bardzo różnych widzów o bardzo różnym guście – wystawiali Jarocki, Klata, Augustynowicz, Wodziński, Meissner, Wysocka, Łysak, Zioło, Cieplak, Kutz, Grabowski, Kos, Jarzyna, Rubin, Borczuch, Englert, Teatr Provisorium i niżej podpisany. Ale też każda z tych inscenizacji jest wyjątkiem w repertuarze teatrów, które je wyprodukowały, i trzeba by objechać dziesięć miast, żeby je obejrzeć.

Mamy reżyserów, którzy chcą i umieją wystawiać polskie dramaty. Polska kultura potrzebuje instytucji, która ten potencjał zamieniłaby w trwały nurt. Jej repertuar składałby się z inscenizacji polskiej literatury. Nadszedł czas, aby stworzyć polski ekwiwalent Royal Shakespeare Company. Tak jak Anglik może obejrzeć w ciągu swojego życia wszystkie dzieła Shakespeare'a, tak Polak powinien mieć szanse obejrzenia wszystkich dzieł Słowackiego i Fredry.

A jeśli uważamy, że to wcale nie jest taka fajna perspektywa, to już przegraliśmy.

www.e-teatr.pl, 13 II 2009.



Michał Zadara

POEZJA NARODU ZNIEWOLONEGO

Wysłuchałem wczoraj *Fantazego* w Instytucie Teatralnym, po raz pierwszy od pięciu lat, kiedy reżyserowałem ostatnie dwa akty w szkole teatralnej. Dramat zrobił na mnie ponownie olbrzymie wrażenie – jego niesamowita, kontrapunktowa struktura i prawie jazzowa rytmiczność dialogów czynią z niego jedną z najpiękniejszych rzeczy, jakie miałem szczęście przeczytać w języku polskim. Tym bardziej zasmucił mnie wniosek, do którego doszedłem po ponownym wysłuchaniu sztuki: ten dramat już nam się dzisiaj do niczego nie przyda.

Pewne motywy brzmią dzisiaj tak istotnie jak za czasów Słowackiego: powrót zagranicznego Polaka Fantazego na polską prowincję w poszukiwaniu swojej autentycznej tożsamości; zbankrutowane gospodarstwo i widmo nędzy wiszące nad właścicielami i pracownikami; tęsknota prowincjonalnej rodziny za tak zwanym wielkim światem. Te motywy tworzą realistyczny i intrygujący pejzaż nadwiślańskiego świata, z którego od pokoleń ludzie emigrują i do którego też od pokoleń re-emigrują. Ale są też motywy, których dziś nie sposób zrozumieć, które są zapisem traum i dramatów poprzednich pokoleń, do których dziś – na szczęście – już nie mamy dostępu.

Kluczowym kontrapunktem dla postaci Fantazego i Idalii jest postać Jana – powstańca listopadowego wziętego do niewoli rosyjskiej, zesłanego potem na jedną z wojen kaukaskich. Dianna ma wyjść za Fantazego za pieniądze, które mają uratować gospodarstwo ojca – ale naprawdę kocha Jana, który wobec kosmopolityczności Fantazego reprezentuje los Polaka gotowego umrzeć za ojczyznę. Jan po raz ostatni ogląda Polskę, wiedząc, że niedługo zginie na Kaukazie. Nie sposób dzisiaj znaleźć jakiegokolwiek ekwiwalentu takiej biografii powstańczej. Nie ma dziś po prostu ludzi, którzy z miłości do ojczyzny (lub jakichkolwiek innych szlachetnych powodów) są w niewoli obcego imperialnego państwa.

Co więcej, cała rodzina Respektów niedawno wróciła z zesłania na Syberię, z czego wynika, że dość komiczny Respekt ma za sobą także epizod powstańczy. Dianna, jego córka, tęskni za sybirską przyrodą i o ile wiemy, Stella może nawet się na Syberii urodziła. W *Fantazym* są przeciwstawione dwa typy emigracji: ta dobrowolna, zachodnia,

zarobkowa czy wręcz wypoczynkowa (Fantazy w Rzymie raczej pracować nie musiał) oraz ta przymusowa, wschodnia, polityczna. Przez małżeństwo Fantazego z Dianną rodzina Respektów chce stać się bardziej zachodnia, a Fantazy bardziej wschodni, bardziej autentyczny i – w pewnym sensie – polski. Ta opozycja dwóch rodzajów emigracji stała się dziś motywem ewidentnie historycznym. A bez tej opozycji cały dramat Słowackiego staje się dramatem obyczajowo-romantycznym, a nie narodowym.

To nie znaczy, że naród dziś nie przeżywa dramatów – owszem, przeżywa, ale nie są one do zrozumienia przez Słowackiego ani przez to, co nam się dotąd wydawało najistotniejszym kanonem literatury polskiej – przez romantyzm. Dramaty romantyczne przestały być klasyką: w tym sensie, że nie mogą już funkcjonować bez eksplikacji historycznej. Romantyzm jest poezją narodu zniewolonego, narodu, który stara się przetrwać wobec imperializmu potężnych sąsiadów. Oto jeden z moich ukochanych fragmentów *Kordiana*:

A dziś – zapytaj mewy lecącej z Sybiru,
Ilu w kopalniach jęczy, a ilu wyrżnięto?
A ilu przedzierżgniono w zdrajców i skalano?
A wszystkich nas łańcuchem z trupem powiązano,
Bo ta ziemia jest trupem.

Jeśli dziś zapytamy mewy lecącej z Sybiru, ilu Polaków w kopalniach jęczy, a ilu wyrżnięto, odpowiedź jest: żaden nie jęczy, żadnego nie wyrżnięto. Motorem poezji Słowackiego jest zniewolenie na poziomie politycznym, fizycznym i duchowym. O ile w PRL-u jeszcze można było na siłę rozumieć ten tekst współcześnie, to dziś jest to zupełnie niemożliwe – i co więcej, mam nadzieję, że nigdy już nie będziemy mieli okazji czytać tych słów przez współczesność. Szkoda dla tej literatury, ale nie szkoda dla Polski. Chętnie zapłacę cenę romantyzmu za wolność.

Czy to znaczy, że tracimy naszą klasykę? Oczywiście, że nie. Trzeba tylko na nowo ustalić ranking najistotniejszych poetów. Kiedy podczas rządów PiS-u graliśmy *Odprawę posłów greckich* Kochanowskiego, okazało się, że akurat ten utwór, który jest w szkołach traktowany jako najgorsza ramota, jest najbardziej aktualną sztuką polityczną (a więc narodową), jaką mamy. Tak samo spory o religię, miejsce katolicyzmu w społeczeństwie i zakłamanie kleru, o których pisze Rej w *Kupcu*, dziś brzmią mocniej niż lamenty wieszczów o ukrzyżowaniu Polski.

I w ten sposób wracam – w ostatnim felietonie tego sezonu – do tematu pierwszego: trzeba zająć się poważnie polską klasyką. Kanon wymaga przewartościowania: po latach wędrówki otrzymaliśmy ziemię obiecaną i nie potrzebujemy już pięknych lamentów niewolników, lecz dojrzałej poezji ludzi wolnych.

↘ www.e-teatr.pl, 26 VI 2009.

Michał Zadara

CO MAM NA MYŚLI, MÓWIĄC „TEATR POPULARNY"?

↘ W tekście *Ku definicji teatru popularnego* z roku 1954 Roland Barthes pisze: „Teatr, w którym nie nudzi się nikt, obojętnie z jakiej klasy społecznej pochodzi, to teatr grający Corneille'a, Moliera, Szekspira czy Kleista".

Barthes nie jest idealistą. Powołuje się w tym tekście na przykłady z francuskiego życia teatralnego owych czasów: na sukcesy Vilara z klasyką francuską i na grupy teatralne jeżdżące po prowincji francuskiej, grające autorów wyżej wymienionych. W obecnej dyskusji o teatrze w Polsce takiego zdania nikt nie wypowiada.

Stało się tak, ponieważ uwierzyliśmy w fałszywą sprzeczność, że teatr może być albo artystyczny, albo masowy. Przemysł rozrywkowy przekonał nas, że tłumy pójdą tylko na mecze piłki nożnej, dość głupie lub patriotyczno-religijne filmy i nieambitne spektakle. My, twórcy i widzowie teatralni, zaakceptowaliśmy następujące warunki dyskusji: ludzie masowo przyjdą tylko na sztuki dość łatwe, w których grają gwiazdy znane z telewizji. Artystyczny teatr nie jest dla mas. Teatr jest zatem albo komercyjny, albo elitarny.

Taki sposób ujęcia opcji repertuarowych, jakie dziś ma teatr, prowadzi bezpośrednio do zakwestionowania sensu dotacji w ogóle. Skoro na artystyczny teatr „zwykli widzowie" nie chcą chodzić, a na spektaklach, które zapełnią widownię, czyli na niezbyt wyrafinowanych sztukach z gwiazdorskimi obsadami, da się zarobić – to teatr albo może na siebie zarabiać i nie potrzebuje dotacji, albo jest rozrywką dla elit, i jako taki

niepotrzebny społeczeństwu, i też nie potrzebuje dotacji. Wystarczy porównać wyniki: większość ambitnych teatrów korzystających z dotacji i grających ambitny repertuar gra rzadko i do niepełnej sali. Teatry komercyjne grają często i do pełnej sali. Wniosek jest oczywisty. Wszystkie teatry powinny działać jak teatry Komedia, Polonia, 6. piętro. Bronimy dzisiaj „teatru artystycznego", który się nie legitymuje ilością widzów, lecz ich jakością: największe autorytety chwalą nasz teatr, jest zapraszany za granicę, a nawet do Awinionu. Ale wobec potęgi, jaką jest rachunek ekonomiczny, te argumenty zawsze są w defensywie.

Opozycja artystyczny-komercyjny jest problematyczna nie tylko dlatego, że takie zestawienie najczęściej działa na niekorzyść teatru artystycznego. Ta opozycja stała się totalizująca i wyklucza inne składy widowni: spektakl jest albo ambitny, albo ma nabijać kasę. Dualizm ten jest fałszywy, ponieważ wyklucza możliwość teatru popularnego – równocześnie ambitnego i masowego.

O teatrze popularnym chyba wszyscy zapomnieli. Wydaje się, że od czasu Hanuszkiewicza takiego teatru w Polsce nie ma – i myśmy po raz kolejny wszystko zapomnieli. Sprzeczność między teatrem ambitnym a masowym jest nam zawsze przedstawiana jako coś nieuchronnego. Zapomnieliśmy, że możliwy jest teatr ambitny i masowy. Trudno nam uwierzyć, że Dario Fo pokazywał swoje równocześnie mądre, polityczne, piękne i wysmakowane spektakle w olbrzymich halach tysiącom widzów. Straciliśmy wiarę, że sztuka może w ten sposób działać, i cieszymy się, kiedy zapełnimy 100-osobową widownię.

Jak do tego doszło? Uwiedzeni przez niewątpliwy urok międzynarodowego obiegu artystycznego, zauroczeni brzmieniem nazwisk takich jak Carp, Bondy, Lilienthal czy Mortier, brzmieniem obiecującym widownie festiwalowe, poważne spotkania z widzami po spektaklu, świetne restauracje i skacowane śniadania w hotelach w samym centrum, my – czyli większość twórców teatru publicznego – zajmujemy się uwodzeniem naszych kolegów, grupy profesjonalistów, zapominając o społecznych możliwościach systemu teatralnego, który bądź co bądź jeszcze w Polsce istnieje. Systemu, który jest jeszcze wciąż bardzo bogaty i daje dyrektorom i zespołom wiele narzędzi, by tworzyć kulturę dla wszystkich obywateli, nie tylko tych, którzy mają nawyk chodzenia do teatru lub robią to z obowiązku zawodowego. Także dla tych, którzy w teatrze jeszcze nie byli i których rodzice i dziadkowie też w teatrze nie byli.

Nie przypominam sobie ani jednej rozmowy z dyrektorem teatru, którego celem było dotarcie do widowni wykluczonych z kultury. A że to jest możliwe, jest oczywiste i są na to dowody: wszyscy pamiętamy heroiczne opowieści o zapraszaniu wałbrzyskich sąsiadów do teatru na *Lot nad kukułczym gniazdem*. Rok temu Instytut Teatralny odbył tournée z namiotem po głębokiej prowincji. Ale jakoś nie legitymujemy się jako środowisko tymi osiągnięciami i lepiej się czujemy, przypominając o tym, że przecież nasi reżyserzy to i w Wiedniu, i w Berlinie, i w Tel Awiwie pracowali. Zbliżamy się bardzo do tych polityków, którzy na każdym spotkaniu z ludźmi kultury tłumaczą, jak ważna jest kultura w promocji Polski za granicą, zapominając o tym, że są też obywatele w kraju, którzy ciągle nie korzystają z międzynarodowego sukcesu polskich artystów.

Brakuje teatru popularnego: teatru ambitnego, dającego widzom przyjemność, adresowanego do szerokiej publiczności, mówiącego krytycznie o świecie, będącego prawdziwą alternatywą dla rozrywki komercyjnej, której celem jest (siłą rzeczy) wyciągnięcie jak największej ilości pieniędzy od widza. Celem teatru popularnego jest dostarczenie widzowi jak najlepszej i najmądrzejszej rozrywki. Mówiąc najkrócej: tam, gdzie teatr komercyjny stara się oczarować widza, tam teatr popularny stara się mówić prawdę.

Ale żeby taki teatr był możliwy – teatr, w którym widz nie jest traktowany jako klient – bilety nie mogą być drogie. Bilety do teatru, o którym piszę, nie mogą kosztować sto złotych ani pięćdziesiąt złotych. Mogą kosztować najwyżej tyle, co bilet do kina, a najlepiej byłoby, gdyby były jeszcze tańsze. Takie ceny biletów da się osiągnąć tylko poprzez publiczne dotacje.

Według Barthes'a teatr popularny łączy trzy cechy: 1) ambitna dramaturgia, 2) masowa publiczność i 3) awangardowa inscenizacja. Dzisiaj w Polsce kombinacja proponowana przez Barthes'a wydaje się marzeniem. Czy spełnienie takiego marzenia jest rzeczywiście niemożliwe? Naprawdę popularny teatr, docierający do mieszkańców miast i wsi, biednych i bogatych dzielnic, byłby dużym krokiem w stronę demokracji. W obecnej sytuacji artykuł szósty Konstytucji, mówiący, że „Rzeczpospolita Polska stwarza warunki upowszechniania i równego dostępu do dóbr kultury", jest wciąż tylko niespełnioną obietnicą.

↘ „Krytyka Polityczna" online, 30 III 2012.

Michał Zadara

PO CO JEST SYSTEM TEATRÓW PUBLICZNYCH?

Co jakiś czas jakiś bystrzak odkrywa, że w Warszawie jest więcej teatrów niż w Berlinie. Po czym stwierdza, że – skoro Warszawa pod każdym względem jest gorsza od Berlina – duża ilość teatrów jest problemem Warszawy. Zakłada przy tym, że berlińczycy nie tęsknią za dawnymi, pozamykanymi w latach dziewięćdziesiątych teatrami. Wniosek jest taki, że jeśli się zamknie połowę warszawskich teatrów, to te pozostałe będą tak dobre jak Berliner Ensemble i Volksbühne razem wzięte.

Warto się więc przez chwilę zastanowić, po co istnieją te wszystkie warszawskie teatry i do czego służy polski system teatralny, zanim zaczniemy imitować berlińską politykę teatralną lat dziewięćdziesiątych.

Najważniejszym celem systemu teatralnego w Polsce jest dostarczanie ambitnej rozrywki i sztuki jak największej części społeczeństwa. To, co transport publiczny robi w dziedzinie mobilności (zapewnia niedrogie możliwości przemieszczania się obywateli po całym kraju), teatr robi w dziedzinie kultury. Zapewnia obywatelom niedrogie możliwości uczestniczenia w wysokiej kulturze za stosunkowo niską cenę. Oba systemy są oparte na przeświadczeniu, że jeśli państwo nie dostarczy obywatelom tych usług, to skutki dla państwa będą złe.

Taka funkcja teatrów wynika z zapisu artykułu 6. Konstytucji RP: „Rzeczpospolita Polska stwarza warunki upowszechniania i równego dostępu do dóbr kultury, będącej źródłem tożsamości narodu polskiego, jego trwania i rozwoju" (Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej z 2 kwietnia 1997 r., za: www.sejm.gov.pl). Można dyskutować o tym, czy ten zapis odnosi się do teatrów państwowych. Moim zdaniem się odnosi, ponieważ Rzeczpospolita potrzebuje narzędzi, by artykuł szósty realizować, a teatry wydają się oprócz telewizji publicznej i muzeów najbardziej oczywistym narzędziem do „stwarzania warunków równego dostępu do dóbr kultury". Gdyby państwo nie posiadało obowiązku zapisanego w artykule 6., dotowanie teatrów byłoby bezpodstawne z punktu widzenia prawa.

Jeśli więc Konstytucja RP jest źródłem prawnym i ideowym obecnie funkcjonującego systemu, oczywiste jest, że dostęp do treści produkowanych w teatrze powinna mieć jak największa ilość osób. Kluczowe są tu zwroty „upowszechnianie" – czyli docieranie do wszystkich – i „równy dostęp" – czyli obalenie wszelkich barier, zarówno ekonomicznych (ceny biletów), geograficznych (do teatru jest daleko) i kulturowych (to za trudne dla mnie). Zapis w Konstytucji jest naprawdę radykalny i warto go przeczytać kilka razy – kultura ma naprawdę być dla wszystkich obywateli równo dostępna. Skoro podstawą systemu teatralnego jest ten zapis, teatry państwowe tworzą medium do głębi demokratyczne, zorientowane nie tylko na elity, ale na całe społeczeństwo. Rozbudowany system teatralny się bierze więc stąd, że nasze państwo ma konstytucyjny obowiązek umożliwiania nam dostępu do kultury. Likwidacja teatrów jest czymś podobnym do likwidacji misyjności telewizji. Na pewno nie ulepszy stanu kultury.

Tymczasem dla urzędników i polityków, ale też niektórych dyrektorów teatrów i artystów, system teatrów publicznych jest niestety bardzo nieudolną kopią teatrów bulwarowych. Dla nich najwspanialej byłoby, gdyby w każdym teatrze Krystyna Janda grała z Tomaszem Karolakiem bez dekoracji, bez drogich kostiumów, autora już oswojonego i dla nikogo niezaskakującego, Gombrowicza lub Czechowa.

I to, czego przede wszystkim nie rozumieją, jest to, że teatry bulwarowe nie stworzą „warunków do równego dostępu do dóbr kultury", ponieważ dostęp do ich dzieł jest ograniczony przez cenę biletów. Teatr, którego celem jest generowanie zysku, nie działa w interesie równości, tylko w interesie swoim (i to nie jest zarzut, tak powinno być, takie jest prawo handlowe). I jeśli nasi urzędnicy i politycy myślą o stołecznych teatrach bulwarowych jako o wzorach dla teatrów publicznych, to nie rozumieją podstawowej absolutnie rzeczy, że teatry publiczne są instytucjami edukacyjnymi, kulturalnymi i społecznymi. Jak autobus miejski, jak szpital, jak przedszkole, jak drogi miejskie.

Narzekam na stan świadomości urzędników. Ale sam system teatralny, w ramach którego pracuję, nie ma takiej samoświadomości. Zapomniał, po co istnieje. Nie wie, dlaczego państwo dotuje teatry i czym publiczny teatr się różni od prywatnego. Sam fakt, że powstały w Warszawie dwa prywatne teatry, które zupełnie na serio konkurują ze scenami publicznymi, powinien nam dać do myślenia: skoro bulwar wygląda jak teatr publiczny, to znaczy, że teatr publiczny stał się podobny do bulwaru. Teatry publiczne przestały mieć wyrazisty charakter publiczny. A jeśli my, twórcy publicznego teatru, nie pamiętamy, jakie są zadania systemu, w którym pracujemy, to jak urzędnicy mają to pamiętać?

„Krytyka Polityczna" online, 13 IV 2012.

Nina Karniej

„DZIADÓW” SKRACANIE

W teatrze doby romantyzmu nigdy *Dziadów* nie wystawiono. Realizacji scenicznych doczekały się tylko fragmenty tekstu, które obejrzeć można było między innymi w Krakowie, Warszawie i Lwowie. Tak przez dziesiątki lat budowany był mit o ich „niescenicznośći”. Dopiero dyrektor krakowskiego teatru Józef Kotarbiński odważył się w 1901 roku zaadaptować dzieło wieszcza z powodów nie tyle popularyzacji narodowej dramaturgii, co prestiżowych. „Wiesz, Józeczku, [...] proś Wyspiańskiego o skróty, on wtedy dostanie lanie [...], a przy tobie zostanie chwała, żeś *Dziady* wprowadził”[1] – zachęcała męża Lucyna Kotarbińska. Stanisław Wyspiański był w tym czasie po premierze *Wesela*, które przyniosło mu rangę wybitnego inscenizatora. Poeta przyjął propozycję i stworzył adaptację dramatu z założeniem, aby wszystkie części scalić w jeden spektakl: „Pracę swoją [...] pojąłem w ten sposób, że nie wolno i nie trzeba zresztą w tekście Mickiewicza nic dodawać, nic zmieniać; z *Dziadami* to tylko zrobiłem, co się robi z każdym dramatem wobec perspektywy scenicznej: gdzieniegdzie je poskracałem. [...] Scena na przykład nie znosi opowiadań, nie znosi rzeczy, które się dzieją za kulisami, na które widz nie może patrzeć. Wszystkie więc ustępy [...] [musiały odpaść], choćby najwspanialsze opowiadania z III części, nawet [...] nastrój był już wytworzony, późniejsza akcja już zrozumiała”[2].

W jednym z listów tłumaczył: „To będzie się w teatrze grać, co znamy wszyscy, co cała publiczność polska na pamięć zna, tylko się będzie grać w skróceniu, którego ja dokonałem, wykreślając prawie dwie trzecie istniejącego tekstu Mickiewiczowskiego, gdyż inaczej widowisko trwałoby do czwartej rano – a chciałem i chcę, aby ten dramat zmieścić jako dramat jednego wieczora, dlatego tylko, że jest objęty jednym tytułem. [...] trzeba popularyzować to, co jest, a do tego jest w teatrze jedna jedyna droga, to jest skrócić; tego się właśnie podjąłem i to zrobiłem”[3].

1 L. Kotarbińska, *Wokoło teatru* [cyt. za:] M. Masłowski, *Dzieje bohatera. Teatralne wizje „Dziadów”, „Kordiana” i „Nie-Boskiej komedii” do II wojny światowej*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1978, s. 94.

2 W. Feldman, *Stanisław Wyspiański o inscenizacji „Dziadów”*, „Słowo Polskie” 1901 nr 526 [cyt. za:] *„Dziady”. Od Wyspiańskiego do Grzegorzewskiego*, red. T. Kornaś i G. Niziołek, Kraków 1999, s. 13–14.

3 S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 12: *Inscenizacje*, Kraków 1961, s. 238–239 [cyt. za:] ibidem, s. 13.

Mimo zarzutów krytyki i publiczności, dotyczących wprowadzonych skrótów, opracowanie *Dziadów* autorstwa Wyspiańskiego zostało dwukrotnie przedrukowane i odtąd było kanwą późniejszych inscenizacji przez następne dwadzieścia lat. Dopiero w 1931 roku w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie Teofil Trzciński (dyrektor i reżyser) „spróbował, co prawda ostrożnie, ich reinterpretacji"[4], przede wszystkim uniwersalizując perypetie Gustawa-Konrada i Księdza Piotra (wybitna kreacja Juliusza Osterwy) w kontekście kultury europejskiej, a marginalizując ich warstwę polityczno-martyrologiczną (między innymi usunął scenę snu Senatora). Mimo ataków frakcji konserwatywnych na „klasycyzującą" interpretację dzieła inscenizację przeniesiono do Poznania w 1934 roku[5]. Wtedy odbyła się konferencja z reżyserem, jej słuchacz i recenzent spektaklu – Tadeusz Kraszewski – relacjonował: „*Dziady* – to polski dramat faustyczny, to rodzenie się w bólu i męce Prometeusza: poprzez osobistą tragedię Gustawa, przez wzloty Improwizacji Konrada – do anielskiego zwycięstwa Księdza Piotra. W tej koncepcji *Dziady* stają się dziełem wiecznie żywem [...]. Na specjalne uroczyste okazje, na «uczty dla znawców» zachowają się *Dziady* całe, bez skrótów ze wszystkimi fragmentami. [...] Sceny martyrologiczne są tylko dodatkowymi fragmentami, które narosły w dramacie pod wpływem osobistych przeżyć [Mickiewicza – N.K.] [...] i [są] narodową nadbudową zasadniczego pomysłu, którego zrąb stanowi Gustaw-Konrad, polski Faust, polski Prometeusz. W części czwartej – po dokonaniu głównych skrótów w przeciążających przedstawienie monologach miłosnych – wysuwa się momenty, charakteryzujące przemianę Gustawa. [...] Ważną zmianą jest przywrócenie, skreślonych w koncepcji Wyspiańskiego, chórów anielskich, które w dramacie faustycznym mają swoją bardzo ważną rolę"[6].

Ambicje Wyspiańskiego, by *Dziady* skompilować w jednospektaklowe wydarzenie, przyświecały również Leonowi Schillerowi. Premiera *Dziadów* w jego reżyserii odbyła się w 1934 roku w Teatrze Polskim w Warszawie: „W części dramaturgicznej pozwolił sobie inscenizator na poważne skróty w tekście dialogów, na kondensację dramatyczną scen zbyt rozwlekłych, nawet na usunięcie niektórych epizodów, dosyć z czytania znanych[7] [...]. Usprawiedliwić mógłby się koniecznością zawarcia obu części poematu (wileńskiej i drezdeńskiej) w widowisku, którego trwanie w dzisiejszych teatrach «rozrywkowych» nie śmie, jak twierdzą ich światli nieraz kierownicy, przekraczać trzech do trzech i pół godzin. Mógłby się także powołać na niedyskutowaną w krytyce europejskiej, a przez siebie propagowaną tezę, że dzieło dramatyczne posiada swój byt samoistny w postaci k s i ą ż k o w e j, jego zaś realizacja sceniczna w p o s t a c i w i d o w i s k o - w e j; że najskrupulatniej podług informacji autora odtworzony na scenie dramat zawsze będzie przeróbką oryginału; że inny jest odbiór myślowy i uczuciowy czytelnika, inny widza teatralnego"[8]. Schiller pragnął jednak w opozycji do Wyspiańskiego zainscenizować *Dziady* według założeń teatru monumentalnego: „Nowe jest nie tylko uwydatnienie przeciw Wyspiańskiemu charakteru misteriowego [...]. Nowy zupełnie jest też stosunek do tekstu. [...] usiłuję zawrzeć całość poematu: *Dziady* kowieńskie, drezdeńskie, fragmenty części pozostałych. Restytuuję przede wszystkim dwie sceny: Widzenie Ewy i Salon Warszawski [...]"[9].

Dwadzieścia jeden lat później, w roku 1955, Aleksander Bardini wystawił *Dziady* w Teatrze Polskim w Warszawie w stulecie śmierci wieszcza. Krytyka była podzielona, publiczność pamiętająca monumentalny spektakl Schillera zarzucała przedstawieniu Bardiniego kameralność[10]. Dzięki wyeksponowaniu „martyrologi[i] młodzieży polskiej [...]"[11] zyskało ono jednak przychylność młodszego pokolenia. Artysta powrócił tym samym do precedensowej interpretacji tradycji romantycznej, dlatego ta realizacja

4 D. Poskuta-Włodek, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1918–1939. Zawodowe teatry dramatyczne*, Kraków 2012, s. 103.

5 M. Masłowski, *Dzieje bohatera*, op.cit., s. 144–154.

6 T. Kraszewski, *Dziady i teatr. Po konferencji prasowej w Teatrze Nowym*, „Kurier Poznański" 1934 nr 512, s. 4.

7 Z części IV wyciął ponad 900 wierszy.

8 *Z not inscenizacyjnych Leona Schillera do „Dziadów"* [w:] program przedstawienia: A. Mickiewicz, *Dziady*, układ tekstu i reż. K. Skuszanka i J. Krasowski, scen. J. Szajna, muz. J. Kaszycki (Teatr Ludowy w Nowej Hucie, premiera 25 V 1962), red. J. Timoszewicz, s. 7.

9 T. Terlecki, *Przed warszawską inscenizacją „Dziadów". Rozmowa z L. Schillerem* [w:] *Rozmowy z Leonem Schillerem. Wywiady i autowywiady 1923–1953*, oprac. J. Timoszewicz, Warszawa 1996, s. 137.

10 T. Sivert, *Mickiewicz na scenie*, Warszawa 1957, s. 68–79.

11 Ibidem, s. 78.

Dziadów „stanowił[a] bardziej akt polityczny niż artystyczny [...]"[12]. Mimo że „Wielka Improwizacja [...] [została] skrócona przez Bardiniego o połowę, była [...] – w przededniu października – odbierana nie jako połowiczny wywód, lecz jako całość emocjonalna, jako niekłamany wyraz dążeń emancypacyjnych [...]"[13]. Spektakl został podzielony na trzy części: „Akt I, obejmujący fragmenty I części [...]. Dialog Starca z Pacholęciem usunięto, jak również balladę o Młodzieńcu zaklętym. [...] w dużym skrócie dialog Gustawa ze Strzelcem. [...] [Scena obrzędu] [...] uległ[a] najmniejszym skrótom [...]. Bardini, idąc za Schillerem, usunął przede wszystkim te partie tekstu, które wyjaśniają akcję sceniczną, a więc teatralnie są zbyteczne. [...] [Część IV] jako najmniej dramatyczna, mocno okrojona. [...] Usunięto scenę z kantorkiem, a zwierzenia miłosne Gustawa przed Księdzem zredukowano do 40 wierszy. [...] Akt II, rozgrywający się w celi Konrada, jest IV obrazem widowiska [...] doprowadzony został do sceny VII części III. [...] to najdłuższy i zarazem kulminacyjny obraz całego przedstawienia. [...] Akt III składający się z obrazów V, VI i VII obejmuje sceny VII, VIII i IX Mickiewiczowskiego tekstu. Salon Warszawski nie uległ większym skrótom [...]"[14].

Czas odwilży gomułkowskiej sprzyjał „odpolitycznionym" strategiom interpretacyjnym dzieła Mickiewicza. Dramat martyrologiczny narodu polskiego przesłoniło uwypuklenie warstwy antropologicznej utworu. W roku 1961 odbyła się premiera w opolskim Teatrze 13 Rzędów. Jerzy Grotowski, opracowując tekst, skoncentrował się na zabawie jako przyczynie wchodzenia człowieka w relacje z innymi ludźmi i podstawowym modelu obrzędu[15]. Ludwik Flaszen – kierownik literacki – zapisał: „[...] ukazują one naocznie, jak z obrzędu rodzi się teatr. Losy jednostki rozgrywają się tu w obliczu społeczności, która w nich czynnie uczestniczy: wywołuje, emanuje i sądzi. Wyzwalając przy pomocy sakralnych gestów «tajemne moce», stwarza w istocie własny, ziemski wizerunek, przeniesiony w świat ludowych mitów; swoim wyobrażeniom moralnym i nastrojom nadaje zmysłową

12 → Z. Majchrowski, *Improwizacja dla pięknych dwudziestoletnich*, „Dialog" 1998 nr 4, s. 96.

13 → Ibidem, s. 96.

14 → T. Sivert, *Mickiewicz na scenie*, op.cit., s. 70–74.

15 → Motyw ten wykorzystał w swojej realizacji Bardini do stworzenia rysów charakterologicznych młodych więźniów z trzeciej części *Dziadów* (por. Z. Majchrowski, *Improwizacja dla pięknych dwudziestoletnich*, op.cit., s. 92–94).

realność. [...] obchodzić nas może tylko ludzki aspekt [...] wiary [w duchy]. Stąd obrzęd potraktowany został jako forma zabawy. Ale zabawy dwuznacznej, której znaczenie jest poważne. [...] Tekst *Dziadów*, zgodnie z założeniami inscenizatora, oparto na części II i IV (tzw. *Dziady* wileńsko-kowieńskie, pierwszy drukowany wariant dramatu), uzupełniając je fragmentami z części I i III. Rozmowę Gustawa z Czarnym Myśliwym przeniesiono w zaświaty, gdyż w scenie poprzedniej okazuje się, że bohater popełnił samobójstwo; później znów, wysłany przez Myśliwego, powraca na ziemię. Kolejność scen zachowano wiernie wedle przyjętej konwencji wydawniczej. W mówieniu pietystycznie przestrzega się wszelkich osobliwości Mickiewiczowskiego języka – niechaj tradycji stanie się zadość. Niejednego zdziwi zapewne, iż w przedstawieniu brak całkowicie motywu walki z caratem, który to motyw często utożsamia się z *Dziadami*. Brak ów wytłumaczyć sobie należy tym, iż carat nie istnieje"[16].

W sześćdziesiątą rocznicę wystawienia *Dziadów* przez Wyspiańskiego, w trzydziestą rocznicę premiery „w interpretacji Trzcińskiego i Osterwy" oraz w dwudziestą rocznicę powstania Teatru Rapsodycznego Mieczysław Kotlarczyk postanowił przygotować w swoim teatrze tekst Mickiewicza. Reżyser przede wszystkim pragnął ukazać meliczny charakter tekstu i jego synkretyzm rodzajowy. One natomiast miały odzwierciedlać potencjał twórczy „narodów słowiańskich" w ogóle oraz być podstawą do budowy ich kodeksu etycznego: „*Dziady* pozostaną niedokończoną symfonią artystycznych potęg ich twórcy. [...] są najwspanialszym poematem dramatycznym w literaturze polskiej, a zarazem jednym z takich w literaturze Słowiańszczyzny i całego świata; nade wszystko zaś jednym z najbardziej porywających zadań realizacyjnych dla każdej sceny. [...] Dramat w konsekwencji i teatr taki powinny łączyć w sobie wszystkie nurty i żywioły poezji narodowej; scena przyszłości powinna być terenem gry dla wszystkich rodzajów sił twórczych narodu; powinny brzmieć na niej zarówno elementy liryki (pieśni gminnej) i epiki (opowieści), jak elementy dialogu, a nawet krasomówstwa. *Dziady* są wyjątkową realizacją tych postulatów. [...] realizacja obecna, zamknięta w 3 akty i scen dwanaście, jest zwartą

16 → L. Flaszen, *„Dziady". Komentarz do inscenizacji J. Grotowskiego* [w:] „Materiały – dyskusje" nr 6, Opole, czerwiec 1961 [program przedstawienia: A. Mickiewicz, *Dziady*, scenariusz teatralny i reż. J. Grotowski, architektura J. Gurawski, kostiumy i rekwizyty W. Krygier (Teatr 13 Rzędów w Opolu, premiera 9 VI 1961)], s. 2–3.

syntezą wszystkich części dzieła, łącznie z fragmentami epilogowego *Ustępu* epickiego. [...] po raz pierwszy w scenicznych dziejach Mickiewiczowskiego dramatu w grę wchodzą fragmentu *Ustępu*, dodanego do III części *Dziadów*. [...] «w scenach dramatycznych zmieścić tego się nie dało. Kara wymierzona ustrojowi despotycznemu może się wyrazić jedynie w jego ostatecznej formie: jako zapowiedź, jako obraz proroczy, obraz uzasadniony katuszą narodu nie tylko polskiego [...]. Logika wymagała, żeby takim obrazem dzieło zakończyć [...]»"[17].

Krystynę Skuszankę i Jerzego Krasowskiego, którzy wyreżyserowali swoje *Dziady* w 1962 roku w nowohuckim Teatrze Ludowym, zainteresowało w dramacie przede wszystkim ukazanie „praprzyczyn[y] obrzędu ludowego i jego znaczeni[a] moraln[ego]"[18]. Dlatego oni również odpowiadali sobie na pytanie, jak wielowarstwowe pod względem ideowym i formalnym dzieło Mickiewicza „przyciąć": „Wiadomo jest [...], że każda realizacja sceniczna tego gigantycznego dzieła dokonać musi **wyboru** jego wartości treściowych i formalnych. Wybór ten jest manifestacją czasu, miarą współczesności teatru, kluczem jego działania artystycznego. [...] Wydaje nam się także, iż obszar martyrologii narodowej *Dziadów* może być wymieniony dziś na wartość prowokacji – moralnej i poznawczej [...]"[19]. „[...] nie weszły w ogóle do przedstawienia: tzw. I część *Dziadów*, sceny 4 (Widzenie Ewy) i 9 (Noc Dziadów) z III części oraz *Dziadów* III części *Ustęp*"[20].

Jerzy Kreczmar *Dziady* wileńsko-kowieńskie (1822) oraz drezdeńskie (1832) ze względu na czas ich powstania potraktował jako dwa niezależne utwory: „Co złączono w teatrze [inscenizacja Wyspiańskiego – N.K.], teatr ma moc i prawo rozłączyć. Toteż pierwszym pytaniem, jakie musi sobie postawić każdy inscenizator, jest: razem czy oddzielnie?

17 [M. Kotlarczyk], *„Dziady" w Teatrze Rapsodycznym* [w:] program przedstawienia: A. Mickiewicz, *Dziady*, układ tekstu i oprac. sceniczne M. Kotlarczyk, scen. Z. Strzelecki, muz. T. Machl (Teatr Rapsodyczny w Krakowie, premiera 9 IX 1961), s. 8–12. Końcowy cytat jest autorstwa Stanisława Pigonia.

18 K. Skuszanka i J. Krasowski, *Od inscenizatorów* [w:] program przedstawienia: A. Mickiewicz, *Dziady*, Teatr Ludowy w Nowej Hucie, op.cit., s. 3.

19 Ibidem, s. 2–5.

20 *Opracowanie tekstu* [w:] program przedstawienia: A. Mickiewicz, *Dziady*, Teatr Ludowy w Nowej Hucie, op.cit., s. 6.

Rozdział jest korzystny dla tekstu. Pięćdziesiąt jeden setek wierszy [...] łatwiej bez krzywdy rozbić na dwa wieczory niż wtłaczać w jeden. W utworze, który jest przedmiotem nauki szkolnej, którego wielkie partie są umiane na pamięć, każde skreślenie może być bolesne"[21]. Dlatego w roku 1962 zaadaptował *Dziady drezdeńskie* w Teatrze Śląskim w Katowicach, podkreślając za Wacławem Borowym: „dzieło o prześladowaniu dzieci i młodzieży, rzecz o nowoczesnej «rzezi niewiniątek» [...]. Żadna z dotychczasowych inscenizacji tej nadrzędnej myśli nie zrealizowała [...]. Zaważyły tu nie tylko skróty. [...] Każda inscenizacja, która ześrodkowuje akcję dookoła postaci Konrada, «odpolitycznia utwór», a podkreśla jego pierwiastki mistyczne. Zrobił to [...] świadomie i w sposób przemyślany Trzciński [...], kiedy przykroił wszystko do figury Konrada. Na pewno ani Wyspiański, ani Schiller «odpolityczniać» *Dziadów* nie pragnęli [...]. Tymczasem najbardziej polityczny dramat polski nie jest opowieścią o przemianach ideowych Konrada, lecz dziełem, «które opiewa przedmiot tak ogromny, jakim jest upadek narodu» [...]"[22].

Szesnaście lat później wystawił w Teatrze Współczesnym w Warszawie *Dziady kowieńskie*, realizując koncepcję sformułowaną wcześniej: „[...] łatwiej nieraz o nowe projekty, rujnujące architektonikę utworu, niż o realizacje, które by w kształcie konkretnym demonstrowały jego przyrodzoną kompozycję. Bo takiej realizacji *Dziady* się jeszcze nie doczekały [...] [Schiller] zostawiając z tysiąca trzystu wierszy – trzysta sześćdziesiąt sześć (Wyspiański zostawił o sto więcej), nie zachował właściwej perypetii utworu. [...] Piosenek Pustelnika nie rozgrywano. Nieskreślone szczątki wtapiano w tekst monologów [...]. [...] układ kompozycyjny części IV [...] nigdy przeniesiony na scenę nie był, to, co dawano, to tylko wyjątki, które wybierano gwoli innych, z ogólniejszych koncepcji"[23].

Dziady Kazimierza Dejmka stały się cezurą zaognionych stosunków na linii władza-społeczeństwo PRL. Nie bez przyczyny premiera w roku 1967 była zapowiedzią wydarzeń marcowych roku następnego. Dejmka w dramacie interesowała przede wszystkim ich warstwa polityczna: „*Dziady* są dla mnie chyba największym rewolucyjnym utworem

21 J. Kreczmar, *Problematyka sceniczna „Dziadów" (fragmenty)* [w:] program przedstawienia: A. Mickiewicz, *Dziady drezdeńskie*, reż. J. Kreczmar, scen. P. Potworowski, muz. Z. Turski (Państwowy Teatr Śląski im. S. Wyspiańskiego w Katowicach, premiera 15 IV 1962), s. 11–14.

22 J. Kreczmar, *Polemiki teatralne*, Warszawa 1956, s. 202.

23 Ibidem, s. 216–217.

literatury dramatycznej świata"[24]. Zbigniew Raszewski zanotował: „Tekst został podzielony na trzy akty. W pierwszym znalazła się znacznie skrócona część II, a z części III – sceny więzienne, rozmaicie skracane[25], z całą jednak Wielką Improwizacją. Kolejność fragmentów na ogół taka, jak u Mickiewicza. Część IV zupełnie opuszczona"[26].

Konrad Swinarski zrealizował *Dziady* w Starym Teatrze w Krakowie w roku 1973. W dziele interesowały go szczególnie zagadnienia duchowej egzystencji w porządkach człowiek-świat oraz jednostka-społeczeństwo: „*Dziady* to utwór traktujący o problemie «ja, kosmos i społeczeństwo» czy też «ja, społeczeństwo i kosmos». W pojęciu «kosmosu» mieści się właściwie wszystko, także «Bóg», «życie», jest tu również i odbicie drogi człowieka do doskonałości. Droga ta jest pełna prywatnych klęsk. Klęska osobista – temat IV części *Dziadów* – wyzwala w tym człowieku, który w utworze nazywa się Gustaw, wolę, chęć czy marzenie spełnienia się w społeczeństwie [...]. Sprawy związane z ludowością, zawarte w części II, mają podwójne znaczenie. [...] czym jest w kulturze obrzęd wywoływania duchów. [...] stosunek ludu do politycznych spraw, o które idzie w III części *Dziadów*"[27]. Realizacja sceniczna koncepcji reżyserskiej Swinarskiego również wymagała skrócenia i zmiany pierwotnego układu tekstu Mickiewicza: „konflikt pokoleń zaznacza się już w obrzędzie, a w pełni wystąpi w scenach przejściowych między IV i III częścią *Dziadów*, gdzie Swinarski wykorzystał fragmenty części I"[28]. „Część IV dramatu została ostatecznie w przedstawieniu bardzo okrojona (skreślono 78% tekstu). I silnie udramatyzowana. Pozbawiona większości wspomnień, przywoływanych obrazów przeszłości, skupia się na tym, co dzieje się tu i teraz"[29]. Wizja Księdza Piotra nie miała w sobie elementów profetycznych, dlatego: „nic nie wie o przyszłym wywyższeniu Konrada (Egzorcyzmy, skreślone wiersze 189–194), nie zna losu Doktora (Pan Senator, wiersze 368–369), nawet nie poucza przypowieściami Senatora (Pan Senator, wiersze 572–609)"[30].

W latach 1901–1973 było znacznie więcej realizacji scenicznych *Dziadów*. Wymienione przeze mnie spektakle wybrałam ze względu na spowodowane nimi „zniewalanie do działania duchów opieszałych"[31], pozateatralne reperkusje społeczne bądź nowatorską linię interpretacyjną, która stała się punktem odniesienia dla innych twórców. Z czasem sprostanie tradycji inscenizacyjnej stało się równie wielkim wyzwaniem, co adaptacja samego dramatu. Realizatorzy, opracowując tekst, przyczynili się do upadku mitu, mówiącego o jego „niesceniczności". Niemal wszyscy byli zgodni: dzieło Mickiewicza „trzeba skracać", by móc pokazać interesujące ich warstwy utworu. *Dziady* zatem stanowią summę przemyśleń wieszcza dotyczącą funkcji poezji, dramatu (i teatru)[32]: „to najdoskonalszy mit integracyjny Polaków, mit wspólnoty cierpienia, a zarazem opowieść o indywiduacji i wyobcowaniu. Ciągłe tu następują zmiany perspektywy – od mikrokosmosu po makrokosmos: od ogrodowej altany z pająćzkiem po Sybir, od wsłuchiwania się w najcichszą mowę serca [...] po próbę zawładnięcia kosmosem [...], od utopii pozasłownego porozumienia [...] do wiary w destruktywno-kreatywną potęgę głosu, który «z pokoleń pójdzie w pokolenia». Świat jawi się w napięciu między skrajnościami: jedna łza i powódź, jedna iskierka i lawa [...]. Poruszamy się stale między ułamkiem, fragmentem, drobiną [...] a ogromem, całością, wiecznością, bezkresem, kosmosem, mitem"[33]. Aby tę wizję zaklętą w tekście zrealizować, należy dzieło wystawić – „bez skrótów".

↘Nina Karniej

24 K. Dejmek, *Casus „Dziady"* [w:] *„Dziady". Od Wyspiańskiego do Grzegorzewskiego*, op.cit., s. 138.

25 Patrz: J. Stokalska, *„Dziady" (1967)* [w:] *Teatr Kazimierza Dejmka*, red. A. Kuligowska-Korzeniewska, Łódź 2010, s. 229–238.

26 Z. Raszewski, *Kartka z dziennika* [w:] *„Dziady". Od Wyspiańskiego do Grzegorzewskiego*, op.cit., s. 160.

27 K. Swinarski, *O „Dziadach"* [w:] program przedstawienia: A. Mickiewicz, *Dziady*, insc., reż. i scen. K. Swinarski, kostiumy K. Zachwatowicz, muz. Z. Konieczny (Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej w Krakowie, premiera 18 II 1973), red. K. Pistl, s. 16–17.

28 D. Dąbrowska, *Co Swinarski dopowiada w „Dziadach"* [w:] *„Dziady". Od Wyspiańskiego do Grzegorzewskiego*, op.cit., s. 221.

29 J. Walaszek, *Konrad Swinarski i jego krakowskie inscenizacje*, Warszawa 1991, s. 194.

30 Ibidem, s. 204.

31 A. Mickiewicz, *Wykład XVI* [w:] idem, *Dzieła. Wydanie Rocznicowe 1798–1998*, t. X, *Literatura słowiańska. Kurs trzeci*, przeł. L. Płoszewski, oprac. J. Maślanka, Warszawa 1998, s. 192.

32 Patrz: ibidem, s. 192–201; D. Kosiński, *Polski teatr przemiany*, Wrocław 2007, s. 102–105.

33 Z. Majchrowski, *Dziady jako arcydzieło w ruchu* [w:] *Trzynaście arcydzieł romantycznych*, red. E. Kiślak i M. Gumkowski, Warszawa 1996, s. 59.

zastępca dyrektora: GRZEGORZ STRYJEŃSKI; główna księgowa: JADWIGA ZGRZEBNICKA; reżyserzy: KRYSTIAN LUPA, PAWEŁ ŚWIĄTEK; sekretarz literacki: JAROSŁAW MINAŁTO; specjalistka ds. literackich: ALICJA SZUMAŃSKA; czynne poniedziałki: KASIA MAJEWSKA; edukacja teatralna: NINA KARNIEJ, ALEKSANDRA DZIURA (urlop wychowawczy); kierowniczka działu marketingu: AGNIESZKA TIUTIUNIK; główny specjalista ds. organizacji pracy artystycznej: ALEKSANDER RUDKOWSKI; specjalistka ds. organizacji pracy artystycznej: JOANNA ŚLIWA; specjalistki ds. impresariatu: EWA SIWEK, MAGDALENA PŁYSZEWSKA; specjalistka ds. organizacji wyjazdów zagranicznych: KATARZYNA MARKOWICZ (urlop wychowawczy); grafika i strony internetowe: NATALIA KABANOW, MICHAŁ MATOSZKO, PIOTR SARAMA; informatyczka: AGNIESZKA MAJEWSKA; sekretariat: EWA KOZŁOWSKA; główna specjalistka ds. kadr: JOLANTA KLIER; specjalista ds. zamówień publicznych: ANDRZEJ WRĘCZYCKI; radczyni prawna: EUGENIA FRANIECZEK; archiwum i biblioteka: ELŻBIETA MAŁECKA; kierownik działu administracyjnego: TADEUSZ TWOREK; kierownik działu technicznego: ANDRZEJ FIUTEK; zastępca kierownika działu technicznego ds. produkcji kostiumów i obsługi sceny: JADWIGA ZIEMIŃSKA; kostiumy i rekwizyty: KRZYSZTOF CICHOCKI; specjalista ds. technicznych: JACEK CIMICKI; kierowniczka sekcji garderobianych: ANNA DOBOSZ; zaopatrzenie: MAREK KURC; główny brygadier scen Teatru Polskiego: ADAM BURACZEK; brygadier Sceny Kameralnej: ANDRZEJ SUS; brygadier Sceny na Świebodzkim: JEREMI MAJCZYK; inspektor widowni Sceny im. Jerzego Grzegorzewskiego: JÓZEF OGONOWSKI; inspektor widowni Sceny Kameralnej: BEATA KURZYCA; inspektor widowni Sceny na Świebodzkim: AGNIESZKA TIUTIUNIK

kierownicy pracowni:
krawieckiej damskiej: EWA ZDANIEWICZ; krawieckiej męskiej: GRZEGORZ RAGAN; perukarskiej i charakteryzatorskiej: MATEUSZ STĘPNIAK; szewskiej: JERZY PORZYCZEK; modelatorskiej i malarskiej: PIOTR DYBNER; stolarskiej: TOMASZ JASZCZYŃSKI; tapicerskiej: JERZY RAGAN; ślusarskiej: LESZEK NOWAK; elektroakustycznej: TOMASZ ZABORSKI; elektrotechnicznej: DARIUSZ BARTOŁD

specjalistka ds. public relations: KINGA WOŁOSZYN-ŚWIERK
tel. kom. (+48) 502 52 29 77
kinga.woloszyn@teatrpolski.wroc.pl

TEATR POLSKI WE WROCŁAWIU

SCENA IM. JERZEGO GRZEGORZEWSKIEGO
ul. Zapolskiej 3, 50-032 Wrocław
centrala – tel. 71 316 07 00
sekretariat – tel. 71 316 07 01–02
faks 71 316 07 03
kasa – tel. 71 316 07 80
sekretariat@teatrpolski.wroc.pl
www.teatrpolski.wroc.pl
www.tpl.wroc.pl [wersja angłojęzyczna]

SCENA KAMERALNA
ul. Świdnicka 28
tel. 71 316 07 52

SCENA NA ŚWIEBODZKIM
pl. Orląt Lwowskich 20c
tel. 71 341 29 54

kasy biletowe czynne od wtorku do soboty w godzinach: 11:00–14:00 i 15:00–19:00
w niedziele i święta dyżury kasowe dwie godziny przed spektaklem
kasa biletowa Sceny na Świebodzkim czynna tylko dwie godziny przed spektaklem

informacje o repertuarze i rezerwacja biletów: dział marketingu
czynny od poniedziałku do piątku w godzinach 9:00–17:00
tel. 71 316 07 77–78
e-mail: **marketing@teatrpolski.wroc.pl**
internetowa sprzedaż biletów: **www.bilety.teatrpolski.wroclaw.pl**

organizatorem Teatru Polskiego we Wrocławiu jest Samorząd Województwa Dolnośląskiego

DOLNY ŚLĄSK
INSTYTUCJA KULTURY
SAMORZĄDU WOJEWÓDZTWA DOLNOŚLĄSKIEGO

teatr jest członkiem Unii Polskich Teatrów

redakcja programu – JAROSŁAW MINAŁTO, PIOTR RUDZKI
projekt plakatu i opracowanie graficzne programu – NATALIA KABANOW
zdjęcie wykorzystane na plakacie i na okładce programu pochodzi z archiwum MICHAŁA ZADARY

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

WROCŁAW 2016
Europejska Stolica Kultury

Trójka POLSKIE RADIO

gazeta

RADIO WROCŁAW

TVP WROCŁAW

kulturaonline

TU WROCŁAW

dlaStudenta.pl

Przegląd

pik wroclaw.pl

HALA STULECIA CENTENNIAL HALL

M&S MARKS & SPENCER

Socato GALERIA SZTUKI ART GALLERY

WROCŁAW Herbapol

ARKADY WROCŁAWSKIE

STRÖER out of home media

ZE ZBIORÓW
Instytutu Teatralnego

WWW.TEATRPOLSKI.WROC.PL