didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 193/194**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2026
DOI: 10.34762/2y12-1b44
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/dialogi-umarlych-litewskie-dziady

/ ZAGRANICA

Dialogi umarłych („Litewskie Dziady”)

Maria Makaruk | Zakład Literatury Romantyzmu Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego

Dialogues of the Dead (*Lithuanian Forefather’s Eve*)
The text’s objective is to provide a description and analysis of Jakub Skrzywanek's production of *Lithuanian Forefather’s Eve* in Kaunas, while also placing this work within a wider social, political and theatre-historical framework. Jakub Skrzywanek described the staging of *Lithuanian Forefather’s Eve* in Kaunas as his artistic manifesto. In her essay, the author explores the themes which – according to the director’s own statements – interested him most: the issues of sin, the trauma of the inhabitants of Central Europe, and women’s freedom. She also draws attention to the change brought about by the choice – as a model for the ritual – of the Baltic festival of Ilges (in place of the Uniate ‘dziady’). As well the author analyzes the intention of Skrzywanek to break away from tradition—both Polish and Lithuanian—and create from scratch a new model for reading Adam Mickiewicz's poem, one that negates martyrdom and the cult of the Romantic hero. And she presents the mixed reactions of the Lithuanian public, based, among other things, on an analysis of reviews written by Lithuanian critics.
Keywords: Adam Mickiewicz; Jakub Skrzywanek; Forefather’s Eve; sin; masculinity

Widoczny na plakacie *Litewskich Dziadów* (*Lietuviškos Vėlinės*) ciemny kształt, z wnętrza którego prześwituje żar, to nie – jak podpowiada pierwsze skojarzenie – krater wulkanu, uruchamiający koncept o narodzie i lawie, ale kikut dopalającego się drzewa. Pod powierzchnią zasypanego czarnym

popiołem pogorzeliska rozpoznawalne są kształty korzeni, fragmenty szkieletów zwierząt, porzucony granat, który grozi eksplozją. Przekrój poprzeczny przez warstwy ziemi zaprasza widzów do podróży w głąb historii.

Anatomia skandalu

Choć od wyreżyserowania przez Jakuba Skrzywanka *Litewskich Dziadów (Lietuviškos Vėlinės*) w Narodowym Teatrze Dramatycznym w Kownie minęło już ponad pół roku, w Polsce niewiele się o nich mówi i pisze. W dniu premiery, 28 listopada 2025 roku, w „Rzeczpospolitej" ukazał wywiad z reżyserem, który opowiedział o swoim podejściu do *Dziadów* i uzasadnił wykorzystanie wyłącznie fragmentów II i IV części utworu Mickiewicza, napisanych właśnie w Kownie. Jako najważniejsze tematy spektaklu Skrzywanek wskazał traumę transgeneracyjną mieszkańców Europy Środkowej – „miejsca wiecznie niekończących się wojen" – pytanie o status grzechów w utworze Mickiewicza i kwestię prawa do wolności, odbieranego w *Dziadach* kobietom (Cieślak, 2025). Reżyser, wyraźnie dystansujący się od romantyzmu i deklarujący nieufność wobec koncepcji „grzechu", określił zrealizowanie *Dziadów* na Litwie, a nie w Polsce, swoim „artystycznym manifestem". Wyraził jednocześnie nadzieję, że przedstawienie mogłoby zostać pokazane polskiej publiczności w ramach któregoś z festiwali. Do niepokojącej go w tekście Mickiewicza problematyki (toksycznej?) męskości reżyser powrócił w marcu tego roku w rozmowie przeprowadzonej na łamach miesięcznika „Mint", w której odniósł się także do litewskiej recepcji spektaklu (Sawicka-Danielak, 2026). Wkrótce potem do Polski dotarła informacja o przyznaniu nominacji, a następnie prestiżowej nagrody Złotego Krzyża Sceny scenografce *Litewskich Dziadów*, Agacie Skwarczyńskiej. W kwietniu ukazała się jedyna, jak dotąd, polska recenzja spektaklu autorstwa Wiesława Kowalskiego, opublikowana w portalu „Teatr dla wszystkich"

(2026).

Skrzywanek w wywiadzie udzielonym jeszcze przed premierą dziennikarce polskiej redakcji litewskiego portalu LRT.lt, powiedział, że jego interpretacja *Dziadów* „będzie dla wielu widzów, znających Mickiewicza, zaskakująca, a w Polsce mocno namiesza” (Knutovič, 2025). Paradoks sprawia jednak, że znajomość *Dziadów* i twórczości Mickiewicza jest wśród Litwinów nieporównanie mniejsza niż w Polsce, zaś relatywnie niewielu Polaków miało okazję zobaczyć spektakl w Kownie. Inna sprawa, że wartość *Litewskich Dziadów* ujawnia się najpełniej bez konfrontacji z poematem dramatycznym Mickiewicza i tradycją jego inscenizacji. Żeby tematy spektaklu wybrzmiały z pełną siłą, należałoby przywołać wcześniejsze prace reżysera: *Kordiana* z Teatru Polskiego w Poznaniu (2018), *Mein Kampf* (2019) i *Opowieści niemoralne* z Teatru Powszechnego (2021), krakowski *Zamach na Narodowy Stary Teatr* (2025) czy *Protest kielecki* z Teatru im. Żeromskiego w Kielcach (2025), a w dalekim planie także *Klątwę* z Teatru Powszechnego (2017), w której Skrzywanek asystował Oliverowi Frljiciowi. Posłużenie się taką, niedostępną dla większości litewskich widzów perspektywą, stało się możliwe tylko w odniesieniu do *Mein Kampf* w reżyserii Skrzywanka z dramaturgią Grzegorza Niziołka, zagranego gościnnie w Kownie we wrześniu ubiegłego roku. Nie mam wątpliwości, że wybór *Mein Kampf* jako swoistego prologu do *Dziadów* nie był przypadkowy. Spektakl nie tylko porusza bowiem kwestię odradzającego się w Europie nazizmu i banalności zła, lecz także wprowadza temat militaryzacji współczesnego świata. Widzowie kowieńskiej sceny mieli ponadto szansę zetknąć się z językiem teatru Skrzywanka w jego najlepszym wydaniu, a także zobaczyć, jak mechanizmy teatru krytycznego działają w odniesieniu do tematu wysoce drażliwego i aktualnego, niedotykającego jednak bezpośrednio – jak w *Dziadach* – historii Litwy. Pomost łączący *Mein Kampf* z *Litewskimi Dziadami*

można zobaczyć także we wskazaniu przez reżysera nieoczywistej paraleli między postacią Adolfa Hitlera a kategorią bohatera romantycznego („Hitler też był bohaterem romantycznym, a przynajmniej sam siebie tak postrzegał, tak samo jak dziś Putin", Cieślak, 2025). Takie ujęcie koresponduje z dawnymi wypowiedziami Skrzywanka i Niziołka o romantycznych fundamentach państwa Hitlera (Mrozek, 2019), ale też je przekracza i dodaje im nowej mocy.

Litewskie Dziady można z pewnością traktować jako projekt międzynarodowy, owoc wielomiesięcznej współpracy czworga polskich artystów z litewskim zespołem, obejmującym aktorów, współtwórców koncepcji artystycznej i realizatorów[1]. Wśród mecenasów spektaklu znalazły się m.in. ministerstwa kultury Litwy i Polski, Instytut Polski w Wilnie i Instytut Adama Mickiewicza. Warto podkreślić, że funkcję współdramaturżki, wspierającej reżysera w procesie gromadzenia opowieści osadzonych w pamięci lokalnej i historycznej Kowna, pełniła litewska poetka, dramatopisarka i aktorka Daiva Čepauskaitė. Przed premierą przeprowadzono także warsztaty z obecnością widzów. Skrzywanek mówił w wywiadzie udzielonym Jackowi Cieślakowi: „Kiedy półtora roku temu zaczęliśmy pracę nad spektaklem, zadaliśmy sobie pytania, jak dziś definiowalibyśmy grzechy lekkie, ciężkie i średnie, które stanowią kanwę II części *Dziadów*. Potem zaczęliśmy ich szukać w naszych historiach, ale też historii Litwy. Pracowaliśmy warsztatowo z zespołem i widzami. To była niesamowita podróż" (Cieślak, 2025). Skrzywanek podkreślał w wypowiedziach publicznych satysfakcję z działania kolektywnego i bliskość nawiązanych w procesie prób relacji – w dalekim horyzoncie historycznym wynikających ze wspólnej przeszłości obu narodów, ale też z indywidualnych biografii (Sawicka-Danielak, 2026, *Režisieriaus…*, 2025). Nie podlega zresztą dyskusji, że przez całą swoją drogę zawodową reżyser konsekwentnie buduje

wizerunek artysty tworzącego teatr krytyczny, a jednocześnie zespołowy i partycypacyjny, dbającego o dobrostan psychiczny współpracujących z nim artystów. Jakkolwiek zatem nikt z piszących o spektaklu litewskich krytyków nie wykorzystał w recenzji frazy „Polak zrobił nam *Dziady*" (przypomnę, że takie nagłówki – z Litwinem w roli głównej – pojawiły się w polskiej prasie w 2016 roku, po premierze *Dziadów* w reżyserii Eimuntasa Nekrošiusa), nie uchroniło to jednak reżysera od zarzutu o artystyczne nadużycia i profanację symboli narodowych Litwy. Premierowe spektakle w listopadzie 2025 roku kończyły wprawdzie owacje na stojąco, zanim jednak pojawiły się pierwsze recenzje, media społecznościowe obiegła relacja widzki, która oburzeniem i płaczem zareagowała na przerwanie w trakcie spektaklu hymnu Litwy i spalenie na scenie litewskiej flagi (*Spektaklyje…*, 2025). Wkrótce potem o przekraczanie granic dopuszczalnych w sztuce – „naruszanie moralnych i etycznych czerwonych linii" – oskarżył Skrzywanka litewski reżyser Gytis Padegimas (Ieva Dyraitė, 2025). Te dwie wypowiedzi, przedrukowywane w mediach z kolejnymi komentarzami, wywołały efekt kuli śniegowej. Na początku grudnia litewski portal Delfi informował czytelników, że jest w posiadaniu skargi skierowanej do Ministerstwa Kultury, sejmowego Komitetu Kultury, a nawet do organów ścigania, z prośbą o ustalenie, dlaczego „w spektaklu wystawionym za państwowe pieniądze pali się litewską flagę, pokazuje się genitalia i używa wulgaryzmów" (Masiokaitė-Liubinienė, 2025). *Litewskie Dziady* doczekały się nawet reakcji polityków (rzecz na Litwie rzadka) – lider współrządzącego Litewskiego Związku Chłopów i Zielonych Aurelijus Veryga udostępnił opublikowaną przez Delfi relację z kąśliwym komentarzem: „Taką jesteśmy kulturą…" (*Po spektaklio Kaune…*, 2025)[2].

Premierowy odbiór *Litewskich Dziadów* upłynął zatem w atmosferze skandalu, choć Skrzywanek błyskawicznie odciął się od tego kierunku interpretacji, tłumacząc sens zastosowanych na scenie gestów i deklarując

pełen szacunek dla symboli narodowych Litwy. Podkreślił także, że widzowie, decydując się na wzięcie udziału w spektaklu, zostali uprzedzeni o scenach mogących wywołać silne emocje oraz że istotą tworzonego przez niego teatru jest „umożliwienie widzowi zmierzenia się z własnymi największymi lękami w bezpiecznym otoczeniu" (*Režisieriaus…*, 2025). Kilka miesięcy po premierze reżyser doprecyzowywał: „moim celem nie było obrażenie narodu, ale pokazanie, co może się stać, jeśli społeczeństwo nie będzie zjednoczone w obliczu pojawiających się zagrożeń geopolitycznych". W sprawie emocjonalnego odbioru *Litewskich Dziadów* głos zabrali również artyści biorący udział w spektaklu. Aktor Pijus Narijauskas (duch, litewski żołnierz, policjant) mówił: „to było nie lada wyzwanie, by zajrzeć w głąb siebie, przyjrzeć się własnej przeszłości – mojej historii i dziedzictwu jako osoby, jako Litwina, jako członka narodu litewskiego – stawić temu czoło. Ujrzeć, jakie grzechy popełniliśmy i co wycierpieliśmy" (Anilionytė, 2025). Grający m.in. rolę Guślarza Dainius Svobonas wspomina, że po premierze namawiał ludzi, by przyszli do teatru, nie czytając wcześniej recenzji, i doświadczyli spektaklu bez uprzedzeń. Aktor opowiedział również o ostrej reakcji znajomego, który tak właśnie zrobił i doszedł do wniosku, że *Litewskie Dziady* powinny zostać zakazane. „Jednak po upływie dnia zaczął myśleć inaczej i zrozumiał, co go tak zirytowało. Przyznał, że ma skłonność do obrażania się, a ta inscenizacja najwyraźniej dotknęła go jako Litwina. Rozmawialiśmy jeszcze o tym, że niektóre spektakle po prostu przemijają i popadają w zapomnienie, a ten – z pewnością nie. Bardzo interesujący efekt" (Lieponė, 2025). Recenzje w prasie branżowej, które zaczęły się ukazywać już po opadnięciu pierwszych emocji, były bardziej wyważone, choć głosy sceptyczne (Steiblytė, 2025; Dautartaitė, 2025; Balevičiūtė, 2025) dominowały nad entuzjastycznymi (*Žiogaitė*, 2025). Najcięższe oskarżenia, które padły pod adresem reżysera, dotyczyły skrajnego pesymizmu spektaklu

i braku nadziei na przerwanie zaklętego kręgu historii (Dautartaitė, 2025) – jedna z krytyczek zadała również pytanie, czy „gorzka pigułka" zaaplikowana Litwinom ze sceny „ma na celu otrzeźwienie i szansę na uleczenie, czy też raczej propagandowe szerzenie poczucia niższości narodowej?" (Balevičiūtė, 2025). Wśród widzów zdarzały się zarówno reakcje entuzjastyczne, jak i głosy z dystansem traktujące medialny szum wokół spektaklu. Autorka teatralnego bloga *Vakar buvau teatre* zakończyła swój wpis interesującą rekomendacją: „Komu polecam? Osobom, które często chodzą do teatru, nie lubią przedstawień trwających dłużej niż dwie godziny, nie boją się prowokacji i kontrowersyjnych tematów. Osobom, które cenią sobie niekonwencjonalne interpretacje sztuk, a nie wierne ich adaptacje. Spektakl ma kategorię wiekową 18 plus. Komu nie polecam? Wszechwiedzącym, osobom bardzo wrażliwym, pseudopatriotom, pseudointelektualistom oraz badaczom twórczości A. Mickiewicza" (Donata, 2025). Spektakl do dziś jest grany przy kompletach widowni, a nominacja w dwóch kategoriach do litewskich Złotych Krzyży Sceny i nagroda dla Agaty Skwarczyńskiej za scenografię każe sądzić, że został uznany także przez teatralny mainstream.

Brzytwą po oczach

Konceptem, który Jakub Skrzywanek zapowiadał już w przedpremierowych wywiadach, jest wspólnota śmierci, łącząca bohaterów *Litewskich Dziadów.* Opowieść o przybyciu zmarłych z czyśćca (a może piekła?) historii zapowiadana jest konsekwentnie również w warstwie ikonografii: w programie do spektaklu przykuwają uwagę – zanim jeszcze zobaczymy je na żywo na scenie – pokryte bielmem oczy aktorów. Charakteryzatorski zabieg daje piorunujący efekt i nie pozostawia złudzeń: wszyscy, bez wyjątku, są tu martwi: nie tylko duchy przybywające na zaklęcia Guślarza, ale także sam Guślarz i otaczająca go gromada. Wirus śmierci rozprzestrzenia się

błyskawicznie, jak w postapokaliptycznych filmach o zombie. Ostatnie słowo, które pada w spektaklu, wspólnotę śmierci rozciąga także na widownię.

Widzowie *Litewskich Dziadów* wchodzą od razu przestrzeń spektaklu, rozgrywanego w scenografii przypominającej mauzoleum, pośrodku którego znajduje się obszerna prostokątna skrzynia wypełniona ziemią i otoczona drewnianą rampą. Pionową oś sceny wyznacza portal, w którego centralnym punkcie znajduje się litewska flaga, strzeżona przez dwóch stojących na baczność żołnierzy. O ile marmurowe stopnie, filary i warta honorowa ewokują skojarzenia z przestrzenią publiczną, o tyle prosta konstrukcja pośrodku sceny przypomina wiejskie groby zbijane z desek. Tak przenikają się przestrzeń wielkiej i małej historii – tego, co państwowe, z tym, co prywatne. Na gładkich ścianach mauzoleum, po lewej i prawej stronie wejścia, wyświetlane są po litewsku i polsku encyklopedyczne definicje dziadów. Krótkie opisy dotyczące znaczenia i sensów tego święta widzom obeznanym nawet w podstawowym zakresie z tekstem Mickiewicza mogą się skojarzyć z przedmową autora do II części poematu. Warto je jednak dokładnie przytoczyć, bo wybór tej, a nie innej formuły (i stojącej za nią tradycji, z której wyprowadzone zostanie obrzęd dziadów), może mieć wpływ na interpretację spektaklu:

> Dziady – obrzędy słowiańskie poświęcone duchom przodków. Istotą tych obrzędów było „obcowanie żywych z umarłymi”, a konkretnie nawiązywanie relacji z duchami przodków, okresowo powracającymi do siedzib z czasów swojego życia. Celem działań obrzędowych było pozyskanie przychylności zmarłych, których uważano za opiekunów w sferze płodności i urodzaju.

Podobnie, ale jednak inaczej niż w oryginale brzmiące słowa dadzą do myślenia przede wszystkim badaczom twórczości Mickiewicza; zaabsorbowani akcją widzowie najprawdopodobniej przejdą nad nimi do porządku dziennego. Zatrzymanie się jednak w tym punkcie dokumentuje proces zmiany paradygmatu, na którym Skrzywanek opiera swoją lekturę tekstu Mickiewicza. W wywiadzie udzielonym Cieślakowi reżyser wyraził tę myśl jasno: „zapraszam widzów do uczestnictwa w rytuale *Dziadów*, tylko że tym razem to zmarli będą wzywać żywych, a zamiast o płodność i urodzaj będę prosił o wyzwolenie się z cierpienia, które Polacy i Litwini tak bardzo w sobie pielęgnują" (Cieślak, 2025). Zaskakująca w kontekście tradycji interpretacji młodzieńczych *Dziadów* druga część wypowiedzi reżysera zyskuje dopełnienie w programie do spektaklu. Połączenie obrzędów ku czci zmarłych przodków z prośbami o pomyślność w sferze płodności i urodzaju jest bowiem domeną Ilgės – bałtyjskiego święta, które było obchodzone na Litwie, zanim zastąpił je chrześcijański Dzień Zaduszny, nie ma jednak wiele wspólnego z dziadami, o których pisał Mickiewicz.

Właściwa akcja spektaklu rozpoczyna się, gdy w tak pomyślaną przestrzeń sceniczną wkracza kobieta w zielonej sukni, z wieńcem z liści na głowie, i zachęcona przez głos z offu („Prosimy o powstanie i odśpiewanie hymnu najszczęśliwszego kraju na świecie, przodującego pod względem liczby samobójstw") rozpoczyna wykonywanie hymnu Litwy – *Tautiška giesmė*. Brzegi rampy rozświetla żywy ogień. Moment ten budzi konsternację wśród widzów – po chwili wahania większość z nich wstaje jednak z miejsc i dołącza do aktorki. Wspólny śpiew – niczym spektakl *Wyzwolenia* w *Zamachu na Narodowy Stary Teatr* Skrzywanka – przerywa wtargnięcie uzbrojonych osób, tym razem radzieckich żołnierzy. „Witajcie! Wróciliśmy" – zwraca się po rosyjsku do widzów jeden z nich (Dainius Svobonas), nawiązując do czasów sowieckiej okupacji Litwy. Tak zaczyna się najbardziej chyba

ryzykowna sekwencja spektaklu, pomyślana jako bombardowanie publiczności coraz trudniejszymi do przełknięcia obelgami. Litewska krytyczka napisała, że początek *Litewskich Dziadów* „działa jak oślepiający błysk światła lub ostry strzał, budzący widzów i zmuszający ich do zachowania czujności przez całe dwie godziny trwania akcji scenicznej" (Balevičiūtė, 2025). Jest to chyba najłagodniejsza formuła, w jaką można ująć tę scenę. Drwiny z Litwinów obejmują szerokie spektrum problemów: Rosjanin szydzi z pełnej tragicznych wydarzeń historii państwa litewskiego, przypomina lata obcej dominacji, podaje w wątpliwość autonomiczność litewskiej kultury (zwłaszcza litewskość Mickiewicza jest łatwa do podważenia, a do wystawienia *Dziadów* trzeba było sprowadzić Polaka). Ze sceny pada też po polsku fraza „Wilno jest nasze". To właśnie w tej sekwencji Rosjanie dokonują spalenia litewskiej flagi (jak podkreślał reżyser: rekwizytu teatralnego kojarzącego się z flagą Litwy), co ma także na celu sterroryzowanie litewskich żołnierzy i wykonawczyni hymnu. Drwiny z publiczności trwają w najlepsze – teraz pojawiają się jednak tematy dotyczące współczesnego świata. Rosjanin zapewnia widzów, że w sytuacji zagrożenia nikt nie przyjdzie Litwie z pomocą – że Zachód sprzeda ją, podobnie jak Ukrainę. W finale sceny dochodzi do potrójnej egzekucji: pierwszy Litwin zostaje zastrzelony przez rosyjskiego żołnierza, który zmusza aktorów do wzięcia się za ręce i inscenizowania łańcucha bałtyckiego – protestu przeciwko władzy Związku Radzieckiego, jednoczącego mieszkańców Litwy, Łotwy i Estonii („Tallin jest daleko" – zapewnia egzekutor przed oddaniem strzału w jego głowę). Drugi z litewskich żołnierzy ginie, protestując przeciwko prześmiewczemu tonowi rosyjskiego żołnierza, przekręcającego imię Lorety Asanavičiūtė – młodej Litwinki, jednej z trzynastu ofiar masakry pod wieżą telewizyjną w Wilnie w styczniu 1991 roku. Kobieta w zielonej sukni, siłą przymuszona do wykonania hymnu

radzieckiej Litwy (zdegustowany Rosjanin rzuca: „Znowu dziewiętnaste miejsce w Eurowizji!”), zostaje zastrzelona w trakcie próby gwałtu, którą podejmuje wobec niej rosyjski żołnierz. To finał prologu. Chwilę później na scenę wkraczają naziści, którzy przy użyciu karabinów maszynowych masakrują Sowietów – a sceniczny wehikuł czasu przenosi widzów do lat czterdziestych XX wieku, w lata niemieckiej okupacji Litwy. Refrenem, oddzielającym od siebie kolejne części spektaklu, będą wyświetlane na marmurowych tablicach słowa Mickiewicza: „ciemno wszędzie, głucho wszędzie” – a także fragmenty zwiastujące tematy kolejnych części spektaklu (grzechy: lekki, ciężki, grzechy średnie). Nazistowscy żołnierze witają się z publicznością z szerokimi uśmiechami – zapewniając Litwinów, że są już bezpieczni. Ten gest można, jak uczyniła to jedna z krytyczek, powiązać z rozmieszczoną współcześnie na Litwie niemiecką brygadą pod sztandarami NATO (Steiblytė, 2025). Można jednak także – co, jak sądzę, było jednak intencją twórców spektaklu – uczynić z niego zarzut wobec tych Litwinów, którzy po zakończeniu pierwszej okupacji radzieckiej z ulgą powitali wkroczenie Niemców i wspierali ich w procesie pacyfikacji ludności żydowskiej. Kwestia współodpowiedzialności części społeczeństwa litewskiego za Holokaust jest jedną z czarnych kart historii Litwy, zwłaszcza że wśród oskarżonych znajduje się wielu bohaterów narodowych. Skalę problemu obrazuje historia skandalu, jaki towarzyszył opublikowaniu w 2016 roku książki Rūty Vanagaitė *Nasi. Podróżując z wrogiem* (*Musiškai*), stanowiącej pierwszy krok do rozliczenia z przeszłością (w odniesieniu do społeczeństwa polskiego analogiczna byłaby historia publikacji Jana Tomasza Grossa). Skrzywanek świadomie dotknął tu drażliwego i bolesnego dla Litwinów punktu – podobną lekcję historii zaproponował Polakom w poprzedzającym o pół roku premierę *Dziadów Proteście kieleckim*, stawiającym kwestię nigdy nierozliczonego przejmowania przez Polaków

mienia żydowskiego po 1945 roku. Ta część *Litewskich Dziadów* osadzona zostaje w realiach masakry dzieci z kowieńskiego getta, która przeszła do historii pod mianem Kinder Aktion. Szczegóły mordu przywołują wyświetlane na ścianach statystyki – fragmenty historii mieszkańców getta, zaczerpnięte z materiałów dokumentujących zbrodnie nazistów, stają się podstawą odgrywanych na scenie etiud. Konwencja, w której zostaje rozegrana ta część spektaklu, jest dla widzów chyba jeszcze bardziej dotkliwa niż obelgi prologu. Na scenę wkraczają bowiem duchy dzieci – Rózi i Józia – będące w tekście Mickiewicza duchami „lekkimi". Reżyser każe „aniołkom" zapytać nazistę, czy naprawdę fakt niezaznania w życiu goryczy zamyka drogę do zbawienia, a następnie (jako ekwiwalent przyjęcia ziarnka gorczycy?) – zachęca je do wcielenia się w role żydowskich dzieci. Ta sekwencja uruchamia także innych aktorów, siedzących dotąd nieruchomo między publicznością – kierujący obrzędem duch nazisty każe wszystkim odgrywać historie z getta: mamy tu matkę i ojca, starających się ocalić dzieci, oraz świadków zbrodni, którzy w decydującej chwili milczą, nie próbując nawet udzielić im pomocy. Nie jest do końca jasne, czy to gra w Holokaust (żydowski ojciec przypomina bliźniaczo Roberta Benigniego z filmu *Życie jest piękne*), czy makabryczna rekonstrukcja historii. Scena uruchamia w widzach pokłady rozmaitych emocji: bezradności, rozpaczy, współczucia, wściekłości, smutku. Sprzeczne emocje każą konfrontować sentymentalną narrację fikcjonalnego tekstu *Dziadów* z grozą rzeczywistej historii Litwy. Ostatecznie wszyscy bohaterowie tej sceny, zgnębieni i półnadzy, gromadzą się w, jak można sądzić, komorze gazowej. Kiedy napięcie wśród aktorów i widzów sięga zenitu, z kurków spływają na nich nagle strumienie wody – jak w scenie z *Listy Schindlera* Stevena Spielberga. Na marmurowych płytach pojawia się wyświetlony refren *Dziadów*. Wehikuł czasu znowu przenosi nas w przeszłość – w domenę mickiewiczowskiego „grzechu ciężkiego": w czasy

pańszczyzny.

Funkcjonalność scenografii pozwala aktorom na błyskawiczną metamorfozę. Mokrzy od wody, oblepieni ziemią, sprawiają teraz wrażenie armii zombie. Na scenie pojawia się „zły pan” – dziedzic wioski, który nie znał litości dla swoich poddanych. Choć pozostali aktorzy posługują się litewskim przekładem *Dziadów*, pan (w tej roli dyrektor kowieńskiego teatru Egidijus Stancikas), podaje tekst Mickiewicza łamaną polszczyzną. Scena, zbudowana na napięciach między „polskim panem” a litewskimi chłopami, rozgrywa się w rytm opadającego pejcza dziedzica. Umazani błotem aktorzy wykonują przy tym imponującą sekwencję choreograficzną: idąc w stronę widzów, upadają pod wpływem tortur – i zapadają się w ziemię. Jeśli by w interpretacji tej sceny posłużyć się podpowiadaną przez kontekst Ilgės symboliką agrarną, scena nabierze dodatkowych znaczeń. Widzimy, jak pola rolniczej Litwy wypełniają, zamiast życiodajnych zbóż, zmasakrowane ludzkie szczątki. Przestrzeń otwartego grobu – w którym zresztą znajdzie się na koniec zlinczowany przez swoje ofiary „zły pan” – nie robi już jednak na widzach takiego wrażenia jak poprzednie sekwencje. Opowieść o „grzechu ciężkim” pozostaje w cieniu niedawnej opowieści o „grzechu lekkim”. Być może wynika to z faktu, że przytłoczenie pierwszymi scenami spektaklu odcina emocjonalnie widzów i buduje dystans do wydarzeń rozgrywających się na scenie. A może zestawienie z sobą „grzechów” dzieci i pana (wkrótce także Zosi) ujawnia ich absurdalny wymiar i każde – w myśl deklaracji reżysera o jego niewierze w pojęcie grzechu – wypowiedzieć im posłuszeństwo?

Trzecia sekwencja *Dziadów* przenosi nas znów w czasy współczesne. Duchy przeszłości będą jednak na scenie stale obecne – jak wygłodzone zombie, przyczajone i gotowe do kolejnego ataku. Akcja spektaklu rozgrywa się w

wyodrębnionym ze sceny i początkowo ukrytym pod jej powierzchnią pokoju Zosė/Zosi (Miglė Navasaitytė) – reżyser porównał tę przestrzeń do akwarium. Aktorka grająca Zosię nie widzi obserwujących ją widzów: taki efekt był możliwy dzięki użyciu weneckich luster. Dramaturgia tej sceny oparta jest na możliwościach oferowanych przez multimedia: publiczność obserwuje równolegle zarówno sekwencję wydarzeń przeciętnego wieczoru młodej dziewczyny (prysznic, zabiegi kosmetyczne, szykowanie się do snu), jak i wyświetlaną na wielkim ekranie, toczącą się na ekranie jej smartfona korespondencję z nieznanym mężczyzną. Niezobowiązująca wymiana zdań wkrótce przeistoczy się w sexting. Mężczyzna będzie namawiał Zosię do przesyłania mu intymnych zdjęć, a gdy ta wycofa się po jakimś czasie z gry – zacznie ją szantażować, grożąc udostępnianiem deepfejkowego pornograficznego nagrania z jej udziałem. Widzowie, dzięki podwójnej perspektywie, mają możliwość śledzenia emocji dziewczyny w reakcji na zagrożenie. Początkowo Zosia traktuje flirt niezobowiązująco, przeskakuje co rusz do innych aplikacji, ćwiczy angielskie słówka, ogląda filmiki z kotami na TikToku. Propozycje wysyłania nagich zdjęć nieznajomemu początkowo nie wzbudzają w niej obaw – zwłaszcza że rozmowa w aplikacji toczy się bezpiecznie w języku angielskim. Dopiero kiedy w odpowiedzi na odmowę dalszej gry dziewczyna dostaje zdjęcie balkonu swojego mieszkania, a wściekły rozmówca przechodzi na język litewski, Zosia zdaje sobie sprawę z powagi sytuacji. Nie mogąc (a może nie chcąc?) dodzwonić się na policję, dziewczyna wzywa na pomoc swojego przyjaciela, Gustawa (Motiejus Ivanauskas) – który, jak się wkrótce okaże, również jest nią zafascynowany. W tym momencie definitywnie rozchodzą się drogi tekstu Mickiewicza i zbudowanej w nawiązaniu do niego opowieści scenicznej. Miejsce historii o pięknej Zosi, która nikogo nie kochała, zajmuje fantazja na temat toksycznej męskości, niedającej kobiecie prawa do wolności. Rozdrażniony perspektywą

odtrącenia Gustaw zabija w afekcie Zosię, a następnie trafia do aresztu śledczego, by (mocno skróconym) tekstem *Dziadów* części IV opowiedzieć śledczej (Irena Sikorskytė) o dziejach swojej graniczącej z obsesją miłości. Gustaw, który dla udowodnienia niewinności przerzuca odpowiedzialność na „nieczułą kochankę", przypomina Kordiana, którego Skrzywanek „pochował" przez kilkoma laty w – bardzo zresztą udanym – poznańskim spektaklu. Litewski Gustaw nosi jednak w sobie znacznie większe pokłady agresji, kojarzonej z dewastującym męskość testosteronem. Nie jest też przypadkiem, że bohater *Dziadów* nosi wojskowy mundur. Skrzywanek w przedpremierowych wywiadach tłumaczył taki wybór łącznością młodzieńczych *Dziadów* z ich drezdeńską częścią III, której bohaterem jest „kochanek ojczyzny" (w tym kontekście znaczący jest podtytuł wywiadu, udzielonego przez reżysera Evelinie Knutovič: „czy potrzebujemy dziś bohaterów umierających za Ojczyznę?"). Reżyser podkreślał także szacunek, jakim, wedle jego obserwacji, cieszą się na Litwie przedstawiciele armii. W świetle toczącej się tuż za granicami Litwy i Polski wojny Rosji z Ukrainą wysoki status wojskowych rodzi potencjalne ryzyko nadużyć władzy, jeśli Litwa zostanie wciągnięta w pełnowymiarową wojnę. W wypowiedziach Skrzywanka na temat Gustawa zwraca także uwagę wątek kontaminacji akcji *Dziadów* z leżącymi u genezy utworu doświadczeniami sercowymi Adama Mickiewicza („Mickiewicz przeżywał wtedy szczególne rzeczy, co zainspirowało mnie przy budowaniu postaci Gustawa. Myślę tu o relacji poety z Marią Wereszczakówną i nieszczęśliwej miłości, której doświadczył. Możliwe, że to stąd wzięły się frazy o «marności» kobiet" – Sawicka-Danielak, 2026). W finale sceny bohater spektaklu, mimo zastosowanej podczas „przesłuchania" linii obrony, zostaje uznany winnym śmierci Zosi – przed karą broni go jednak interwencja wysokiego rangą oficera, który cynicznie oznajmia, że wojsko chroni „obrońców granic, niepodległości i

kobiet”.

Ostatnia sekwencja przedstawienia nie łączy się bezpośrednio z poprzednimi scenami. Oto spod sklepienia teatru na środek sceny zostaje spuszczony na linie, niczym do podziemnej jaskini, archeolog przyszłości. Na ponawiane przez członków ekspedycji pytanie, co widzi, pada w końcu – gdy strumień światła z czołówki na kasku archeologa prześlizguje się po twarzach widzów – krótka odpowiedź: „trupy”. Ta scena skojarzyła mi się ze wspominanym już *Kordianem* Skrzywanka, w którym ekspedycja badawcza ogląda z dużą ciekawością zwłoki samobójcy („bohatera”), leżące u stóp klifu w Dover. Metodyczna obdukcja, nawiązująca do *Świadków* Różewicza, odbierała bohaterowi nie tylko heroiczny wymiar, ale także podmiotowość. Podobny efekt daje osadzona w jednym krótkim słowie reifikacja widzów. Jak jednak interpretować finał spektaklu? Czy mamy go czytać jako ostrzeżenie przed tym, co może nadejść, jeśli nie odrobimy lekcji historii? I czy to w ogóle możliwe – skoro, zgodnie z deklaracjami reżysera – *Litewskie Dziady* mówią o tym, jak brutalna i wypełniona przemocą przeszłość narodów kształtuje ich teraźniejszość (i przyszłość?).

Ogród o rozwidlających się ścieżkach

„Wybierając za punkt wyjścia dzieło najsłynniejszego przedstawiciela polskiego romantyzmu (a dokładniej jego część II i IV, napisane na Litwie), przedstawiające pogańskie obrzędy w Dzień Zmarłych, reżyser tworzy swój własny, współczesny rytuał społeczny i zgłębia historię naszych grzechów” – brzmi deklaracja, którą możemy przeczytać w opisie *Litewskich Dziadów* na stronie Narodowego Teatru Dramatycznego w Kownie. Od neutralnego „punktu wyjścia” trafniejsze byłoby chyba jednak podkreślenie emocjonalnej reakcji reżysera na (wszech)obecność w kulturze (polskiej) romantycznych

fantazmatów i stereotypów. Trzeba od razu powiedzieć wyraźnie, że spektakl Skrzywanka w gruncie rzeczy nie jest dialogiem – ani nawet polemiką – z utworem Mickiewicza. Tekst *Dziadów* zostaje użyty do stworzenia etiud wokół interesujących reżysera tematów („ziemia, grzech: odpuszczenie grzechów, paradygmat romantyczny i jego konsekwencje w dzisiejszym świecie" – jak podpowiada program do spektaklu), traci jednak łączność z oryginalnym utworem. Po obejrzeniu *Litewskich Dziadów* nie sposób oprzeć się wrażeniu, że każda z zaproponowanych przez reżysera i rozegranych na scenie miniatur broni się aktorsko, choreograficznie, wizualnie i muzycznie. Z każdej z nich można byłoby także uczynić punkt wyjścia do (innej) lektury *Dziadów*. Te same tematy, zestawione ze sobą i potraktowane jako całość, ujawniają jednak pęknięcia i niespójności koncepcji, w której chce się powiedzieć o wszystkim – i nie potrafi z niczego zrezygnować. *Litewskie Dziady* zachwycają wizualnie, poruszają ścieżką dźwiękową, którą Karol Nepelski tworzył, wplatając nagrane wcześniej głosy aktorów w akcję przedstawienia, oraz hipnotyzują przejmującą choreografią Agnieszki Kryst. Zarazem jednak spektakl drażni brakiem proporcji, wywołuje poczucie nadmiaru, które w ostatecznym rozrachunku nie niweczy jednak wrażenia niedosytu. Największy problem z jego interpretacją wynika chyba z braku wspólnego (i spójnego) mianownika, który łączyłby wszystkie opowiedziane na scenie historie. Pod pojemnym tytułem *Litewskich Dziadów* wchodzą oto ze sobą w spór dwie wykluczające się koncepcje. Pierwsza dotyczy zdefiniowania „największych grzechów" („Podjęliśmy się zadania, żeby na podstawie części drugiej, w której Mickiewicz mówi o grzechach lekkich, ciężkich i średnich za pomocą czterech zjaw, przychodzących podczas rytuału Dziadów, określić grzech Litwy" – Knutovič, 2025), druga zasadność kategorii grzechu podważa („Nie wierzę w koncept grzechu. Silnie się mu sprzeciwiam. Dlatego praca nad *Dziadami* wydaje się tak inspirująca!" –

Garnytė, 2025). Problem potęguje również nieprzejrzysta i ryzykowna kategoria podmiotu zbiorowego: na podstawie licznych wypowiedzi Skrzywanka i analizy materiałów dotyczących spektaklu nie sposób jednoznacznie bowiem odpowiedzieć na pytanie, kogo obejmuje kategoria „my" („nasze"). Czy „litewskość" wpisana w tytuł spektaklu oznacza skoncentrowanie się wyłącznie na „grzechach" Litwy i Litwinów? Uruchomione w spektaklu przykłady historyczne i przywołane powyżej słowa reżysera zdawałyby się potwierdzać taką perspektywę. Skrzywanek w tym samym wywiadzie udzielonym Ewelinie Knutovič doprecyzowuje jednak, że „chodzi o grzechy Polski i Litwy, tego miejsca w Europie, w którym jesteśmy" (2025). Przy innej okazji reżyser deklarował: „Realizując spektakl na podstawie *Dziadów* polsko-litewskiego autora Adama Mickiewicza, starałem się nie tylko opowiedzieć skomplikowaną historię naszych dwóch narodów, naznaczoną wojnami, okupacją i zbrodnią, ale także przypomnieć czasy, kiedy Polska i Litwa w braterstwie tworzyły jedno państwo" – *Režisieriaus…*, 2025. W spektaklu perspektywa unii w ogóle się jednak nie pojawia. Horyzont scenicznej opowieści wyznacza przecież początek XIX wieku – czyli pierwszy etap po klęsce projektu Rzeczpospolitej Obojga Narodów, znaczony co najwyżej wspólną niedolą i przemocą ekonomiczną ze strony szlachty. O ile jeszcze można się zgodzić, że wynikiem rachunku sumienia wobec „dziejów ojców" mogą być polskie rysy „złego pana", o tyle dziwi nieobecność tematów, które naprawdę poróżniły ze sobą Polaków i Litwinów. Na scenie nie zobaczymy przede wszystkim najtrudniejszego ogniwa wspólnej historii: emancypacji Litwinów spod wpływów kultury polskiej na drodze do uformowania niezależnego i niepodległego państwa. Dzieje Litwy w XX wieku to opowieść o wybijaniu się na niepodległość, o trudnych relacjach z Polską i o dramatycznych wyborach tożsamościowych, dokonywanych nierzadko w obrębie jednej rodziny czy wspólnoty sąsiedzkiej.

Z losami Litwinów splatają się w niej dzieje litewskich Polaków, decydujących się na pozostanie na Litwie po 1945 roku. W opowieści o wspólnej historii (i wspólnych grzechach) obu narodów nie powinno zabraknąć nazwisk Józefa Piłsudskiego i Lucjana Żeligowskiego, ale też Antanasa Smetony; historii Litwy Środkowej i sporu o Wilno. *Litewskie Dziady* pozostawiają widzów z poczuciem niedosytu, że uruchomienie machiny egzorcyzmowania przeszłości za pośrednictwem tekstu poety, połączonego w nierozerwalny sposób z historią dwóch, a właściwie trzech narodów (komponent białoruski jest tu równie silny), w gruncie rzeczy nie daje oczekiwanych rezultatów. Efektem uruchomienia „współczesnego rytuału społecznego" jest w *Litewskich Dziadach* słuszna, ale mało odkrywcza refleksja, że przemoc reprodukowana w każdym kolejnym pokoleniu zmienia kod genetyczny mieszkańców Europy Wschodniej. Czy jednak do realizacji tego zadania koniecznie były potrzebne *Dziady*?

Zmiana paradygmatu romantycznego

Decyzja Skrzywanka, żeby podsunąć widzom trop święta Ilgès, może mieć wpływ na interpretację spektaklu. Różnica między obrzędami dziadów i Ilgès nie zasadza się przecież wyłącznie na tym, że jeden odprawiany był przez lud (biało)ruski, a drugi przez litewski. Dziady były świętem ściśle powiązanym z obrzędowością Kościoła unickiego: w pierwszej redakcji utworu Mickiewicza występował nie Guślarz, ale ksiądz, pod którego przewodnictwem obrzędnicy odmawiali za dusze czyśćcowe modlitwy maryjne. Celem obrzędu było zaś nie wzywanie duchów przodków w intencji pomyślności zbiorów, ale wspominanie „dziejów ojców" i pomoc w opuszczeniu czyśćca udzielana zmarłym przez żywych. Fundamentalna dla święta dziadów, które Mickiewicz uwiecznił w swoim poemacie dramatycznym, była zatem wiara wiejskiej wspólnoty w pojęcie grzechu – nawet jeśli jego rozumienie daleko odbiegało

od kodeksu etyki Kościoła. Reżyser tymczasem, w miejsce obrzędu opartego na chrześcijańskim paradygmacie naśladowania człowieczeństwa Chrystusa, proponuje Ilgės – rytuał płodności ziemi, uruchamiający połączenie między ziarnem, glebą i grobem. Jeśli w oparciu o ten paradygmat zaczniemy budować współczesną interpretację *Dziadów*, być może uda się wyjść poza kategorię grzechu, rozbroić ją i unieszkodliwić? Taki trop podpowiada również scenografia spektaklu. Konfrontacja dusz zmarłych przodków ze światem żywiołów – ziemi, wody, ognia – może mieć wymiar oczyszczający i symboliczny, daje także nadzieję na wykorzystanie energii pogańskich rytów, czerpiących siłę z potęg przyrody. Zastosowany przez reżysera gest zastąpienia dziadów przez Ilgės można przeczytać jako propozycję innego Mickiewicza i innych *Dziadów* – w których kategorię grzechu zastępuje (świeckie) sumienie.

Drugi pogrzeb bohatera romantycznego

„Nadal podpisuję się pod stwierdzeniem, że dość już w naszej historii i kulturze Konradów oraz Kordianów. Ja boję się bohaterów romantycznych. Nie tylko przez ich pęd do śmierci i cierpienia, ale też łatwość stawianych sądów dotyczących choćby tego, za co właściwie powinniśmy oddawać życie, a co nie jest tego warte. I nie myślę tu tylko o literaturze”, mówił Skrzywanek (Cieślak, 2025). Kontynuacją tej myśli było przywoływane już w tym szkicu określenie Hitlera i Putina mianem bohaterów romantycznych. Deklarowana przez reżysera nieufność, kierująca w pierwszym odruchu w stronę radykalnej krytyki polskiego mesjanizmu dokonanej przez Marię Janion (2016), jest na pewno ożywczą perspektywą w lekturze utworów romantycznych. Skrzywanek, który przed kilkoma laty urządził sceniczny pogrzeb drugiemu bohaterowi polskiego romantyzmu, Kordianowi (Makaruk, 2018), poświęcił wątkowi Gustawa sporo uwagi. W wywiadach mówił o

cienkiej granicy dzielącej opór przed wojną i przejście do jej akceptacji i apologii; wspominał o kulturze inceli, którzy lęk przed kobietami przekuwają w agresję wobec nich. Ukazanie Gustawa w roli żołnierza, który zabija odtrącającą go kobietę – ryzykowne, bo zbudowane na fundamencie jednego fragmentu tekstu *Dziadów* („Zabiłaś mię, zwodnico! Nieba cię ukarzą, […] Ha! wyrodku niewiasty! Śmiertelne ścisnę wokoło szyi twojej wieńce!") – pozwala na przeprowadzenie ciekawego eksperymentu myślowego. Jeśli Konrad, bohater „narodowych" *Dziadów* drezdeńskich, zawód miłosny przekuwa w graniczące z obłędem uczucie do ojczyzny, przykład Gustawa pozwala śledzić narodziny owego szaleństwa. To cenna lekcja, umożliwiająca usłyszenie, w jaki sposób bohater usprawiedliwia swoje działania bez uwznioślającej go romantycznej konwencji. Trzeba jednak pamiętać, że opowieść o zbrodni w afekcie jest fantazją znacznie wykraczająca poza horyzont Mickiewiczowskiej etyki. Wyprowadzanie korzeni zła z XIX-wiecznych ideologii ma oczywiście głęboki sens, ale obsadzenie Gustawa w roli żołnierza (przyszłego „kochanka ojczyzny") to już efekt daleko idącego uproszczenia. Tym, co na pewno zasługuje w koncepcji Skrzywanka na uwagę, jest potraktowanie nieufności wobec romantycznego bohatera poważnie. Nie obśmianie romantycznego patosu i wielosłowia, jak zdarzało się to w spektaklach Radosława Rychcika czy Michała Zadary, ale wydobycie na światło dzienne jego mrocznej strony.

Wybór Zosi

Z „grzechem Zosi" wiąże się w spektaklu Skrzywanka pewna niekonsekwencja. Nie sposób nie zgodzić się z diagnozami reżysera dotyczącymi opresji patriarchatu i prawa kobiety do decydowania o swoim ciele. Zarazem jednak opowieść sceniczna stawia Zosię w innej sytuacji, niż zrobił to w tekście autor *Dziadów*. Mickiewiczowska Zosia nie trafia przecież

do czyśćca dlatego, że nie spełniła oczekiwań patriarchalnego świata i nie odegrała roli żony czy matki, ale dlatego, że wyśmiewała uczucia zakochanych w niej chłopców. Problemem, na który wskazuje Mickiewicz, nie jest tu więc przedmiotowe traktowanie kobiet, ale po prostu – ludzi. Gdyby miejsce Zosi zajął narcystyczny Jasio, istota grzechu pozostałaby niezmienna: byłby nim brak empatii, pogarda dla słabości i nieszczęścia innych. Mickiewiczowska Zosia podkreśla, że w czyśćcu nie cierpi, tylko się nudzi. Jej kara sprowadza się do konieczności odczuwania nieznanych za życia uczuć – pożądania i tęsknoty – i wcielenia się w położenie tych, których sama lekceważyła. Współczesna Zosia ze spektaklu Skrzywanka realizuje inny scenariusz, bo też intencją reżysera nie jest dyskredytowanie zachowania dziewczyny, ale obrona autonomii jej postawy („Pokazuję sextingowo-relacyjną sytuację, która mogłaby się zdarzyć dziś każdemu. Bez oceniania, to po prostu fakt", mówił reżyser – Sawicka-Danielak, 2026). Dopisana jej przez Skrzywanka rola obiektu toksycznej miłości, która prowadzi do zbrodni w afekcie, przekracza ramy *Dziadów* i prowadzi do fałszywego wniosku, że bohaterów (w domyśle: narodowych) rozgrzesza się ze wszystkich win. Być może zresztą siła oddziaływania tego spektaklu na widzów bierze się właśnie z publicystycznego skrótu: stawką jest opór przeciwko kultowi siły – dziś uosabianemu przez młodych mężczyzn w mundurach, których rodowody można budować w odniesieniu do wartości romantycznych.

Dziady kowieńskie – *Dziady* litewskie

Skrzywanek podkreślał w przedpremierowych wywiadach fakt, że wystawia *Dziady* w Kownie po raz pierwszy w historii. To prawda: żaden reżyser – litewski ani polski – nie podjął się przed nim takiego zadania. Nie oznacza to jednak, że litewska tradycja inscenizacji *Dziadów* w ogóle nie istnieje. Na jej

dwie odsłony – wileński spektakl Vegi Vaičiūnaitė z 1998 roku i *Dziady* wyreżyserowane przez Eimuntasa Nekrošiusa w Teatrze Narodowym w Warszawie w roku 2016 – zwróciły uwagę krytyczki piszące o spektaklu Skrzywanka (Steiblytė, 2025; Dautartaitė, 2026). Nie sposób też pominąć milczeniem legendarnych *Dziadów* w reżyserii Jonasa Vaitkusa, które miały premierę w Wilnie wiosną 1990 roku (Makaruk, 2021). Co ciekawe – we wszystkich trzech spektaklach, mimo odmienności koncepcji reżyserskich i języków scenicznych, bohaterami *Dziadów* byli nie żywi, ale umarli. W każdym z nich ważną rolę odgrywały również wątki związane z Litwą, co sprawia, że o wszystkich można myśleć, jako o „dziadach litewskich". Vega Vaičiūnaitė – podobnie jak Skrzywanek – pracowała wyłącznie z tekstem II i IV części poematu, inspirując się także biografią Adama Mickiewicza. W tym kontekście znaczące było wykorzystanie przez reżyserkę energii „miejsca autobiograficznego" – wystawienie *Dziadów* na dziedzińcu dawnego klasztoru Bazylianów, nieopodal celi, w której przetrzymywany był Mickiewicz. To właśnie z „celi Konrada" wyświetlano promień lasera, który współtworzył wizualną stronę przedstawienia. *Dziady* Vegi Vaičiūnaitė nie były, jak podkreśla Kristina Steiblytė, klasyczną inscenizacją: „Miejsce spektaklu, wykorzystane elementy teatru lalkowego i cieni, efekty świetlne i ogniste, pokazywane w projekcji miejsca odwiedzane przez Mickiewicza, muzyka inspirowana rytmami sufickimi – wszystko to połączyło się w dzieło wizualno-dźwiękowe, doświadczenie, rytuał. Właśnie to chciała osiągnąć reżyserka – nie wystawić ani opowiedzieć tekstu, ale stworzyć osobliwą opowieść, w której występują zarówno Mickiewicz, jak i *Dziady*" (Steiblytė, 2025). „Litewskość" spektaklu Nekrošiusa miała wiele poziomów. Reżyser przeczytał tekst *Dziadów* przez pryzmat biografii ich autora i skomplikowanej recepcji jego twórczości. Konsekwencją tego gestu była wielopłaszczyznowa struktura czasowa przedstawienia: od wieku XIX, Litwy

czasów młodości poety, przez międzywojenne polskie Wilno, w którym toczono boje o kształt pomnika poety, czasy sowieckie, na które przypadła młodość reżysera – aż po współczesność, konfrontowaną nieustannie z wiecznym trwaniem zaświatów. Bez litewskiego kodu nie sposób odczytać ani zmetaforyzowanego języka teatru Nekrošiusa, ani też znaleźć klucza do interpretacji scenografii. „Każda z moich sztuk modelowana jest na wzór mego dzieciństwa, puszcz i wód. Czerpię natchnienie stamtąd, jedynie stamtąd" – powiedział kiedyś reżyser (Apinytė-Popenhagen, 2001). Z historią Litwy najsilniej związane było z kolei przedstawienie Jonasa Vaitkusa – pierwsza w historii litewska inscenizacja poematu Mickiewicza, określana mianem „*Dziadów* łagrowych". Vaitkus potraktował tekst poematu (części II, IV i III) jako matrycę do opowieści o historycznych wywózkach Litwinów na Sybir i sytuacji politycznej ówczesnej Litwy (Makaruk, 2021). Premiera odbyła się w miesiąc po uchwaleniu przez Litwę deklaracji niepodległości, a spektakl zyskał miano proroczego po masakrze obrońców wieży telewizyjnej w styczniu 1991 roku. Sam reżyser określił je mianem „rytualnej mszy za tych, co zginęli, jak też giną, za tych, którzy… jeszcze zginą" (Bajor, 1991). Kowieńskie *Dziady* Skrzywanka nie istnieją zatem w próżni. Co więcej – otwierając się na interesującą reżysera kwestię tożsamości Adama Mickiewicza (Cieślak, 2025) – można by je zestawić również z oboma białoruskimi spektaklami Pawła Passiniego – *Dziady. Twierdza Brześć* (2015) i *Dziady* (2022).

Nie mam wątpliwości, że intencją Jakuba Skrzywanka było jednak odcięcie się od tradycji – zarówno polskiej, jak i litewskiej – i stworzenie od podstaw nowego modelu lektury poematu Mickiewicza, negującego martyrologię i kult bohatera romantycznego. Czy jego projekt współczesnych *Litewskich Dziadów* zyskał akceptację litewskich odbiorców? Reakcje kowieńskiej publiczności podpowiadają, że w dużej mierze tak. Lektura recenzji

napisanych przez litewskie krytyczki pozostawia z mieszanymi uczuciami. Entuzjastka koncepcji Skrzywanka, Austė Žiogaitė, napisała: „W spektaklu pojawiają się sceny o silnym ładunku emocjonalnym, związane z doświadczeniami Litwy. Chociaż niektóre zastosowane środki mogą prowokować, obrażać lub budzić przerażenie, to w celu zrównoważenia tego wykorzystuje się środki emocjonalnie dystansujące, a napięcie nie zawsze utrzymywane jest na wysokim poziomie – widzom daje się czas na uspokojenie się. Ponadto sama forma spektaklu i sposób jego przedstawienia są wciągające. Jakub Skrzywanek, dramaturg i reżyser *Lietuviškų Vėlinių*, nadaje formie rytuału dziadów znaczenie sesji terapeutycznej, podczas której społeczność może zmierzyć się z bolesnymi doświadczeniami, otworzyć ranę w otoczeniu, w którym nie ma realnego zagrożenia, aby można było podjąć działania pomagające ją wyleczyć. Oczywiste jest, że milczenie nie pomaga, ponieważ jesteśmy najszczęśliwszym narodem, przodującym pod względem liczby samobójstw" (Žiogaitė, 2025). Z kolei Marija Dautartaitė, której sprzeciw wzbudził pesymizm zakończenia, zakończyła swoją analizę słowami: „Wydaje mi się, że istnieje inny sposób, inne traktowanie, skodyfikowane w samych *Dziadach*. Musimy tylko poczekać, aż przeczyta je inny reżyser" (Dautartaitė, 2025). Sygnalizowany także w innych tekstach krytycznych wzrost zainteresowania tekstem Mickiewicza, niecieszącym się dotąd na Litwie wielką popularnością, można uznać za połowiczny sukces Skrzywanka – a na pewno za bezpośredni skutek wystawienia w Kownie *Litewskich Dziadów*.

Wzór cytowania:

Makaruk, Maria, *Dialogi umarłych (Litewskie Dziady)*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2026, nr 193/194, doi: 10.34762/2y12-1b44.

Autor/ka

Maria Makaruk (maria.makaruk@uw.edu.pl) – literaturoznawczyni i teatrolożka. Adiunktka w Zakładzie Literatury Romantyzmu Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Prowadzi także zajęcia na Wydziale Wiedzy o Teatrze i na Wydziale Reżyserii Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Autorka monografii *Antoni Edward Odyniec – romantyk w zwierciadle biedermeieru* i redaktorka naukowa książek *Tuwim współczesny* i *Eligiusz Szymanis. Projekt „Dziady”*. Zajmuje się historią literatury romantyzmu, dziejami inscenizacji dramatu romantycznego i szeroko pojętymi tematami litewskimi; pisze książkę poświęconą Litwie Mickiewicza. ORCID: 0000-0002-9210-5533.

Przypisy

1. Zespół polski: Jakub Skrzywanek – reżyseria i dramaturgia, Agata Skwarczyńska – scenografia, Agnieszka Kryst – choreografia, Karol Nepelski – muzyka; zespół litewski: Gabrielė Andruškevič, Artūras Sužiedėlis – asystenci reżysera, Daiva Čepauskaitė – asystentka dramaturga, Ugnė Tamuliūnaitė – kostiumy, Ridas Beržauskas – charakteryzacja, Virginija Vareikytė – koordynatorka scen intymnych; zespół aktorski: Povilas Barzdžius (duch, żołnierz radziecki), Saulius Čiučelis (duch, żydowski ojciec), Motiejus Ivanauskas (Gustaw, duch, żołnierz litewski), Gytis Laskovas (duch, żołnierz nazista, archeolog), Inga Mikutavičiūtė (duch, żydowska matka), Pijus Narijauskas (duch, żołnierz litewski, policjant), Miglė Navasaitytė (Zosia), Kęstutis Povilaitis (duch, oficer nazista), Irena Sikorskytė (duch, mieszkanka miasta, śledcza), Egidijus Stancikas (duch, zły pan, litewski oficer), Dainius Svobonas (duch, radziecki oficer, Guślarz), Ugnė Žirgulė (duch, Litwinka, pielęgniarka), Adelė Pabrėžaitė, Aurėja Gražytė, Ainis Pilipauskas, Danas Vaitėkaitis, Laurynas Drumstas, Vėja Rinkevičiūtė (dzieci), Artūras Sužiedėlis (anonim).
2. Nie sposób nie dostrzec w opisie tej sytuacji analogii do ostrej reakcji części publiczności i mediów publicznych – m.in. w Polsce, Czechach, Bośni i Hercegowinie i w Niemczech – na kolejne premiery wspomnianego już reżysera *Klątwy*, Olivera Frljicia, posługującego się w spektaklach strategią celowej prowokacji i eskalowania potencjalnych konfliktów.

Bibliografia

Apinytė-Popenhagen, Ludvika. *Odniesienia kulturowe teatru Nekrošiusa*, „Krasnogruda” 2001, nr 14.

Bajor, Alwida Antonina, *Virsmas. Rozmowy z Jonasem Vaitkusem*, Biuro Kongresowe Urzędu Miasta Krakowa, Kraków 1991.

Balevičiūtė, Ramunė, *Lietuviškos Vėlinės ar zombių apokalipsė?*, „Menufaktūra” 11.12.2025, https://menufaktura.lt/recenzija/lietuviskos-velines-ar-zombiu-apokalipse [dostęp:

15.05.2026].

Cieślak, Jacek, *Sowieci i naziści w litewskich „Dziadach" Skrzywanka w Kownie, gdzie powstały*, „Rzeczpospolita" 27.11. 2025, https://www.rp.pl/teatr/art43403331-sowieci-i-nazisci-w-litewskich-dziadach-skrzywanka-w-kownie-gdzie-powstaly [dostęp: 2.05.2025].

Dautartaitė, Marija, *„Lietuviškos Vėlinės" – kaip atšaukti užkeikimą*, „Kultūros barai" 2026, nr 22, przedruk: https://menufaktura.lt/recenzija/lietuviskos-velines-kaip-atsaukti-uzkeikima, 5.02.2026 [dostęp: 15.05.2026].

Donata, *Vakar buvau teatre: Lietuviškos Vėlinės pagal A. Mickevičių*, https://vakarteatre.com/tag/lietuviskos-velines[dostęp: 14.05.2026].

Dyraitė, Ieva, *Spektaklio premjera sukėlė skandalą*, „LNK.lt" 2.12.2025, https://lnk.lt/straipsniai/lietuvoje/spektaklio-premjera-sukele-skandala-/3479872025 [dostęp: 15.05.2026].

Garnytė, Jolanta, *Odgrzebujemy zmarłych i pytamy, czy nadal istnieje szansa na zbawienie*, tłum. Katarzyna Skręt, 27.11.2025, https://e-teatr.pl/odgrzebujemy-zmarlych-i-pytamy-czy-nadal-istnieje-szansa-na-zbawienie-63969 [dostęp: 15.05.2026].

Janion, Maria, *List do uczestników Kongresu Kultury*, Warszawa, 7.10.2016, https://janionfundacja.pl/tekst/list-do-uczestnikow-kongresu-kultury [dostęp: 22.06.2026].

Knutovič, Evelina, *„Dziady" Mickiewicza w Kownie. „Czy potrzebujemy bohaterów umierających za Ojczyznę?"*, 11.11.2025, „LRT.lt", https://www.lrt.lt/pl/wiadomosci/1261/2738408/dziady-mickiewicza-w-kownie-czy-potrzebujemy-bohaterow-umierajacych-za-ojczyzne [dostęp: 2.05.2025].

Kowalski, Wiesław, *Między Mickiewiczem a manifestem*, „Teatr dla Wszystkich", 12.04.2026, https://teatrdlawszystkich.pl/miedzy-mickiewiczem-a-manifestem/ [dostęp: 14.06.2026].

Lieponė, Jurgita, *Aktorius Dainius Svobonas: „Kokią tiesą tu pasakysi žmogui, kuris jau nugyvenęs gyvenimą?"* (*Aktor Dainius Svobonas: „Jaką prawdę powiesz człowiekowi, który już przeżył swoje życie?"*), https://www.15min.lt/kultura/naujiena/asmenybe/aktorius-dainius-svobonas-kokia-tiesa-tu-pasakysi-zmogui-kuris-jau-nugyvenes-gyvenima-285-2669178?utm_medium=copied [dostęp: 15.05.2026].

Lietuviškos „Velines", Nacionalinis Kauno dramos teatras 2025, program do spektaklu.

Makaruk, Maria, *Litewscy reżyserzy czytają „Dziady"*, *Pod znakiem Orła i Pogoni. Polsko-litewskie związki naukowe i kulturowe w dziejach Uniwersytetu Wileńskiego*, red. I. Fedorowicz, M. Dawlewicz, K. Geben, Vilnius University Press, Vilnius 2021, https://www.journals.vu.lt/open-series/en/article/view/22760 [dostęp: 15.05.2026].

Makaruk, Maria, *Nad trumną bohatera romantycznego*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2018, nr 12, https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/handle/11320/7756 [dostęp: 15.05.2026].

Masiokaitė-Liubinienė, Austėja, *Po spektaklio premjeros Kaune – seniai regėta emocijų audra*, 1.12.2025, https://www.delfi.lt/naujienos/lietuvoje/po-spektaklio-premjeros-kaune-seniai-regeta-emociju-audra-120180982 [dostęp: 16.05.2026]

Mrozek, Witold, *Podstawową obsesją „Mein Kampf” jest nie antysemityzm, ale rozmnażanie się narodu. Czy Hitler dostałby tantiemy z Teatru Powszechnego?*, „Gazeta Wyborcza” 19.03.2019, https://wyborcza.pl/7,112395,24563886,kleska-hitlera-nie-zakonczyla-dziejow-tej-ksiazki-nie-mozna.html [dostęp: 11.05.2026].

Po spektaklio Kaune – kilo aistrų uraganas: prabilo ir pats režisierius, 3.12.2025, https://zmones.15min.lt/naujiena/po-spektaklio-kaune-kilo-aistru-uraganas-prabilo-ir-pats-rezisierius-yk51on8nQAK [dostęp: 22.05.2025].

Režisieriaus komentarąs apie spektaklį „Lietuviškos Vėlinės”, 2.12.2025, https://dramosteatras.lt/rezisieriaus-komentaras-apie-spektakli-lietuviskos-velines [dostęp: 15.05.2026].

Skwarczyńska, Agata, https://agataskwarczynska.pl/portfolio/lithuanian-forefathers-eve [dostęp:16.05.2026].

Spektaklyje to pamatyti tikrai nesitikėjo: ne tik sudeginta vėliava ir šleikštulį keliančios scenos, 2.12.2025, https://www.tv3.lt/naujiena/lietuva/spektaklyje-to-pamatyti-tikrai-nesitikejo-ne-tik-sudeginta-veliava-ir-sleikstuli-keliancios-scenos-n1474222 [dostęp:15.05.2026].

Steiblytė, Kristina*, Tarp ritualo ir skandalo: kodėl spektaklis „Lietuviškos Vėlinės“ taip mus sukrečia?*, „LRT.lt”,15.02.2026, https://www.lrt.lt/naujienos/kultura/12/2829161/tarp-ritualo-ir-skandalo-kodel-spektaklis-lietuviskos-velines-taip-mus-sukrecia? [dostęp: 16.05.2026].

Žiogaitė, Austė, *Ritualinis kolektyvinių traumų iškėlimas – retraumatizacija ar terapija?* 26.12.25, https://www.7md.lt/teatras/2025-12-26/Ritualinis-kolektyviniu-traumu-iskelimas--retraumatizacija-ar-terapija [dostęp:15.05.2026].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/dialogi-umarlych-litewskie-dziady*