

Magdalena Woźniewska-Działak

"Gusła nasze moc straciły" : czy kultura współczesna stawia "Dziadom" ważne pytania : Recenzja spektaklu: Adam Mickiewicz, "Dziady", części I, II i IV, oraz wiersz "Upiór"; reżyseria Michał Zadara, Teatr Polski we Wrocławiu...

Colloquia Litteraria 2/17, 57-67

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

RECENZJE

Colloquia Litteraria
UKSW
2/2014

MAGDALENA WOŹNIEWSKA-DZIAŁAK

„GUSŁA NASZE MOC STRACIŁY”¹ CZY KULTURA WSPÓŁCZESNA STAWIA DZIADOM WAŻKIE PYTANIA

[Recenzja spektaklu: Adam Mickiewicz, *«Dziady»*, części I, II i IV, oraz wiersz *«Upiór»*; reżyseria Michał Zadara, Teatr Polski we Wrocławiu, premiera 14 lutego 2014].

«Dziady» i dzisiejszy teatr

Każda inscenizacja *Dziadów* Adama Mickiewicza obciążona jest tradycją teatralną ich wcześniejszych scenicznych wersji. Reżyser mierzący się z dziełem wieszczą zmagają się poniekąd z wielkimi wizjami poematu: Stanisława Wyspiańskiego, Leona Schillera, Konrada Swinarskiego, Kazimierza Dejmka, Jerzego Grotowskiego, Mieczysława Kotlarczyka, Henryka Baranowskiego², Jerzego Grzegorzewskiego³, przede wszystkim jednak dialoguje z artystami, najczęściej młodymi, którzy w ostatnim czasie sięgali po Mickiewiczowski dramat: Maciejem Sobocińskim (*«Dziady» Adama Mickiewicza*;

¹ Adam Mickiewicz, *Dziady*, cz. III, oprac. Zofia Stefanowska, Warszawa 1999, s. 260, sc. IX, w. 167.

² Spektakl wystawiony w Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie w 1975 r. Jedna z najbardziej kontrowersyjnych – jak wówczas sądzono – scenicznych wersji *Dziadów*.

³ Zob. *«Dziady». Od Wyspiańskiego do Grzegorzewskiego*, red. Grzegorz Niziołek, Tadeusz Kornaś, Kraków 1999.

Dziady. Gustaw-Konrad)⁴, Radosławem Rychcikiem (*Dziady*)⁵, Pawłem Demirskim (autorem sztuki *Dziady. Ekshumacja* w reżyserii Moniki Strzępki)⁶, Pawłem Wodzińskim (*Mickiewicz. Dziady. Performance*)⁷. Sama świadomość obcowania z dziełem wielkim, od dawna fundującym symboliczny kod polskiej kultury, nie pozostaje bez znaczenia. Dlatego można nazwać Michała Zadara reżyserem odważnym, bardzo pewnym siebie eksperymentatorem, artystą dokonującym operacji na „otwartym ciele” polskiej poezji romantycznej.

Michał Zadara to reżyser młodego pokolenia od wielu lat afirmujący na deskach teatru polską literaturę narodową, otwarcie deklarujący swą chęć poznania kluczowych dla zrozumienia polskiej kultury utworów, od Reja po Różewicza. Warszawskim widzom zapadł w pamięć ważną i ciekawą inscenizacją *Aktora*, dramatu Cypriana Norwida; krakowskim pasjonatom klasyki – zapewne inscenizacjami *Księdza Marka* Juliusza Słowackiego i *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego. Dziś zastanawia i frapuje jako autor ambitnego Mickiewiczowskiego projektu, realizowanego na scenie Teatru Polskiego we Wrocławiu. Zadara zamierza wystawić *Dziady* w całości, nie rezygnując z żadnego wersu dramatu. W planie są zatem całe *Dziady*: bez skrótów i cięć. 15 lutego 2014 roku odbyła się premiera *Widowiska* – części I, II i IV *Dziadów* oraz wiersza *Upiór*⁸, na kwiecień 2015 roku zaplanowana jest kolejna odsłona – premiera *Dziadów* części III. W roku 2016 reżyser zamierza wystawić dzieło w komplecie. Projekt wpisuje się w postulat powrotu do teatru publicznego, dostępnego dla wszystkich, ponadto do teatru, którego misją jest wystawianie polskich dramatów. Michał Zadara mówi:

⁴ Maciej Sobociński reżyserował *Dziady* dwukrotnie. «*Dziady*» Adama Mickiewicza to debiut artysty z 2001 r. (Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu), *Dziady. Gustaw-Konrad* to spektakl z repertuaru Teatru Starego w Krakowie z 2003 r.

⁵ Teatr Nowy w Poznaniu, premiera 22 marca 2014 r.

⁶ Spektakl miał premierę 14 stycznia 2007 r. w Teatrze Polskim we Wrocławiu.

⁷ Teatr Polski w Bydgoszczy, premiera 22 kwietnia 2011 r.

⁸ Przedstawienie figuruje w aktualnym repertuarze Teatru Polskiego.

Mamy reżyserów, którzy chcą i umieją wystawiać polskie dramaty. Polska kultura potrzebuje instytucji, która ten potencjał zamieniłaby w 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 przegraliśmy⁹.

Powyższa deklaracja zachęca do tego, aby przyjrzeć się artystycznym działaniom młodego reżysera z bliska; aby potraktować je – jak przystało na uważnego obserwatora współczesnych przemian kulturowych – bardzo serio. Zwłaszcza, że kanon literatury polskiej podlega dziś niepokojącym wahaniami ocen i daleko idącym przeobrażeniom. Można odnieść wrażenie, iż ulega on deprecjacji. W kulturze polskiej zaś w ogóle nierzadko bywają faworyzowane zjawiska czy tendencje, które otwarcie stoją w opozycji do tego, co nazwalibyśmy tu fundamentem kulturowym.

«Dziady» wrocławskie

Spektakl został zrobiony z rozmachem. Reżyser zaprosił do współpracy wrocławskich aktorów Teatru Polskiego, scenografię powierzył znanemu współczesnemu artyście Robertowi Rumasowi, przygotowanie kostiumów Julii Kornackiej i Arkadiuszowi Ślesińskiemu, operowanie światłem Arturowi Sienickiemu, muzykę Mai Kleszcz i Wojciechowi Krzakowi. To doborowy zespół, którego działania dobrze wpisały się w wizję dramatu *Zadary*. Na uwagę zasługuje zwłaszcza scenografia wraz z rekwizytami najdłużej pozostającymi w pamięci widza, tj. groteskowym barankiem pasterki Zosi, takimiż motylkami i szkieletem ptaka dziobiącego twarz Złego Pana, które na wzór kukiełek z teatru lalek, zwisając na sznurkach, poruszają się po scenie. Nie mniej interesującym zjawiskiem stała się oprawa

⁹ Michał Zadara, *Do roboty!*, w: Adam Mickiewicz, «Dziady», części I, II, IV oraz wiersz «Upiór» w reżyserii Michała Zadary, Program, pod red. Jarosława Miñałto, Piotra Rudzkiego, Teatr Polski we Wrocławiu, 2014, s. 26–27.

muzyczna. Znamcom i słuchaczom folku nazwiska Mai Kleszcz i Wojciecha Krzaka mówią bardzo dużo, są to bowiem artyści związani z cenioną Kapelą ze Wsi Warszawa, założyciele *incarNations*. To muzycy, dla których udział w przedsięwzięciu Michała Zadary był ważny głównie ze względu na związki dzieła z kulturą ludową.

Pierwsza odsłona „*Dziadów bez skreśleń*” wywołuje w widzu sprzeczne emocje. Od fascynacji po dezorientację, choć dwa ekrany ustawione po obu stronach sceny, na które padają z rzutnika tytuły kolejnych partii tekstu, wciąż informują, w którym miejscu dramatu się znajdujemy. Jest to teatralny pseudohorror, straszny i niestraszny jednocześnie. Reżysera interesują duchy, ruiny, groza śmierci, trupy, mrok, grób, zagubiony i samotny człowiek. W *Widowisku*, cz. II i *Upiorze* reżyser skupia się na tych aspektach, które pozwalają eksponować wątki ludowej wiary w świat pozazmysłowy i które obnażają ludzkie marzenia, tęsknoty oraz lęki. Dramat sceniczny rozpoczyna się zgodnie z literacką formułą Mickiewicza od monologu Dziewicy. Jest nią studentka ubrana w luźny domowy strój. Obłożona książkami rozmyśla o tęsknocie, miłości, harmonii dusz. Energicznie chodzi po scenie, siada. Jest dziewczyną-marzycielką przygotowującą się do roli – raczej teatralnej niż życiowej. Gdy zostaje wyniesiona przez czterech osiłków wraz z łóżkiem, na którym w części deklamuje swój monolog, nastrój ulega zmianie; wkraczamy w świat ciemności, obrzędu, śpiewu, pohukiwań sowy, czyli w świat reżyserskiej wizji dramatu, który – jak słusznie zauważył Zadara – był w zamyśle Mickiewicza „aktem założycielskim nowej polskiej kultury narodowej”¹⁰. Czym jednak staje się ten akt na deskach Teatru Polskiego?

Reżyser od początku rozkłada akcenty nieregularnie, nie stopniuje napięcia, łamie konwencję powagi i patosu, nasącza dramat estetyką groteski. Nie akcentuje świadomości, że w *Widowisku* mamy do czynienia z inną koncepcją dramatu niż w części II i IV, choć widz orientuje się, że scena w *Widowisku* przeistaczająca się w ciemny las

¹⁰ Michał Zadara, «*Dziady*» – pierwsze odwiarty, w: Adam Mickiewicz, «*Dziady*», części I, II, IV oraz wiersz „*Upiór*” w reżyserii Michała Zadary, Program, dz.cyt., s. 23.

(wysokie pnie drzew wolno opadają na scenę), którą zagospodarowują rozmaici bohaterowie, jest zapowiedzią akcji toczącej się „ku obrzędowi” *Dziadów*. Guślarz i młodzież – współcześni reprezentanci „kultury ludowej” – ubrani są w dresy, swetry, czapki, płaszcze, kapelusze. Wchodzą na scenę, hałasują, palą świece, przybijają do pni drzew fotografie bliskich zmarłych. W chór młodzieńców wciela się grupka „dresiarzy”, którzy wjeżdżają na scenę małym fiatem 126p, przy dźwiękach muzyki disco-polo. Wywołują – zapewne zakładane przez Zadarę – rozbawienie na widowni, a deklamując partie Mickiewiczowskiego tekstu, wyglądają karykaturalnie. Charyzmatyczny (pod wpływem narkotyku?) Guślarz (w tej roli Mariusz Kiljan) rozbawia publiczność nie mniej niż podskoki młodzieży w rytm muzyki włączanej z „boom-boxa”. Ich rozmowy o tęsknotach duszy, o smutku i powadze wywołują wśród widzów śmiech.

W *Widowisku*-prologu reżyser dystansuje się od powagi dzieła. Już na tym etapie widz orientuje się, że ogląda współczesną wersję arcydramatu, opartą na grze z konwencją i na grze z tradycją. Zadara od początku komunikuje, że *Dziady* Mickiewicza nie są dla niego dziełem pomnikowym, w którym każdy wers zawsze brzmiał będzie jak werset świętej księgi. Dlatego z jednej strony rozprasza komediową stylizacją, odrywa od tekstu, zachęca do poszukiwania analogii z rzeczywistością, z drugiej tę uwagę przyciąga, wręcz przygważdża, tak jak dzieje się to w scenie rozmowy Dziecięcia ze Starcem. Wersja śpiewana ballady *Młodzieniec zaklęty* jest bez wątpienia jednym z najciekawszych momentów tej części dramatu. Pojawienie się na scenie Gustawa, którego dialog z Czarnym myśliwym kończy umowna puenta (z czarnego foliowego worka wyłania się trup i mówi: „W tym miejscu rękopis urywa się”), nie definiuje romantycznego marzycielstwa, nie wyostrza żadnego problemu tej partii dzieła. Widz powinien je potraktować zgodnie z obiektywną prawdą badań jako tekst nierówny, w którym „ślady wahań twórczych”¹¹ przekładają się na niespójną i nie dość jasną koncepcję następującej po niej reszty.

¹¹ Bogusław Dopart, «*Dziady*» Adama Mickiewicza, czyli dzieło cykliczne, w: tenże, *Romantyzm polski. Pluralizm prądów i synkretyzm dzieła*, Kraków 1999, s. 61.

Część II to najbardziej znany fragment Mickiewiczowskiego dzieła. Zadara realizując tę partię cyklu dramatycznego, pogłębia dysonans – obrzęd przenosi z cmentarnej kaplicy do ruin. Widz kojarzy sceniczną instalację z pustostanem na obrzeżach miasta lub zaniedbanego parku, wymalowaną sprayem, zaśmieconą. To tu gromadzi współczesną gawiedź, chcącą odprawić Dziady. Wokół Guślarza kręcą się podejrzone typy, może bezdomni, a może mieszkańcy pobliskiego blokowiska. Relację z obrzędu śledzi oko kamery, z której obraz rzucany jest na wcześniej wspomniane ekrany. Na scenie rzeczywiście jest „ciemno i straszno”. Duchy w rytm powtarzanych zaklęć przywoływane są ku uczestnikom obrzędu. Zgodnie z tekstem przychodzą kolejno: duchy dzieci, Widmo, Dziewczyna, zjawa bez imienia. Oglądających spektakl bawią ekstatyczne zaśpiewy Guślarza, karykaturalne, tępe twarze zgromadzonych, czasem wykrzywane grymasem zdziwienia, strachu, prymitywne, dziwne, śmieszą gadżety, produkty spożywcze znanych marek. Jednocześnie nawarstwiają się emocje widza, wzmagą się oczekiwania na przełamanie konwencji „karnawału”. Pasterka (Sylwia Boroń), uwieszona na linach, bujająca pod sufitem teatru, z badylką i wiankiem, pokracznie wymachująca nogami i z przyjemnością zaciągająca się papierosem jest karykaturą Mickiewiczowskiej Dziewczyny¹². *Dziady* Zadary są pastiszem, prezentującym zdeformowane oblicze „duchowych praktyk” ludzi XXI wieku.

Czy ktokolwiek zadaje sobie (w zaproponowanym kontekście scenicznym) pytanie o ludowe guśła?¹³ Czy rodzi się refleksja o autentycznej potrzebie obcowania z duchami przodków, ze światem istot błakających się po „bezdrożach” pomiędzy piekłem, czyścim a niebem? Czy podejmuje się tu refleksję na temat śmierci? Czy choć

¹² O *Widowisku* ciekawie pisze Marta Pivińska, zob. też, *Tajemnica pierwszej części «Dziadów»*, w: *Wolny myśliwy. Osiem prób czytania Mickiewicza*, Gdańsk 2003, s. 49–66.

¹³ Zob. Leszek Kolankiewicz, *Guśła*, w: *«Dziady nasze mają to szczególnie...» Studia i szkice współczesne o dramacie Adama Mickiewicza*, red. Ewa Hoffman-Piotrowska i Andrzej Fabianowski, Warszawa 2013.

na moment przywołuje się dawne znaczenie obrzędu (niegdyś Dziady wpisane były – jako ludowy obrzęd – w dążenie rewitalizacyjne, odradzające kulturę¹⁴). Czy rodzi się tu zasadne pytanie o pragnienie transcendencji? Oczywiście nie. Niepewne jest bowiem nawet, z jaką siłą (transcendentną?) obcują bohaterowie Zadary. Można sądzić, że pozostając w onirycznym transie, balansują na krawędzi dobra i zła. Próżno szukać w spektaklu nawiązań do chrześcijańskiej filozofii życia i śmierci. Opatrzność też ani przez chwilę nie staje się punktem odniesienia, nic nie ustanawia, zostaje pominięta, wykluczona, tak jak wykluczona jest w istocie w tej inscenizacji dramatu jakakolwiek problematyka moralna. Jeśli zatem potraktować *Dziady* Zadary jako klucz do współczesności, to prawda o niej jest dojmująco smutna – współczesność to zgłiszcza, to pustostan nawiedzany przez przypadkowych, błędzących. Dlatego *Upiora* recytują policjanci wspólnie z bohaterem wątpliwego obrzędu, spisując przy okazji dane spotkanego osobnika, sprawdzając ślady, dokonując nieśpiesznych oględzin trupa wciąż pozostającego na scenie. Trupa – symbolu współczesnej kultury. Czy przełamuje impas najbardziej oczekiwana w tej odsłonie część IV? Czy też *Dziady* nieprzerwanie wystawiają surową ocenę narzędziom pozostającym w dyspozycji współczesnej kultury, w którą wpisuje się artystyczna działalność Michała Zadary?

«*Dziady*» jako pole poszukiwań

Część IV to dramat jednego aktora. „Wypowiedzi monologowe stanowią w IV części *Dziadów* bardzo ważny formalny odpowiednik kryzysu egzystencjalnego, w jakim pogrążony jest główny bohater”¹⁵. Stąd rola Pustelnika-Gustawa zawsze zobowiązuje, a wybór aktora,

¹⁴ Zob. Bogusław Dopart, «*Dziady*» Adama Mickiewicza, czyli dzieło cykliczne, dz.cyt., s. 49.

¹⁵ Agnieszka Ziółowicz, *Dramat jako liryczne wyznaczenie. O IV części «Dziadów» Adama Mickiewicza*, w: taż, *Dramat i romantyczne «Ja»*. Studium podmiotowości w dramaturgii polskiej doby romantyzmu, Kraków 2002, s. 91. Zob. też: Bernadetta Kuczera-Chachulska, *O kształcie gatunkowym IV części «Dziadów»*, w: taż, *Przemiany form i postaw elegijnych w liryce polskiej XIX wieku*. Mickiewicz, Słowacki, Norwid, Faleński, Asnyk, Konopnicka, Warszawa 2002, s. 53–79.

któremu powierza się tę rolę, nie może być przypadkowy. W spektaklu *Zadary* odgrywa ją Bartosz Porczyk. Według koncepcji Mickiewicza, który wszak zakładał teatralne wersje swego arcydzieła jako twórca nowego teatru, Pustelnik-Gustaw jest jednostką na wskroś dramatyczną, poszukującą odpowiedzi na podstawowe pytanie egzystencjalne: kim jestem?. Jest także bohaterem, pozostającym w ścisłej relacji z podmiotem mówiącym, zatem aktorem i reżyserem sceny. W poemacie Mickiewicza spełnia rozmaite role, a najważniejszą z nich wydaje się być ta, która dobitnie prezentuje konfrontację romantycznego „ja” ze światem ziemskim, racjonalnym, obcym. Ile z tych prawd wybrzmiewa w spektaklu?

Dom Księdza (w którego postać wciela się Wiesław Cichy) przypomina góralską chatkę, skromnie wyposażoną w rozmaite sprzęty, z których największą rolę do spełnienia ma zdewastowane pianino. Wokół chaty „rośnie” las, po którym błąka się nocny wędrowiec, dziwny nieznajomy – Pustelnik. To szaleniec w łachmanach, ekscentryk, człowiek nieobliczalny. Jego konfrontacja ze światem, z racjonalną myślą Księdza siłą rzeczy porusza widza¹⁶, zwłaszcza, że nawiązujący serdeczną relację z widownią Pustelnik (której zwierza się ze swych rozterek, po trosze oczekując rady, po trosze bezradnie weryfikując kolejne pomysły zemsty na ukochanej) jest zagrany po mistrzowsku. Bartosz Porczyk gra rolę Gustawa z imponującym zapalem, doskonale operując bogatym warsztatem gry aktorskiej. Wciela się na scenie w co najmniej kilkanaście wersji targanego skrajnymi emocjami kochanka. Jest niesiony przez tekst, gdy śpiewa; jest zabawny, gdy usiłuje z trudem wyszarpnąć z brzucha zakrwawiony nóż; komiczny, gdy odgrywa scenę z robaczkiem; gdy jest to scena przyjacielem – gałęzią cyprysu – jest wzruszający i współczesny. Gustaw *Zadary* to indywidualista, którego duchowy świat z jednej strony przeraża nadmiarem emocji, egzaltacją, z drugiej – wywołuje litość, zwłaszcza gdy dokonuje on korekty swego psychicznego stanu

¹⁶ Zwracam tu uwagę na tekst Ewy Hoffman-Piotrowskiej, *Ksiądz z IV części «Dziadów»*, w: *«Dziady nasze mają to szczególnie...»*, dz.cyt., s. 99–116.

w konsultacji z widownią. To w pewnym sensie portret człowieka, którym każdy z nas w życiu przynajmniej raz się staje.

Kreacja Bartosza Porczyka jest bez wątpienia szczególnym atutem wrocławskiej inscenizacji, jednak największą siłą spektaklu jest Mickiewiczowski tekst. Gęsty, pełen uniwersalnych treści, ponadczasowy, pięknie napisany. W wielu miejscach spektaklu Zadary wypełniają ubogą, pozbawioną głębi i autentycznego ludowego kolorytu przestrzeń. *Dziady* Mickiewicza to arcypoemat. Szkoda, że Zadara nie uwydatnił „prawd wciąż żywych”, płynących z tej poezji, istotnie ocalających przed pustką. Mimo deklaracji reżysera wątpliwości, jakoby współczesna widownia potrafiła odnaleźć ich moc, są bardzo duże. Wielką byłaby to zaleta inscenizacji, gdyby udało się reżyserowi, a w ślad za nim widzom tego spektaklu wykrzesać z tej sztuki choć drobinę – odradzającej polską kulturę – „liturgii”. Tymczasem puenta części IV pozostaje tylko końcem dramatu, kłamrowo spiętego wątkiem obrzędu, duchów, ich powrotów i obecności, w którą nikt nie wierzy. Ambitne zamierzenie reżysera mieści się w dążeniach współczesnej kultury, próbującej stawiać pytania o własną tożsamość. Jest oczywiste, że *Dziady* stanowią dla owych prób pogłębienia samoświadomości kulturalnej wyjątkowo dogodne pole poszukiwań. Czy jednak można sprostac *Dziadom*, realizując spektakl w duchu „kultury wyczerpania”, a nie w myśl jakiejś szeroko pojętej rewitalizacji kultury? Pytania mnożą się w oczekiwaniu na premierę części III Mickiewiczowskiego archetekstu.

W folderze prezentującym repertuar Teatru Polskiego we Wrocławiu czytamy: „*Dziady* dla wszystkich! Bez skreśleń, a porywające, zabawne, współczesne, całkiem inne niż pamiętacie ze szkoły!”. Kim więc jest adresat sztuki? Czy jest to ktoś, kto kiedyś dzieło Mickiewicza czytał, ale traumatyczne doświadczenia szkolnej lektury, mimo najszczerzych chęci, tkwią w nim głęboko, ponieważ gdy czytał, nic nie rozumiał? Czy spektakl jest w istocie dla wszystkich? Nawet dla tych, którzy z trudem kojarzą nazwisko wieszczka z wiekiem XIX? Czy to, że są zabawne i całkiem inne, jest wystarczającym kryterium oceny inscenizacji wielkiego dzieła? *Dziady* Adama Mickiewicza, łącznie z częścią III, tak naprawdę najbardziej niezwykłą

(choć Zadara wzbrania się przed uznaniem tej oczywistości)¹⁷, są poematem współczesnym tak jak każdy epos. Fundują – niezbędną do istnienia polskiej kultury – mitologię narodową¹⁸. Każda kultura bowiem potrzebuje czytelnej „sfery sensu symbolicznego”¹⁹, do którego bez względu na panujące obyczaje będzie mogła odwoływać się utożsamiająca się z nią wspólnota.

Zatem, niech klasyka na deskach teatrów będzie wpisana w kulturę trwania i kulturę pamięci, co nie znaczy: niech będzie schematyczna, zamknięta na eksperymenty poznawcze. Niech pozostanie klasyką, wbrew stereotypom – zwłaszcza tym, które polski romantyzm oceniają tak surowo i jednostronnie jako narodowy, męczeński, pomnikowy, odpowiedzialny za naszą społeczną bezradność, i traktują go, jak świetnie ujęła to Ewa Hoffman-Piotrowska, jako „źródło przeróżnych izmów, kalających podobno naszą narodową tożsamość”²⁰. Reżyserzy młodego pokolenia, biorąc na warsztat *Dziady* (wciąż wyraźnie projektujące doświadczenie wspólnoty i rytuał współczesny²¹), powinni mieć świadomość, że „odciążanie” romantyzmu poprzez preparowanie nowych sensów dzieła jest ryzykowne, gdyż w tym starciu tylko „tekst ujdzie cało”, polegną zaś

¹⁷ „Dziady narodowo-wyzwoleńcze, część 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)”. Michał Zadara, «*Dziady*» – pierwsze odwiarty, dz.cyt., s. 23.

¹⁸ Ciekawie rozważa wariant współczesnych *Dziadów* – jako obrzędu wspólnoty (w odwołaniu do bieżących wydarzeń), Dorota Siwicka. Zob. też, *Nasze widowisko-Dziady*, w: «*Dziady nasze mają to szczególne...*», dz.cyt., s. 195–204.

¹⁹ Wyrażenie Bogusława Doparta, *Poemat profetyczny. O «Dziadach» drezdeńskich Adama Mickiewicza*, Kraków 2002, s. 11.

²⁰ Ewa Hoffman-Piotrowska, Wprowadzenie, w: «*Dziady nasze mają to szczególne...*», dz.cyt., s. 7.

²¹ Zob. Dorota Siwicka, *Nasze widowisko-Dziady*, dz.cyt.

ci, którzy bezrefleksyjnie uwierzą, iż Mickiewiczowski dramat jest ni mniej, ni więcej jak tylko farsą²².

Dziady Mickiewicza są tekstem, który powstał z wyjątkowo potraktowanego egzystencjalnego i zbiorowego doświadczenia, są więc nie lada wyzwaniem dla współczesnych twórców teatru. Gdy artysta staje z gotowością do przyjęcia ogromnej złożoności form życia, jednostkowego i wspólnotowego, jakiej dzieło to jest wykładnią, wtedy staje się możliwe przezwyciężenie tego wszystkiego, co niesie impas, co tworzy bariery w kulturze współczesnej. Wtedy i tylko wtedy.

Summary

Magdalena Woźniak-Działak, ‘Gusła nasze moc straciły’. Does contemporary culture ask *Dziady* serious questions?

Review of a theatre spectacle: Adam Mickiewicz, *Dziady*, parts I, II and IV and the poem *Upiór*, directed by Michał Zadara, Teatr Polski in Wrocław, premiere on 14th February 2014.

The review article discusses *Dziady, część I, II i IV* and the poem *Upiór* directed by Michał Zadara. The spectacle is part of a bigger project realised at Teatr Polski in Wrocław in 2014–2016. The article attempts to reconstruct the director’s idea of a stage version of Mickiewicz’s drama, which is regarded in Polish culture as a symbolic work constituting Polish identity. Furthermore, the author asks a number of questions about the condition of the contemporary culture that seems to be a culture of exhaustion, and also about this culture’s dispositions and capabilities employed when reinterpreting the romantic masterpiece.

²² Zob. plakat spektaklu: <http://www.teatrpolski.wroc.pl/przedstawienia/dziady> [dostęp 30.05.2015 r.]