



Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych
3.0 Polska(CC BY-NC-ND 3.0 PL)

Załącznik Kulturoznawczy 2/2015

Załącznik

TEMAT NUMERU: POLSKOŚĆ I TOŻSAMOŚĆ

POWRÓT *DZIADÓW*, CZYLI DWA TEATRY

JACEK KOPCIŃSKI

Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego;
Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland)
jacekkopciński@o2.pl

Do polskiego teatru wróciły *Dziady* Adama Mickiewicza, a ich kolejne inscenizacje nieprzypadkowo zbiegły się z ważnym dla polskiej kultury jubileuszem, który w 2015 roku przebiegał pod hasłem „250 lat teatru publicznego”. Namysł nad rolą, organizacją i zagrożeniem publicznych scen zdominował rocznicowe debaty, nie zapomnieliśmy jednak, że datę premiery komedii *Natęci* Józefa Bielawskiego, która miała miejsce 19 listopada 1765 roku w warszawskiej Operalni, uznaje się przede wszystkim za moment powstania Teatru Narodowego. Eksponując ten fakt na łamach majowego numeru „Teatru”, kilkoro historyków teatru i krytyków podjęło nawet polemikę z pomysłodawcami oficjalnych obchodów. Nie chcę tu rozważać argumentów obu stron – jubileusz mamy za sobą, dyskusja jest zamknięta, a wszystkie teksty polemiczne pozostają dostępne na stronie Instytutu Teatralnego. Ważniejsze wydaje mi się to, że tocząc rocznicowy spór „publiczny czy narodowy?”, polemisi wspólnie naszkicowali intelektualny projekt polskiego teatru współczesnego, który w jednej ze swoich odmian czy gałęzi realizowany jest coraz powszechniej, w drugiej natomiast wydaje się coraz bardziej ekskluzywny, a odpowiadające mu wybitne spektakle należą do rzadkości i są wyjątkowe. Nowe realizacje *Dziadów* świadczą o tym dobitnie i choćby dlatego warto przyjrzeć się im dokładniej.

Sfera publiczna i zbiorowa wyobraźnia

Pierwszą gałąź polskiego teatru opisał celnie Dariusz Kosiński w wypowiedzi programowej tegorocznych obchodów *Rok teatru ważnego*. Odwołując się do znanej koncepcji sfery publicznej Jürgena Habermasa jako przestrzeni wolnej debaty obywatelskiej toczoney w nowoczesnym społeczeństwie demokratycznym¹, wyliczał najważniejsze funkcje teatru publicznego:

poszerzanie i umacnianie sfery publicznej, aktywny udział w debacie publicznej nie tylko przez zabieranie głosu w sprawach, które stanowią jej przedmiot, ale także przez wprowadzanie nowych tematów i stawianie nowych pytań, kwestionowanie oczywistości, podważanie pozycji hegemónów (kimkolwiek by byli), czy wreszcie wydobywanie symptomów, sygnałów, napięć i grup, które dopiero szukają swojego języka².

Z kolei w tekście *Teatr publiczny – azyl pod napięciem* zrównał ideę teatru publicznego z teatrem krytycznym: „teatr publiczny jest przestrzenią doświadczenia i refleksji, której sednem jest konfrontacja ze sposobami myślenia przyjętymi i realizowanymi przez widzów w życiu”³. Teatr publiczny wchodzi też w dialog z przeszłością, co nas tu najbardziej interesuje, i „najczęściej odnosi się do przeszłości krytycznie, demaskując ukrytą obecność i władzę, jaką anachroniczne schematy i mity wciąż sprawują nad dzisiejszymi Polakami, albo też obnażając jej ciemne strony”⁴. Najbardziej ogólna definicja teatru publicznego w ujęciu Kosińskiego brzmiała następująco: teatr publiczny to taki, który „jest finansowany ze środków publicznych (...) ze względu na wagę i wartość, jaką ma dla życia społecznego

¹ J. Habermas, *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, tłum. W. Lipnik i M. Łukasiewicz, Warszawa 2007.

² D. Kosiński, *Rok teatru ważnego*, www.250teatr.pl/teksty/41.rok_teatru_waznego.html [data dostępu: 24.10.15].

³ D. Kosiński, *Teatr publiczny – azyl pod napięciem* www.250teatr.pl/idea.teatr_publiczny_azyl_pod_napieciem.html [data dostępu: 24.10.15].

⁴ Ibidem.

i indywidualnego, a także dla dziedzictwa i kultury narodowej”⁵. I właśnie w tym punkcie polemikę z tezami Kosińskiego podjęli Małgorzata i Marek Piekutowie, zarzucając autorowi „semantyczną ekwilibrystykę”⁶. Zdaniem Piekutów Kosiński „do granic możliwości” rozszerzył znaczenie pojęcia „publiczny” kosztem pojęcia „narodowy”, które zostało przez niego podporządkowane pierwszemu. „Nie bójmy się słów!” – wzywali, przypominając kulturową i antropologiczną definicję narodu sformułowaną przez Benedicta Andersona w książce *Wspólnoty wyobrażone*. W odniesieniu do nas brzmiałaby ona następująco: „wspólnota dobrowolna Polaków i tych, którzy się za nich uważają, ograniczona kulturowo i językowo (ale nie terytorialnie!) i suwerenna”⁷. Anderson podkreśla wyobrażeniowy wymiar poczucia przynależności narodowej, wskazując na fakt, że jego poszczególni członkowie w większości nie znają się nawzajem i nigdy się nie poznają, a jednak wspólnie „pielęgnują w myślach obraz wspólnoty”, ufundowanej przede wszystkim na symbolach odnoszących się do wspólnych doświadczeń⁸. Za symbol najważniejszy Anderson uznał grób nieznanego żołnierza – powszechny w świecie zachodnim znak ofiary za ojczyznę.

Antropologiczna koncepcja narodów jako „wspólnot wyobrażonych” została przez Andersona rozszerzona daleko poza państwa europejskie i przeciwstawiona deformującemu ją nacjonalizmowi, ten zaś rasizmowi, który opiera się na biologicznej determinacji i stale „majaczy o wiecznym skalaniu” rasowej czystości⁹. Piekutowie odwoływali się także do historycznej idei narodu, który nazwali „rozszerzonym”, przypominając, że w XIX wieku

zbiorowym wysiłkiem romantycznych poetów i filozofów wypracowano wizję Polski, w której prawa obywatelskie przysługiwałyby wszystkim,

⁵ Ibidem.

⁶ M. i M. Piekutowie, *Fluctuat nec mergitur*, „Teatr” 2015, nr 5.

⁷ Ibidem.

⁸ B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone*, tłum. S. Amsterdamski, Kraków 1997, s. 19.

⁹ Ibidem. s. 147.

niezależnie od wyznania, języka domowego, pochodzenia etnicznego i społecznego, a więc wszystkim zamieszkującym terytorium dawnej Rzeczypospolitej Polakom, Rusinom, czyli Ukraińcom, Żydom i Niemcom – zgodnie z szerokim programem Joachima Lelewela¹⁰.

Było to ważne przypomnienie, romantyzm bowiem jest w naszych czasach przedstawiany jako epoka formowania się groźnych nacjonalizmów, stających się w wieku XX przyczyną masowych zbrodni, a współcześnie podstawą szowinizmów i wykluczeń, o które Dariusz Kosiński oskarżył obrońców teatru narodowego. Piekutowie oddalili ten zarzut i przekonywali, że „narodowy” w odniesieniu do teatru nie oznacza zapatrzenia w siebie, czołobitności czy brązownictwa.

Przeciwnie, oznacza spór, polemikę, bolesne napominanie. Troska o zachowanie tradycji wymaga nieustannej reinterpretacji, krytycznej analizy. Czyż mogło być inaczej, skoro polski teatr narodowy tworzyli Wyspiański, Schiller, Witkacy, Horzyca, Kantor, Wierciński, Dejmek, Hübner, Swinarski, Grotowski, Grzegorzewski – ta lista powinna być znacznie dłuższa¹¹.

Z jednej strony mamy więc fundowany na koncepcji Habermasa teatr krytyczny, zajmujący ważne miejsce w sferze publicznej, z drugiej zaś nowocześnie postrzegany teatr narodowy, fundowany na koncepcji wspólnoty wyobrażonej Andersona. Teatr, który także nie pozostaje bezkrytyczny wobec wspólnoty. Na czym więc polega różnica między nimi? Żeby ją uchwycić, warto przyjrzeć się konkretnym manifestacjom artystycznym. Ostatnie inscenizacje *Dziadów* Adama Mickiewicza nadają się do tego znakomicie, mamy bowiem do czynienia z dramatem, który jak żaden inny ukształtował narodową wyobraźnię Polaków i którego ważne inscenizacje w przeszłości stawały się zazwyczaj częścią debaty politycznej w newralgicznych dla

¹⁰ M.i M. Piekutowie, op. cit.

¹¹ Ibidem.

Polski momentach historycznych. Doświadczaliśmy tego także niedawno, kiedy po 10 kwietnia 2010 roku, w reakcji na katastrofę smoleńską i żalobę narodową, Paweł Wodziński zrealizował przedstawienie *Mickiewicz. Dziady. Performance*, w którym tradycyjny podział na kolaborantów i spiskowców został zastąpiony zupełnie innym antagonizmem: establishment *versus* wykluczeni. Nie bez znaczenia pozostaje też fakt, że interesujące nas najnowsze inscenizacje *Dziadów* stworzyli reżyserzy o awangardowym czy wręcz eksperymentalnym podejściu do teatru, należący na dodatek do tego samego pokolenia artystów. Mam na myśli Michała Zadare, który na scenie Teatru Polskiego we Wrocławiu zrealizował najpierw I, II i IV część *Dziadów*, a następnie wyreżyserował ich część III (i zapowiada ostatnią, czyli *Ustęp*), oraz Pawła Passiniego, który dwukrotnie zrealizował autorską adaptację całego dzieła Mickiewicza, najpierw w Teatrze Lalki i Aktora w Opolu, a następnie w Akademickim Teatrze Dramatycznym w Brześciu na Białorusi (należy dodać, że w 2014 roku swoje „popkulturowe” *Dziady* zrealizował także Radosław Rychcik).

Zwracam uwagę na artystyczną i generacyjną bliskość obu twórców, by od razu oddalić przypuszczenie, jakoby teatr wspólnoty wyobrażonej mógł być dziś jedynie tradycyjnym teatrem dramatycznym, stworzonym dla publiczności szukającej w nim prestiżu i rozrywki, a więc nie gotowej na estetyczne ryzyko. Teatr taki Dariusz Kosiński nazwał kiedyś „teatrem kulturalnego miasta”, a formuła ta pojawia się w jego ostatnich komentarzach na temat Teatru Narodowego w Warszawie. Uważam ten sąd za nie całkiem sprawiedliwy, zaznaczę jednak dla jasności, że Paweł Passini w warszawskim Narodowym nigdy nie pracował, a mimo to pozostaje dla mnie twórcą teatru wspólnoty wyobrażonej – tak jak Zadara pozostaje dla mnie twórcą teatru krytycznego. Oczywiście najciekawsze byłoby dokładne porównanie dzieł obu artystów, ja jednak chciałbym skupić się na wywiadach Zadary i Passiniego udzielanych w trakcie pracy nad *Dziadami* lub po ich premierze. Interesuje mnie, jak myślą o dramacie Mickiewicza ci młodzi polscy

reżyserzy, co na ich temat mówią, a dopiero w następnej kolejności – jak ich koncepcje materializują się na scenie.

Zadara czyli *Dziady* w teatrze krytycznym

W swoich wypowiedziach Zadara stale podkreśla tekstowy wymiar *Dziadów*. Romantyczny arcydramat to dla niego ogromny zbiór słów: dialogów, monologów, ale także didaskaliów, komentarzy, prologów, dedykacji, mott i wszelkich paratekstów – zapisanych i przeznaczonych do lektury – cichej i głośniejszej, scenicznej. Słowa dramatu to znaki pisma, które mają konkretne znaczenia i mogą zostać wypowiedziane lub zaśpiewane. Znaczenia te reżyser skłonny jest niekiedy odczytywać literalnie, dosłownie, nie bacząc na metaforykę – z jednej strony, i historyczne przemiany języka – z drugiej. W korespondencji z profesor Marią Prussak, wydrukowanej w programie *Dziadów* części III, artysta przekonuje badaczkę, że użyte przez Mickiewicza słowo „śpiewak” nie oznacza człowieka, który układa wiersze – poety, lecz człowieka wykonującego pieśni. Koncepcji tej broni na łamach „Teatru”, wyliczając te fragmenty *Dziadów*, w których Konrad („śpiewak dla ludzi”) oraz inni bohaterowie dramatu śpiewają¹². Skoro śpiewają, „śpiewak” znaczy pieśniarz – jak Marley czy Dylan, o których wspomina Zadara. Reżysera interesuje więc językowa konkretność, a zarazem dosłowność *Dziadów*, to, co w recenzji spektaklu Jolanta Kowalska nazwała „ciałem tekstu”¹³. W utworze ciało to materializuje się w formie hybrydycznego tasiemca słów, a na scenie w postaci głośniejszej, wyrazistej, niekiedy nadekspresywnej mowy, często przechodzącej w skandowanie czy wokalizę, zacierające poetycki rytm frazy czy akcent. A także w działanie postaci, których wizje czy fantazje zostają na scenie w bardzo konkretny sposób wytłumaczone (na przykład poprzez ilość butelek wina opróżnionych przez bohaterów).

¹² M. Zadara, *Śpiew Konrada*, „Teatr” 2015, nr 9.

¹³ J. Kowalska, *Reset „Dziadów”*, „Teatr” 2014, nr 5.

Dla Zadari *Dziady* to także tekst, który, pomijając lektury polonistów, nigdy nie został przeczytany dokładnie, a przez to pozostaje „dla Polaków nieznanym utworem”¹⁴. Jego koncepcja wystawienia *Dziadów* „bez skreśleń” wyrasta z przekonania o potrzebie zaprezentowania ich polskiej publiczności i ukazania, co naprawdę „w nich siedzi”¹⁵. Zadara wielokrotnie zarzucał kulturze polskiej aintelektualizm, który, jego zdaniem, przejawia się choćby tym, że nie znamy arcydzieł naszej literatury. Chwalimy się, że znamy, ale tak naprawdę zamiast samemu czytać, na wiarę przyjmujemy cudze interpretacje nieznanych nam utworów, przez co żyjemy w sferze literackich mistyfikacji ideologicznych. Mistyfikacje te nie mają nic wspólnego ze znaczeniem głównych tekstów naszej kultury, dlatego reżyser postanowił ukazać je współczesnym Polakom, wystawiając *Dziady* nie tak, „jak je sobie wyobrażamy”¹⁶, ale tak, jak zostały napisane. W założeniach tego projektu odnajduję podobieństwo do jednej z pięciu zasad protestantyzmu „sola scriptura” głoszącej, że Pismo Święte jest jedynym źródłem wiedzy teologicznej, odrzucającej w tej kwestii tradycję i autorytet kościelnej egzegezy ksiąg biblijnych. Zasada ta doprowadziła do podważenia niektórych dogmatów Kościoła katolickiego i stworzenia nowej gałęzi chrześcijaństwa. „W polskiej tradycji się nie czyta. Nawet Biblii się nie czyta”¹⁷ – stwierdza reżyser, zastanawiając się niczym rasowy protestant, ilu polskich katolików przeczytało Stary Testament i wie na przykład, że istnieją dwie wersje dekalogu. Niewielu, sugeruje artysta, bo Biblię znamy z kościelnych kazań – a *Dziady* z lekcji w szkole.

¹⁴ *Pierwszy raz całe „Dziady”* [z Michałem Zadarą rozmawia Jacek Cieślak], www4.rp.pl/artukul/1077301-Pierwszy-raz-cale--Dziady-.html [data dostępu: 24.10.2015].

¹⁵ „*Dziady*” nie będą sztuką o miłości do ojczyzny [z Michałem Zadarą rozmawia Magdalena Piekarska], wroclaw.wyborcza.pl/.../1,35771,17724750,Zadara_Dziady_nie_beda_

¹⁶ *Idę z Mickiewiczem do lasu* [z Michałem Zadarą rozmawia Magdalena Piekarska].

¹⁷ Ibidem.

Dla reżysera protestującego przeciwko „tradycyjnemu polskiemu aintelektualizmowi” największą mistyfikacją *Dziadów* jest ich interpretacja martyrologiczna. Polacy chcą czytać *Dziady* jak dramat o ich historycznym męczeństwie, tymczasem „jest to dramat, w którym nie ma słowa o II wojnie światowej, obozach, łagrach, Katyniu, komunizmie, marcu '68 i katastrofie smoleńskiej”¹⁸. To ironiczne zdanie rozumiem jako prowokacyjną krytykę znanych i możliwych aluzji inscenizacyjnych i filmowych, jak choćby tych, które pojawiają się w *Lawie* Tadeusza Konwickiego. Zadara uważa je za nieuprawnione, bo fałszujące znaczenie dramatu, w istocie zaś szkodliwe, bo utrwalające w Polakach nieracjonalne przekonania o potrzebie poświęcenia za ojczyznę. „Ostatnio ktoś zapytał mnie, czy jestem przeciwko temu, że Mickiewicz w *Dziadach* mówi, że trzeba się ofiarować za ojczyznę i walczyć. Sęk w tym, że niczego takiego tam nie ma. Nie ma nawet takiego pytania” – twierdzi reżyser¹⁹.

Z tego radykalnego sądu reżyser wyciąga równie radykalne wnioski interpretacyjne. Po pierwsze, uznaje sceny martyrologiczne III części (więzienne) za świadome fałszowanie historii, wynikające z poczucia winy poety (Mickiewicz „cierpiał na pokaz”), po drugie zaś, nadmiernie wzmacnia satyryczny wymiar dramatu. Scenę w salonie warszawskim odczytuje w taki sposób, żeby celem krytyki uczynić także spiskowców: „tych, co myślą, że są od tego salonu lepsi i nie widzą nic, oprócz cierpienia i spisków w Polsce”²⁰. Na poparcie swoich tez nie daje jednak żadnego tekstowego dowodu, przywołuje natomiast autorytet Witolda Gombrowicza i jego *Operetki* jako satyry totalnej, to znaczy obejmującej całość świata przedstawionego. Patrząc z tej perspektywy, uznaje, że i „Mickiewicz napisał satyrę na władzę, modę i formę społecznych zachowań”²¹, nie wyłączając postaw opozycyjnych,

¹⁸ *Pierwszy raz całe „Dziady”*, op. cit.

¹⁹ *Dziady nie będą sztuką o miłości do ojczyzny*, op. cit.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem.

które w *Dziadach* rodzą się przecież z autentycznego współczucia dla ofiar terroru i buntu przeciwko carskim represjom. Żeby uderzyć w cierpiętnictwo Polaków i szerzej: żeby „zaatakować” jakiś element narodowej mentalności, reżyser zniekształca sensy dzieła Mickiewicza, ale czyni to jakby niepostrzeżenie, ubiera przecież bohaterów w kostiumy z epoki i każe im mówić cały tekst utworu, co krytyka uznała wręcz za pietystyczne podejście do arcydramatu. Praktyka ta jest dziś częstą strategią artystyczną w teatrze krytycznym, usprawiedliwianą, a nawet zalecaną w sztuce publicznej jako najlepsze narzędzie subwersji, która „polega na naśladowaniu, na utożsamianiu się niemalże z przedmiotem krytyki, a następnie delikatnym przesunięciu znaczeń. Ten moment przesunięcia znaczeń nie zawsze jest uchwytny dla widza. To nie jest krytyka wprost, bezpośrednia, tylko krytyka pełna dwuznaczności”²².

Konsekwencją takiej praktyki jest styl inscenizacji *Dziadów* Zadary oparty na teatralnej trawestacji, która sprawia, że sceny satyryczne (zwłaszcza te z udziałem Nowosilcowa) zamieniają się w farsę (publiczność na głos śmieje się z żartów hrabiego), natomiast w scenach więziennych i wizyjnych daje się zauważyć wyraźny dystans reżysera wobec postaci i stanów przez nich doświadczanych. Zadara jako interpretator *Dziadów* racjonalizuje doświadczenia mistyczne bohaterów Mickiewicza, dlatego w wywiadach diagnozuje w nich choroby psychiczne, a na scenie każe im się upijać i błaznować. Według reżysera: „improvizacji nie można czytać wprost, [scena ta] jest tylko zapisem pewnego wariactwa”, spowodowanego „odosobnieniem”, „chłodem”, „wilgocią” i „brudem”²³. W innym wywiadzie reżyser nazywa wręcz Konrada „schizofrenicznym paranoikiem”, który „ciągle boi się, że ktoś go podsłuchuje, ma przywidzenia, nie jest w stanie z nikim się dogadać”²⁴. I jeszcze: „[Mickiewicz] stworzył ciemnego, skomplikowanego

²² G. Dziamski, *Sztuka publiczna*, „Kultura i Społeczeństwo” 2005, nr 1.

²³ *Ironia i narodowe cierpienie* [z Michałem Zadarą rozmawia Jacek Cieślak], www.eteatr.pl/pl/artykuly/200116.druk.html

²⁴ *Idę z Mickiewiczem do lasu*, op. cit.

bohatera, wewnętrznie sprzecznego, z którego późniejsi polscy paranoicy zrobili użytek, bo czuli podobieństwo z Gustawem i Konradem – w tym sensie, że też nie radzili sobie z rzeczywistością²⁵. I wreszcie: „Nie jest to zaskakujące, że ten bohater czuje się przedstawicielem narodu – mnóstwo schizofreników tak ma” – dodaje reżyser, czyniąc wyraźne aluzje do opinii o niektórych współczesnych politykach²⁶. Tym samym przekreśla sens wypowiedzi Konrada, nie traktuje też poważnie jego wewnętrznego dramatu i w konsekwencji niszczy misteryjną, czy szerzej, metafizyczną strukturę *Dziadów*. Lekceważy przecież bluźnierstwo bohatera i odbiera powagę egzorcyzmom, od których zależy przecież także los innego więźnia, Rollisona. Powołując się na „antynaukową ideologię”, której stale ulegają Polacy (np. ufając homeopatii albo nie ufając ustaleniom komisji badającej przyczyny katastrofy w Smoleńsku)²⁷, uznaje scenę egzorcyzmów za komediową i tak postanawia ją wyreżyserować. W istocie przyjmuje postawę Starca z *Romantyczności* („Ufajcie memu oku i szkiełku,/Nic tu nie widzę dokoła”), myląc ironię romantyczną z ufundowaną na naukowych przesłankach postawą krytyczną, całkowicie przecież obcą romantyzmowi.

Zadara po prostu wmawia Mickiewiczowi umysłowość Jana Śniadeckiego. Jest więc takim „protestantem”, który po indywidualnej lekturze Biblii uznał, że jej prorocy są szaleńcami, a Duch Święty – o ile istnieje – natchnął ich słowem w taki sposób, by skompromitować głoszoną przez nich prawdę. Wyobraźmy sobie twarze wiernych po wysłuchaniu tej egzegezy... A przecież to właśnie dla nich została ona przeprowadzona. Z myślą o współczesnych Polakach Zadara wystawił też swoje *Dziady* „bez skreśleń”, o Polakach, którzy w przekonaniu reżysera z niechęcią do myślenia ciągle czytają *Dziady* jak Biblię, a Konrada, „cierpiącego za miliony”,

²⁵ *Pierwszy raz całe „Dziady”*, op. cit.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Dziady nie będą sztuką o miłości do ojczyzny*, op. cit.

traktują niemal jak Mesjasza. Problem w tym, że Zadara nie próbuje zniuansować interpretacji tej postaci, co czyniło przed nim wielu interpretatorów – także w teatrze, jednym radykalnym cięciem odbiera jej rozum i charyzmę, a Polakom – narodowego bohatera. Postać, która od prawie dwustu lat zajmuje centralne miejsce w ich zbiorowej wyobraźni i dzięki której, jak powiedziała by Anderson, czują się oni wspólnotą. W krytycznej „lekturze” *Zadary* Konrad nie może dłużej odgrywać takiej roli. Nie tylko dlatego, że wszystko, co mówi, jest rojeniem szalonego człowieka, także dlatego, że jest on odmieńcem, odrzuconym przez wspólnotę. Zadara przyjmuje transgresyjną interpretację postaci Konrada, znaną z prac Marii Janion i jej uczniów, jeśli ułatwia mu ona realizację nadrzędnego celu, jaki sobie postawił. Jest nim „anarchizowanie” *Dziadów*, które w jego interpretacji obracają się dokładnie przeciwko wspólnocie:

– Polityczność *Dziadów* kryje się w ich dzikiej anarchiczności. Opowiadają o jednostkach, które nie są w stanie odnaleźć się we wspólnocie. Każda z postaci ma ten sam problem – nie pasuje do oczekiwań, jakie świat ma wobec niej. Czy Gustaw, którego miłości nikt nie rozumie, czy Dziewica, która nie ma do kogo się odezwać, czy Książdz, który jest pustelnikiem – to ludzie samotni, którzy nie są w stanie porozumieć się ze światem. To dramat o niedostosowanych, o dziwakach, freakach, odmieńcach. Sama forma *Dziadów* jest rewolucyjna. Nie pasuje do żadnej z kategorii dramatu, jest niedokończona, niespójna. To utwór do gruntu antyfaszystowski – przeciwko wszelkiej jednolitości, poprawności. I właśnie taki dramat znajduje się w centrum duszy polskiej. Jeśli *Dziady* mają definiować polskość, to jest to polskość dzika, łamiąca zasady, pełna okropieństw i szalu, erudycyjna i ludowa, przede wszystkim – niejednolita. Taką polskość jestem w stanie zaakceptować i nawet celebrować. Ale czy ten utwór odzwierciedla aktualny stan polskiej duszy? Nie. Obserwujemy chęci ujednolicenia, narzucenia wszystkim jedynie słusznych polskich cech. A nie ma czegoś takiego jak prawdziwy Polak, tak samo jak nie ma »prawdziwych« *dziadów*. Naród to fikcja, wymyślona w XIX wieku,

konieczna do przeprowadzenia pewnego wolnościowego projektu. Ale nie wieczna. Nawet Mickiewicz uważał, że w niebie nie jest się już Polakiem²⁸.

Nowa, sceniczna „reinterpretacja” *Dziadów* ma więc w zamierzeniu reżysera służyć zmianie definicji polskości czy też jej samej. Zadara wierzy w istnienie zbiorowej wyobraźni Polaków, mówi przecież o „centrum duszy polskiej”, chciałby ją jednak tak zreorganizować, by Polacy przestali być wspólnotą wyobrażoną („naród to fikcja”), czyli taką, która definiuje się na podstawie tego, co jednoczące, a stali się wspólnotą innego rodzaju. Taką mianowicie, która definiuje się na podstawie tego, co różniące: „odmienne”, „indywidualne”, „niejednolite”, „niespójne”, „łamające zasady” – a przy tym racjonalne. Z jego wypowiedzi wyłania się ponadnarodowy i modernizacyjny, ale trudny do uchwycenia, bo w istocie paradoksalny projekt przebudowy koncepcji wspólnotowości. Zadara mówi dość ogólnikowo i ironicznie o jakichś „jedynie słusznych polskich cechach”, ale w swoim spektaklu nie zajmuje się krytyką polskiej mentalności czy polskich wad narodowych. Czyni coś o wiele poważniejszego – bierze na warsztat dramatyczną matrycę romantycznej duchowości Polaków z Konradem w jej centrum i rozbija ją, a przy tym stale podkreśla wierność tekstowi. „Reżyserować oznacza tu: uruchamiać przestrzenie sugerowane przez tekst” – tłumaczy²⁹. Sugestia ta dotyczy jednak wyłącznie powierzchni tekstu, dlatego spektakle Zadary ciągną się w nieskończoność, rozpadając na osobne epizody wyreżyserowane w różnych konwencjach. Reżyser stale ekspozuje niespójności dramatu zbudowanego z fragmentów, żeby przypadkiem nie scalić go w swojej inscenizacji w obrzęd i nie dokopać się w nim mitu ustanawiającego wspólnotę. Charakterystyczne też jest to, że mówiąc o „polityczności” *Dziadów*, stanowczo odrzuca ich aktualność w związku z zagrożeniem ze strony współczesnej Rosji. Nie podejmuje sugerowanego mu

²⁸ *Idę z Mickiewiczem do lasu*, op. cit.

²⁹ *Ibidem*.

przez rozmówcę tematu wojny na Ukrainie, za to porównuje ofiary represji carskich do więźniów Guantanamo i jest w tym widoczna konsekwencja. Chodzi mianowicie o taki przykład cierpienia, który wywołuje w Polakach raczej poczucie winy (polskie więzienia CIA) niż krzywdy. Jest to także próba zbudowania „globalnej” świadomości Polaków, czemu w spektaklu służą liczne odwołania do kultury masowej – sam Konrad jest pijanym hip-pisem wykonującym muzyczny „show” na wymyślonych syntetyzatorach głosu. Ten „show wariata” – powie dowcipnie dziennikarz o Wielkiej Improwizacji, co reżyser podejmie, a publiczność nagrodzi śmiechem. Śmiech zawsze buduje dystans wobec bohatera i właśnie o ten efekt chodziło Zadarze. Śmiech i znudzenie, bo gusła, modlitwy, widzenia, a nawet wielkie poetyckie improwizacje już nie działają.

Passini, czyli *Dziady* w teatrze wspólnoty wyobrażonej

Inaczej Passini, który od początku deklarował: „traktujemy *Dziady* serio”³⁰ i wyreżyserował stosunkowo krótkie, skondensowane spektakle o strukturze obrzędu z bardzo silnym punktem kulminacyjnym i wyraźnym efektem katharsis. W przedpremierowych rozmowach z Passinim także powraca temat lektury dramatu, którą reżyser nazwał „przepastną i specyficzną”³¹. Przepastną, gdyż ze względu na zaprezentowane w *Dziadach* archaiczne obrzędy „tekst jest trudny do zrozumienia dla współczesnego odbiorcy”; specyficzną, ponieważ „dzieło Mickiewicza ma w sobie ogromną moc”, której nie niweluje nawet szkolna, obowiązkowa lektura. Passini podkreśla, że tekst *Dziadów* „mocno zapada w pamięć” i na długo w niej pozostaje. „Są

³⁰ *Grzebiemy w „Dziadach” jak w białoruskiej ziemi* [z Pawłem Passinim i Patrycją Dołowy rozmawia Anna Legierska], culture.pl/pl/.../grzebiemy-w-dziadach-jak-w-bialoruskiej-ziemi-wywiad [data dostępu: 24.10.2015].

³¹ *To będzie niezwykle przeżycie w opolskich „Lalkach”* [z Pawłem Passinim rozmawia Maciej Świerczyński], Opole.wyborcza.pl/.../1,35114,17538930,To_będzie_niezwykłe_przeżycie_w_opolskich__Lalkach_.html [data dostępu: 24.10.2015].

takie momenty, gdy – nawet jeśli się nie czytało tekstu od jakiegoś czasu – treść sama pojawia się w głowie” – tłumaczy, podkreślając wyjątkowy status tekstu *Dziadów* wśród innych dramatów. „W trakcie prac nad spektaklem poczułem, że nie znam go w ogóle” – wyznaje, potwierdzając niejako sąd Zadary o Polakach, nie znających swojego arcydramatu... Charakterystyczne jednak, że się do tego przyznaje, w gruncie rzeczy wskazując na semantyczne skomplikowanie dzieła Mickiewicza, które Zadarze wydało się jasne, nawet oczywiste. Zaraz jednak dodaje: „A jednocześnie cały czas mam poczucie, jakbym urodził się już ze znajomością tego tekstu”³². To zaskakujące wyznanie, dla reżysera *Dziadów* „bez skreśleń” pewnie całkowicie nie do przyjęcia, dla interpretacji Passiniego okazuje się kluczowe.

Zauważmy: mówiąc o recepcji *Dziadów*, Passini nie ocenia stanu umysłowości Polaków czy charakteru polskiej kultury. Nie wydaje sądów ogólnych, dystansując się od przedmiotu krytyki, raczej obserwuje siebie jako czytelnika i daje wyraz własnym myślom, a zwłaszcza odczuciom. Mówi: „dzieło Mickiewicza ma w sobie ogromną moc” i nie jest to oświadczenie bez pokrycia, ponieważ sam tej mocy doświadczył. Wierzy także, że jako artysta będzie w stanie zrozumieć, skąd wzięło w nim poczucie pierwotnej znajomości *Dziadów* (od urodzenia), i że może się do tego poczucia odwołać w spektaklu. Towarzyszy mu też przekonanie, że dzięki praktyce artystycznej subiektywne okaże się wspólne, o ile jako reżyser stworzy widzom odpowiednie warunki spotkania z *dziełem* – spotkania, a nie konfrontacji.

Dziady to historia, którą bardzo trudno opowiedzieć linearnie. Tekst siłą rzeczy taki jest. Ale moim zdaniem w zamyśle Mickiewicza pewne wydarzenia działy się w tym samym czasie, nakładały na siebie. Stąd konieczność wciągnięcia widza w wir opowieści, w pewnym sensie przysypianie go jej rzeczywistością. Lalki, których na potrzeby spektaklu powstało około czterystu, są ku temu doskonałym medium. Nie chcę zdradzać za wiele, ale na potrzeby widowiska zlikwidowaliśmy też podział na scenę

³² Ibidem.

oraz widownię. Wszystko po to, by widz mógł poczuć ten tekst, zanurzyć się w niego³³.

Uderzająca jest metaforyka Passiniego, który już na poziomie komentarza projektuje odbiór *Dziadów* jako wejście do wnętrza tekstu, zanurzenie się w nim, poddanie jego ciężarowi. Słowa w spektaklu materializują się w formie umownych lalek-homunkulusów, które otaczają widzów, są im wkładane do rąk przez aktorów, płaczą się im pod nogami, przelatują nad głowami. „*Dziady* Pawła Passiniego przypominają biblijną podróż w brzuchu wieloryba. Widzowie na dwie godziny zostają połknięci przez teatr” – napisała Jolanta Kowalska w recenzji przedstawienia³⁴. Reżyser symbolicznie likwiduje podział na scenę i widownię, ustanawiając w teatrze wspólnotę aktorów i widzów, a w teatralnym „brzuchu wieloryba” kondensuje czas, budując efekt równoczesności zdarzeń, jakby chciał zbliżyć do siebie (i do nas!) wszystkich bohaterów dramatu. Zwornikiem przestrzennym i czasowym będzie dla nich obrzęd, podejmowany w teatrze zgodnie z jego archaiczną strukturą i funkcją, ale w sposób nowoczesny – inicjując go, Passini gra na elektrycznych instrumentach, a nawet, niekiedy, śpiewa, nigdy jednak nie zagłuszając frazy Mickiewicza. Niczym prawdziwy śpiewak-reżyser wydobywa z fragmentarycznego tekstu scalającą go muzyczność w znaczeniu tyleż dosłownym, co filozoficznym. Jego *Dziady* nie ciągną się niczym linia niespójnej historii, ale poprzez teatralny rytuał wypiętrzają się w mit.

Widzowie w spektaklu Passiniego stają się częścią teatralnego obrzędu, który „odprawiany” jest tu według reguły anamnezy, czyli przypominania, w starożytności rozumianego jako wędrówka do źródeł: pamięci, wiedzy, mocy, świętości, nawet mowy. Passini pozostaje pod tym względem wierny Mickiewiczowi, idzie za Guślarzem, a nie za Księdzem, który raczej wskazuje cel – zbawienie, a nie boskie źródło. Reżyser zdaje sobie też sprawę, że

³³ Ibidem.

³⁴ J. Kowalska, *Ars moriendi*, „Teatr” 2015, nr 6.

dla współczesnych same *Dziady* należą do przeszłości, zostały zapomniane i trzeba je na nowo odkrywać. W spektaklu „świat opowiedziany przez Mickiewicza już się wydarzył, oglądamy go z perspektywy seansu duchów” – tłumaczy Kowalska³⁵. Duchem najważniejszym jest oczywiście Konrad, który u Passiniego pozostaje starym artystą (gra go Bogusław Kierc, aktor i poeta, niegdyś Konrad w niezależnym i opozycyjnym teatrze NST), swoją skupioną, świadomą znaczeń tekstu, wciąż silną mową usiłującym rozbudzić w sobie moce kreatora i demiurga. Podczas *Wielkiej Improwizacji* staje przed ogromną kukłą symbolizującą zmartwiałego Boga i przemawia w naszym imieniu:

To na tej linii rozgrywać się będą metafizyczne zapasy Konrada w *Wielkiej Improwizacji* i Księdza Piotra w scenie egzorcyzmów. Tak spolaryzowana przestrzeń okaże się zwięzłą wykładnią głównego tematu spektaklu, którym jest konflikt pomiędzy prawdziwym (nierozpoznanym) i fałszywym (znumifikowanym) sacrum. Między jej biegunami dokona się mordercza konfrontacja duchowości dzikiej, magicznej, obiecującej dostęp do najgłębszych tajemnic bytu, i zmistyfikowanej, kontentującej się pozorami. Tę podróż do pierwotnych źródeł świętości zapowiada już tytuł spektaklu, w którym umieszczono fonetyczny zapis słowa „dziady”. Tym gestem oddzielono dźwięk od znaczenia, *melos* od *opsis*, zmysłowe doświadczenie mowy od aktu komunikacji. Podobnie ma działać spektakl. Jego reżyser chciałby zawiesić rzeczywistość tekstu i puścić swego wieloryba pod prąd czasu i dziejów kultury, do miejsca, w którym życie i śmierć, duch i materia, były jeszcze wielką, kosmiczną całością³⁶.

W komentarzu Kowalskiej zwraca uwagę zaskakujące, a zarazem kluczowe dla artystycznych działań Passiniego zdanie: „Jego reżyser chciałby zawiesić rzeczywistość tekstu”. Znaczy to coś dokładnie odwrotnego, niż zamierzył Zadara, jego bowiem interesuje tekstura *Dziadów*, materialny splot słów, artystyczny układ znaków o konkretnym znaczeniu, które należy podać

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ibidem.

w wątpliwość. Dla Passiniego natomiast tekst *Dziadów* jest czymś w rodzaju guślarskiego zaklęcia, kompozycją słów wyposażonych w wyjątkową moc przypominania, budzenia, uruchamiania tego, co w świadomości czy wyobraźni ludzi współczesnych zapomniane, uspięne, zastygłe. Interesuje go duchowy i sprawczy wymiar tekstu, którego autorem jest Mickiewicz, ale pierwotnym nadawcą wydaje się bóstwo albo właśnie wspólnota narodowa. Przypomnijmy sobie teorię aktantów działających w dramacie według teorii Anne Ubersfeld i zapytajmy razem z autorką *Czytania teatru*, kto w *Dziadach* „dyktuje” postaciom dramatycznym wszystkie słowa, kto jest nadawcą tego dramatu?³⁷ W *Dziadach* opolskich tą nadrzędną, metafizyczną instancją, za sprawą której i wobec której dokonuje się cały obrzęd, jest nieruchoma świętość, symbolizowana wielką kukłą. Anioły i diabły w *Dziadach* nie są więc tylko cytatem teatralnym, jak chce Zadara, są raczej konwencją sygnalizującą prawdziwy wymiar zdarzeń i doświadczeń bohaterów dramatu. Passini świetnie go rozpoznaje, ale należy do artystów, którzy – jak Mickiewicz – bardzo poważnie traktują kryzys zracjonalizowanej zachodnioeuropejskiej duchowości i szukają w teatrze adekwatnych sposobów na jej ożywienie. Mickiewicz odwołał się do pogańskich dziadów, które jeszcze za jego czasów praktykował lud, by dzięki nim w III części ożywić moc chrześcijańskich zaduszek i rozegrać cały dramat na planie misterium. Passiniemu, prawie dwieście lat później, do uruchomienia sakralnej anamnezy służy sam teatr, czego nauczył się od swoich mistrzów: Artauda, Kantora i Grotowskiego, choć nie bez wpływu na kształt tej inscenizacji pozostaje wiara jej autora. W wędrówce ku źródłom Passini sięga po *Dziady*, doskonale wyczuwając ich wyjątkowy, archetypowy wymiar. Nie zmierza ku tekstowi jak racjonalistyczny „protestant” Zadara, który upijając romantycznych bohaterów, postanowił otrzeźwić polską mentalność. Raczej, jak wyobraźniowy „kabalista”, wychodzi od nieznanego, ale dziwnie znanego

³⁷ A. Ubersfeld, *Czytanie teatru 1*, tłum. J. Żurowska, Warszawa 2002.

tekstu, będącego dla niego kodem dostępu do przyzywającej go rzeczywistości transcendentnej, w którą chciałby wprowadzić widzów. Słowem, gestem, synchronicznym ruchem postaci otaczających widzów „rozwibrowuje” rzeczywistość, rozumiejąc przy tym, że romantyczne „zaklęcia” Mickiewicza nie działają na wszystkich. „Tego nie rozumie Amerykanin czy Niemiec, bo oni takich obrzędów nie mają” – tłumaczy reżyser, świadomie lub nie odnosząc się do pomysłów Zadary, który II część *Dziadów* zainscenizował jako pastisz amerykańskiego filmu grozy *Blair Witch Project*. „Już łatwiej w tej kwestii porozumieć się z Białorusinami, którzy *Dziady* traktują wręcz za swój tekst, a nie polską klasykę”³⁸. Kilka miesięcy później Passini zrealizował *Dziady* w Brześciu, docierając do samego źródła wspólnej, polsko-białorusko-litewskiej wyobraźni.

„Traktujemy *Dziady* serio. Gusta brzmią po białorusku dokładnie tak, jak (...) słyszał je Mickiewicz” – powiedział reżyser w wywiadzie, potwierdzając swoją wcześniejszą intuicję³⁹. To „serio” Passiniego odnosi się w pierwszym rzędzie do mowy dramatycznej, a zaraz potem do zapisanej w dramacie duchowej tajemnicy. Świadomie przy tym w swoim komentarzu przyjmuje punkt widzenia Karusi z *Romantyczności*: „w naszym teatrze często tak jest, mamy albo Mickiewicza w wersji folklorystycznej, albo ludowe obrzędy zmiksowane z popkulturą amerykańską. Tymczasem pytania o gadułki, szep-tuchy, rytuały uzdrawiające czy oczyszczające są na Białorusi traktowane serio”. Passini, jak niegdyś Mickiewicz, odkrył tę rzeczywistość i zbudował na niej własny rytuał, który w Brześciu zyskał kształt bolesnego seansu zbiorowej pamięci. W jego drugiej inscenizacji nadrzędnym, metafizycznym nadawcą *Dziadów* stali się sami Białorusini jako wspólnota („gromada”) ludzi, których traumatyczne, zbiorowe doświadczenia ciągle czekają na wypowiedzenie. Passini razem ze swoją dramaturg Patrycją Dołowy włączył

³⁸ *To będzie niezwykle przeżycie...*, op. cit.

³⁹ *Grzebiemy w „Dziadach”...*, op. cit.

do *Dziadów* fragmenty wspomnień lokalnej ludności, które koncentrują się wokół II wojny światowej z jej strasznym symbolem twierdzy w Brześciu. Uczynił to już w trakcie prób do spektaklu, prowadzony wewnętrzną intuicją artysty, który potrafi słuchać:

Passini: Na początku mojej pracy nad spektaklem zadałem sobie pytanie: co tak naprawdę dzieje się podczas ceremonii guseł? Przecież wszyscy doskonale znamy te fragmenty, w kaplicy kolejno pojawiają się duchy dzieci, dziewicy czy widmo złego pana, ale o czym to jest? Przyglądam się temu ze swoim doświadczeniem, drogą duchową i wątpliwościami...

Legierska: I jakie wnioski?

P.: Że to czyjaś nieprzepracowana, niewolniona, niedozwolona pamięć używa nas, naszych ciał, naszych scenariuszy, naszych żyć do tego, żeby się artykułować. A Mickiewicz mówi: musicie ich wszystkich wysłuchać, a szczególnie tych, których nie chcecie!

Dołowy: Idziemy tym tropem i używamy narzędzi, które daje nam Mickiewicz. Teatr jest obrzędem. To, co ważne i co łączy ludzi na Białorusi, to świadomość wspólnej ziemi. Wciąż obok siebie funkcjonują tam różne języki i kultury. Grzebiemy w tym spektaklu jak w białoruskiej ziemi.

P.: Ziemi, która cierpi, krwawi, nosi w sobie tę całą historię ziemi doświadczonej. Dla Białorusinów to ważna sprawa, bo oni dopiero teraz budują swoją tożsamość, konstruują świadomość białoruskiej literatury czy poezji, zastanawiają się, co to właściwie znaczy być Białorusinem? To niesamowite, że Mickiewicz jest w tym procesie ważny⁴⁰.

To, czego w Brześciu doświadczył Passini, można by nazwać wiwiseksią narodowej wyobraźni Białorusinów, dokonaną na ich symbolicznym grobie („grzebiemy w białoruskiej ziemi”), pełnym zbiorowych fantazmatów. Pod wieloma względami przypomina ona narodową wyobraźnię Polaków, ukształtowaną w czasach Mickiewicza, a raczej stanowi jej współczesny wariant, dotąd niespenetrowany słowem poety. Dzięki *Dziadom* reżyser wszedł w sam środek tożsamości zbiorowej, ukonstytuowanej na ofierze, poczuciu krzywdy, ale i winy oraz wielkim pragnieniu wolności. Tożsamości

⁴⁰ Ibidem.

słumionej, niepewnej swego, szukającej wyrazu i znajdującej go w poetyckim dramacie i teatralnym rytuale. Passini całkowicie serio potraktował martyrologię Białorusinów, wierząc, że teatr pozostaje miejscem, w którym może dojść do uleczenia historycznych ran i wewnętrznej konsolacji. Tak o białoruskich *Dziadach* z Brześcia pisze Jarosław Cymerman:

Obrzęd dziadów, dzięki któremu dochodzi do wyznania grzechów i wyrównania win, zamyka spektakl, zjawy wychodzą spośród uczestników obrzędu, są wśród, a może i wewnątrz nich. Gromada ubrana w lniane wiejskie stroje z poprzyszywanymi czerwonymi wstążeczkami, koloratka i zawieszona na szyi Księdza ręce z książką, jakieś marynarskie wdzianko i czarna suknia, rytm zaklęć i guseł – wszystko to razem przywodzi na myśl spektakle Grotowskiego, Kantora, Gardzienic, a także wcześniejsze prace Passiniego (przede wszystkim *Odpooczywanie*, *Kukłę* i *Kryjówkę*). Cała ta maszyneria teatralna wprawiona w ruch została (...) po to, by przypomnieć, że zaproponowana przez Mickiewicza formuła radzenia sobie z doświadczeniem zła, cierpienia i śmierci wcale się nie wyczerpała, a niepokojące Gromadę i Guślarza Widmo wciąż nie znika, pomimo płonącej gromnicy, zaklęć i święceń⁴¹.

Współuczucie prowadzi do katharsis, ale zło nie znika.

Szkiełko i dusza

Dziady Zadary i *Dziady* Passiniego to jakby dwie gałęzie polskiego teatru współczesnego o awangardowym rodowodzie. Pierwsze w całości realizują projekt teatru krytycznego, który w jubileuszowym roku 2015 mocą ważnych wypowiedzi programowych został utożsamiony z polską sceną publiczną. Drugie nazywam teatrem wspólnoty wyobrażonej, współcześnie reprezentowanym o wiele rzadziej i – podkreślmy to jeszcze raz – niemającym nic wspólnego z teatralnym tradycjonalizmem. Różni je praktycznie wszystko: podejście do poetyckiego tekstu Mickiewicza, koncepcja i styl prezentacji

⁴¹ J. Cymerman *Dziady skrwawionych ziem*, „Teatr” 2016, nr 1.

bohaterów, ujęcie i rozumienie ich dramatu, postawa artystyczna (Zadara mówi „oni”, Passini „ja” lub „my”), przede wszystkim jednak stosunek do samej wspólnoty. Zadara chciałby radykalnie zredefiniować jej tożsamość, a nawet ustanowić ją na nowo w opozycji do dawnej, przez wyznaczenie na mapie naszej zbiorowej wyobraźni zupełnie nowych punktów orientacyjnych. Więcej, przez ciągłe podkreślanie swojego racjonalnego podejścia do literatury i świata (i krytykowanie polskiego aintelektualizmu) młody reżyser pragnąłby chyba zamienić samą wyobraźnię na trzeźwy, krytyczny osąd rzeczywistości – odczarować romantyczną duszę Polaków. Passini natomiast, idąc śladem Grotowskiego i Kantora, właśnie poprzez uruchamianie figur naszej zbiorowej wyobraźni – najpierw w sobie, potem w widzach – zamierzył dotrzeć do źródeł wspólnotowej tożsamości. Zrobił to, z jednej strony sondując jej tajemnice, uwalniając lęki, przepracowując zbiorowe traumy, z drugiej zaś ożywiając jej duchowe pokłady, traktując kod symboliki narodowej, wspólnej nam i Białorusinom, jako kod dostępu do transcendencji. Nie ukrywam, że ten drugi projekt teatralny jest dla mnie o wiele bardziej pociągający.

Bibliografia:

Benedith Anderson, *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, tłum. S. Amsterdamski, Znak, Kraków 1997.

Jarosław Cymerman, *Dziady skrwawionych ziem*, „Teatr” 2016, nr 1.

Teksty zebrane. Grotowski, red. A. Adamiecka-Sitek et al., Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.

Jürgen Habermas, *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, tłum. W. Lipnik, M. Łukasiewicz, PWN, Warszawa 2007.

Jolanta Kowalska, *Ars moriendi*, „Teatr” 2015, nr 6.

Dariusz Kosiński, *Teatr publiczny – azyl pod napięciem* [www. 250teatr.pl/idea,teatr_publiczny_azyl_pod_napieniem.html](http://www.250teatr.pl/idea,teatr_publiczny_azyl_pod_napieniem.html) [data dostępu: 24.10.15].

Dariusz Kosiński, *Rok teatru ważnego*, www.250teatr.pl/teksty,41,rok_teatru_waznego.html [data dostępu: 24.10.15].

Dariusz Kosiński, *Teatra polskie. Historie*, PWN, Warszawa 2010.

Małgorzata i Marek Piekutowie, *Fluctuat nec mergitur*, „Teatr” 2015, nr 5.

Anne Ubersfeld, *Czytanie dramatu I*, tłum. J. Żurowska, PWN, Warszawa 2002.

The Return of *Dziady* (*Forefathers' Eve*) or Two Theatres

The essay of Jacek Kopciński is dedicated to new realisations of Adam Mickiewicz's *Dziady* (*Forefathers' Eve*) in contemporary Polish theatre. The author juxtaposes performances of two leading avant-garde directors of younger generation: Michał Zadara and Paweł Passini, and analyses the interviews of both artists. The purpose of the essay is to reconstruct their artistic consciousness. This reconstruction leads to illustrate two interpretive strategies that correspond with different directions of development of Polish contemporary theatre. Zadara stages the entire text of the drama, but distorts its meaning to build a critical distance to romantic myths. Passini, however, made an adaptation of the drama, followed its metaphysical meaning and exposed it as a rite consistent with romantic idea. The author of the article puts Zadara's performance in the current of critical theatre, while Passini's interpretation is treated as an alternative proposal called imagined community theatre. The context for this discussion is the jubilee of the 250 anniversary of the National Theatre and the public theatre in Poland.

Keywords: critical theatre, national theatre, romanticism, imagined community, subversion, theatre ritual.

Nowości Wydawnictwa UKSW



- Jerzy Stochmiątek,
Kryzysy życiowe osób dorosłych
- Dietrich Benner,
Pedagogika ogólna
- Kazimierz Pawłowski,
Medytacje platońskie. Rozważania filozoficzne na kanwie dialogów Platona
- Bartosz Koziński, Radosław Zenderowski,
Uwarunkowania polityki zagranicznej Rzeczypospolitej Polskiej

Więcej informacji na stronie: www.wydawnictwo.uksw.edu.pl