didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 169/170**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2022
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/z-celi-przez-krypte-do-przestrzeni-kobiet-zbigniewa-majchrowskiego-spojrzenie-na-historie

/ teatr w książkach

Z celi przez kryptę do przestrzeni kobiet. Zbigniewa Majchrowskiego spojrzenie na historię sceniczną „Dziadów”

Wanda Świątkowska

Zbigniew Majchrowski, *Krypta Gustawa*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2021

K*rypta Gustawa* Zbigniewa Majchrowskiego wieńczy cykl wykładów „Dziady. Transformacje” wygłoszonych pomiędzy jesienią 2018 a wiosną 2019 roku w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Jest kolejnym etapem mierzenia się autora z historią sceniczną *Dziadów* po opublikowanej w 1998 roku *Celi Konrada. Powracając do Mickiewicza*. *Krypta Gustawa*, zapowiadana jako kontynuacja tamtej opowieści, jest jej rewizją, a zarazem uzupełnieniem i zmianą optyki. Autor nie skupia się wyłącznie na *Dziadach* po transformacji, a przywraca i reinterpretuje wątki teatralnej opowieści, poczynając od inscenizacji Wyspiańskiego w 1901 roku,

z silnym akcentem na dwa kanoniczne przedstawienia – Kazimierza Dejmka (1967) i Konrada Swinarskiego (1973) oraz z trzecią propozycją – *Dziadami* Henryka Baranowskiego zrealizowanymi w Olsztynie w 1977 roku. To w nich autor odnajduje silne matryce czytania, od których można się odbić, by poprowadzić tę historię dalej, czyli w wyjątkowo dziadowski wiek XXI.

Książka ułożona została problemowo i składa się z trzech części oraz wielce znaczącej „Resztki". Z poszczególnymi studiami czytelnik mógł zapoznać się wcześniej na łamach „Dialogu", „Didaskaliów", „Kontekstów" czy w pracach zbiorowych – teraz jednak zostały one uzupełnione, przeredagowane i ułożone we wzajemnie oświetlającym się układzie od ogółu (historycznoteatralnych refleksji na temat romantyzmu i wspólnoty) do szczegółu (studiów perspektyw i wybranych przedstawień).

Najpierw stawia więc Majchrowski pytania o żywotność mitu integracyjnego wywiedzionego z *Dziadów*, o to, jaką wspólnotę (gromadę) prezentowały ich inscenizacje na przestrzeni stu lat i jaką mogą reprezentować dziś, o rozumienie (i pozorną martwicę) paradygmatu romantycznego oraz o nasze klisze odbioru i romantyzmu, i arcydramatu, a także, jak i przez co zostały one ukształtowane. Autor stwierdza wprost: „Właściwie od samego początku, to znaczy od krakowskiej prapremiery z 1901 roku, nie wystawia się arcydzieła Mickiewicza, tylko inscenizuje emocjonalny stosunek do romantyzmu".

Druga część książki odkrywa cielesną, kobiecą i dziecięcą perspektywę w inscenizacjach *Dziadów*. Autor analizuje ciało (i kostium) Bohatera Polaków, pokazuje, jak dookreślano bądź rozmywano tożsamość Konrada – Gustawa – Pustelnika – Upiora w poszczególnych inscenizacjach i do jakich wzorców i stereotypów sięgali reżyserzy i aktorzy, by je wzmocnić lub zrewidować. Ten fascynujący rozdział to przegląd ciał i kreacji aktorskich, które wskazują

kierunek (wyznaczony przez Swinarskiego) „docieleśniania" bohatera romantycznego, wbijania go w ciało z jego fizjologią, seksualnością, płcią. To Konrad stopniowo rozbierany i obnażany – także z narosłych wokół niego mitów. Choć jest to wciąż ciało normatywne, białe i – w momencie, gdy zamyka się ta książkowa historia *Dziadów* – męskie, co już po wydaniu *Krypty Gustawa* zakwestionowała Maja Kleczewska w głośnej krakowskiej inscenizacji. Majchrowski uprzedza ten gest (co też pokazuje, jak refleksja naukowa może iść ramię w ramię ze zjawiskami artystycznymi) i szkicując w kolejnym rozdziale tej części herstory *Dziadów*, przywraca obecność kobiet w dramacie (z perspektywy filologa) i pokazuje, jak na scenie tę obecność wydobywali inscenizatorzy i eksponowały aktorki. Jest więc zestaw Guślarek (u Tadeusza Konwickiego, Lecha Raczaka, Stanisława Miedziewskiego, Pawła Passiniego), zindywidualizowanych postaci kobiecych w wiejskiej gromadzie (u Swinarskiego), na nowo odczytana Zosia czy Pani Rollison (na przykład mówiąca Widzenie Księdza Piotra w inscenizacjach Jerzego Grzegorzewskiego), Anielice czy dziewczynki w chacie unickiego Księdza, czy rola Anny Ilczuk w *Dziadach* Michała Zadary – medium poety, swoistej przewodniczki i łączniczki między częściami cyklu. Majchrowski uświadamia, jaki potencjał kryje się w zbyt łatwo redukowanych reżyserskim ołówkiem scenach Dziewicy i Ewy (rewelacyjny passus o Widzeniu Ewy, które nabiera nowych znaczeń w ostatnich inscenizacjach). Ten rozdział znajduje dopełnienie już poza książką, na scenie Teatru im. Juliusza Słowackiego w wielkiej kreacji Dominiki Bednarczyk. Ostatni rozdział tej części perspektyw to mikrohistoria obecności dzieci w dramacie i na scenie *Dziadów*. Autor skupia uwagę na małych bohaterach, pokazując, jak w zyskiwali oni podmiotowość, bywali siłą dekonstruującą utarte klisze lub przeciwnie – stanowili tylko element scenografii (wówczas młodzi wykonawcy nie dość, że na afiszach figurowali bezimiennie, to nie wychodzili do finałowych

oklasków).

W części trzeciej autor poddaje szczegółowej analizie wybrane realizacje *Dziadów* – w reżyserii Radosława Rychcika, Michała Zadary i Piotra Tomaszuka, które są interpretowane w dialogu z inscenizacjami od Wyspiańskiego po *Mikro-Dziady* Anny Smolar. Ta labiryntowość, nawracanie do pewnych wątków, oświetlanych pod innym kątem nie przeszkadza – sprawia wrażenie narastania tematów, budowania złożonego palimpsestu, w którym autor wybiera punkty orientacyjne – jak boje w morzu ponad stu inscenizacji. To zawsze będzie przecież wybór, podyktowany ujęciem badacza, jego autorskim gestem, a także gustem i zachwytami. Więc choć Zbigniew Majchrowski prowadzi swój wywód z kontrolowaną elegancją, ważąc sądy i słowa, to dadzą się tu przecież zauważyć jego predylekcje i antypatie, a więc *Dziady* raczej Rychcika niż Zadary, raczej Tomaszuka niż Wodzińskiego, raczej Passiniego niż Korczakowskiej (choć przyznam, że chętnie przeczytałabym więcej o bydgoskich *Dziadach* Korczakowskiej czy opolskich Kleczewskiej). Autor sprawnie łączy perspektywy filologa, krytyka i widza, gdzieniegdzie ujawniając też własne emocje i świadectwa odbioru. Bo też wielką zaletą jego książki jest spojrzenie na widownię i na ulicę („*Dziadów* część piąta") – uwzględnianie tradycji odbiorczej (świadomości czytelniczej, teatralnej, jak również szkolnej i popularnej), ujawnianie naszych wyobrażeń i horyzontu oczekiwań wobec każdej kolejnej inscenizacji *Dziadów*, klisz interpretacyjnych oraz szablonów recepcji. Analizuje to autor, sięgając nie tylko po recenzje, ale również po indywidualne świadectwa, dokumenty osobiste (listy, pamiętniki), w końcu prasowe dyskusje i publicystyczne spory (także te w mediach społecznościowych). Interesuje go teatr jako medium zbiorowych emocji i reakcje na *Dziady*, z ich przemilczeniami, zapędami cenzorskimi, konfabulacjami (kapitalne uwagi o recepcji Dejmka i Swinarskiego). To równoległa do tej scenicznej historia

Dziadów, ich „mit" wplątany w politykę historyczną, uwikłany w spory stronnictw, zawłaszczany przez rządzących i dopełniany przez widzów. Fantazmatyczna, widmowa obecność samego dzieła – jak żywa, pokazały wypowiedzi polityków po premierze Kleczewskiej, którzy nie widzieli, ale przecież wiedzą, o co tam chodzi i jak powinno być czytane.

Bieguny teatralnej recepcji wyznaczają, jak wspomniałam, *Dziady* Dejmka i Swinarskiego – pomiędzy „mszą narodową" i emocjonalną wspólnotą odbioru w 1968 roku, a naturalizmem i miejscami wręcz abiektalnością inscenizacji Swinarskiego, który dekonstruował mit integracyjny. Majchrowski między tymi skrajnościami odnajduje trzecią drogę i przywraca historii polskiego teatru spektakl Henryka Baranowskiego, zdyskredytowany przez recenzentów, umyślnie zapomniany, unieważniony. W nim właśnie (nie zapominając wszak o inscenizacji Grotowskiego z 1961 roku) upatruje zapowiedź teatru krytycznego i traktowania *Dziadów* jako poręcznego narzędzia do rozliczeń, rewizji i krytyki (władzy, społeczeństwa, pamięci, mitów). W tym bulwersującym ówczesnych recenzentów spektaklu (wykluczonym decyzją jury z konkursu Festiwalu Teatrów Polski Północnej w Toruniu) obrzęd dziadów inscenizowało podczas bankietu (Salon Warszawski) pijane towarzystwo aparatczyków (stąd odgrywanie podwójnych i potrójnych ról w olsztyńskim przedstawieniu, bez zważania na zgodność płci wykonawcy i postaci). Hulanka (według recenzentów „orgia", „czarna msza") odbywała się do wtóru pieśni rosyjskich (sam reżyser wymienia *Wołgę, Wołgę*). Grupa młodzieży o rysach hipisów, chcąc to przerwać, zostaje brutalnie spacyfikowana przez mundurowych. Sprzątaczki robiące porządek po bankiecie znajdują pod stołem skatowanego Gustawa. Obmywają jego ciało w blaszanej balii, dokonując rytualnego chrztu i przemiany w Konrada. Sceny z młodzieżą miały wymiar aktualny (na poły prywatnie wyśpiewany protest song w finale przedstawienia) – zaledwie dwa

tygodnie przed premierą olsztyńskich *Dziadów* miało miejsce zabójstwo Stanisława Pyjasa. Być może opinią recenzentów i jury kierował – jak przypuszcza badacz – lęk. Niemniej dokonało się tu wykroczenie, które zostało ukarane. Reżyser zmontował na podstawie *Dziadów* własny scenariusz, poprzestawiał sceny i nadał im inne sensy, przekraczając – zdaniem toruńskiego jury – swoje uprawnienia do interpretacji arcydzieła, a w opinii recenzentów posuwając się do jego parodii. W tej wywrotowej interpretacji Majchrowski widzi zapowiedź teatru krytycznego, mianując Baranowskiego prekursorem tego nurtu.

W historii scenicznej *Dziadów* badacz poszukuje strategii emancypacyjnych, queerujących romantyzm, które umożliwiają wyjście poza unarodowioną lekturę i martyrologiczną wykładnię, czyli pozwalają przejść z celi Konrada do intymnej przestrzeni Gustawa – ku prywatności, pojedynczej osobie, relacji międzyludzkiej. „Ale czy i jak prywatność może się wybić na niepodległość?" – pyta retorycznie autor. Czy ta zmiana uwidacznia się w realizacjach *Dziadów* po 1989 roku, kiedy twórcy mogli zrzucić z ramion płaszcz Konrada? Tym poszukiwaniom patronują Gombrowicz i Miłosz, odrzucający toksyczny mesjanizm (sławne twierdzenie o „zapeklowaniu" Polaków w mesjanicznym nacjonalizmie) i zamiast Golgoty narodu proponujący człowieka w centrum uniwersum i kościół ludzko-ludzki (echa *Ślubu* wielokrotnie powracają w tej książce). Dróg jest z pewnością wiele. Przejście od Konrada do Gustawa autor odnajduje na przykład w *Dziadach* z Supraśla i przewrotnie – za sprawą przestawienia przez reżysera kolejności części (czyli zgodnie z numeracją, a nie z chronologią powstawania i logiką tekstu) – we wrocławskich *Dziadach* Michała Zadary. Odejście od modelu patriotyczno-martyrologicznego realizuje się we współczesnych inscenizacjach rozmaicie: przez wielokulturowość i odczarowanie polonocentrycznej perspektywy w „czarnych" *Dziadach* Rychcika, przez

prywatyzację i intymizację doświadczenia i rozmowę z własną (a nie narodową) pamięcią u Passiniego i Tomaszuka (a wcześniej choćby u Białoszewskiego, Konwickiego czy Kantora, którego *Umarłą klasę* można interpretować jako seans dziadów), w końcu przez skupienie na indywidualności artysty i wyjątkowości tworzenia u Eimuntasa Nekrošiusa. Odrzucenie płaszcza Konrada oznacza dostrzeżenia człowieka – w jego jedyności i niepowtarzalności, także odmienności – dziecka, kobiety, poety, czarnego, kochanka, szaleńca, chorego – pojedynczego losu. To emancypacyjny projekt, w którym afirmowana jest różnorodność, a nie homogeniczna gromada. To też świat, w którym człowiek ratuje człowieka – laicki projekt terapeutyczny, co oznacza odrzucenie metafizyki i mistyki. Autor jako przykład takiej propozycji wskazuje *Dziady* Zadary w Teatrze Polskim we Wrocławiu. Przy czym w celnej i ciętej polemice obala założenia reżysera i weryfikuje nowatorstwo jego inscenizacji „bez skrótów".

Ostatnia część książki, nazwana „Resztką", jest filologiczno-edytorskim śledztwem w sprawie ocenzurowanego fragmentu z IV części *Dziadów*, zwanego „strofą pocałunkową". Dramatyczna historia tej całostki, usuniętej z pierwszego wydania przez wileńskiego cenzora, Joachima Lelewela, z powodów obyczajowych, a nie politycznych, pokazuje długo nienaruszalne tabu kulturowe, jakim było zestawienie erotycznego pocałunku z przyjęciem komunii. Majchrowski zauważa, że edytorzy *Dziadów* nadal umieszczają ten fragment w aneksie, natomiast często przywracał go teatr – zainscenizował go już Wyspiański, potem Swinarski i Jerzy Kreczmar (1978) (paradoksalnie pominął go w swych „*Dziadach* bez skrótów" Zadara). Obecny tu splot erotyki i mistyki jest – jak wykazuje badacz – kluczowy dla całego cyklu dramatycznego. Gdybyśmy włączyli ten zapomniany fragment do tekstu kanonicznego i częściej pokazywali na scenie, „może łatwiej – domniemywa autor – przychodziłoby Polakom rozmawiać o miłości w jej różnych

wymiarach”. Czyżbyśmy więc nadal mieli większy problem z miłością Gustawa niż z miłością Konrada?

Recenzja byłaby niepełna bez wzmianki o wspaniałej oprawie graficznej (jak w przypadku wszystkich pozycji w serii Nowej Biblioteki Instytutu Teatralnego), która oferuje imponujący, mądry i świetnie ułożony zestaw ilustracji (zasługa autora i Doroty Buchwald). Zdjęcia tworzą właściwie osobną narrację, która oświetla tekst nieoczekiwanymi rozbłyskami, niestandardowymi skojarzeniami i daje genialny kontekst scenicznej historii *Dziadów*. Można tę książkę smakować wizualnie i jej lekturę rozpocząć od obejrzenia zdjęć – często nieoczywistych, prowokacyjnych i pozornie odległych. To ważny element tej opowieści, który unaocznia ogrom zgromadzonego archiwum. Choć autor nie przeładowuje książki cytatami z recenzji, to imponuje liczba źródeł (notatki z archiwum Wajdy do projektowanej w 1985 realizacji *Dziadów*, nagrania audio Białoszewskiego, Holoubka, wydobycie z niepamięci Baranowskiego) i sieć kontekstów, swoistych marginesów (od Bursy po Stasiuka, od *Konopielki* po *Lubiewo*, od Jamesa F. Coopera po Quentina Tarantino), także z dziedziny sztuk wizualnych, filmu, kultury popularnej – co unaoczniają wybrane zdjęcia.

W tych kontekstach zastanawiające wydają się tylko rozważania o rasizmie i stereotypach czarności wybrane arbitralnie z korespondencji i zapisków Herberta, Miłosza i Mrożka z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych jako tło do interpretacji poznańskich *Dziadów* Rychcika. Młodsi widzowie spektaklu kształcili swe poglądy nie na wymienionych tu przygodach Koziołka Matołka w Afryce czy Murzynku Bambo, a na Erasmusie i studiach postkolonialnych obecnych w programach większości kierunków humanistycznych. Przywołanie kompromitujących opinii sprzed pół wieku wydaje się słabo uzasadnione – nie są one przecież punktem odniesienia dla

reżysera, który odwołuje się raczej do współczesnych konfliktów na tle etnicznym, ksenofobii i lęku przed uchodźcami (przedstawienie miało premierę w 2014 roku) w dodatku przefiltrowanych przez amerykańską popkulturę. Czy warto o te *Dziady* spierać się słowami Makuszyńskiego i uprzedzeniami Herberta? Generalnie jednak narracja całej książki jest bardziej finezyjna i autorowi udaje się omijać rafy poprawności politycznej (niekiedy o włos). Można się z niektórymi tezami Zbigniewa Majchrowskiego nie zgadzać, można inaczej ułożyć „swój" zestaw *Dziadów* XXI wieku, ale niewątpliwie powstała książka ważna, odznaczająca się bogactwem odniesień, erudycją, a zarazem przystępna, która może pobudzić dyskusje o tradycji romantycznej w teatrze. I choć autor pewnie już do znudzenia nasłuchał się, jaka szkoda, że jego książka ukazała się tuż przed premierą krakowskich *Dziadów* Mai Kleczewskiej, to nic straconego. Może to być przecież zachętą do kontynuacji tej opowieści i następnej części („Pokój Ewy"?), która zacznie się tak mocnym prologiem. Czekamy.

Wzór cytowania:

Świątkowska, Wanda, *Z celi przez kryptę do przestrzeni kobiet. Zbigniewa Majchrowskiego spojrzenie na historię sceniczną „Dziadów"*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 169-170, https://didaskalia.pl/pl/artykul/z-celi-przez-krypte-do-przestrzeni-kobiet-zbigniewa-majchrowskiego-spojrzenie-na-historie.

Autor/ka

Wanda Świątkowska

Wanda Świątkowska – adiunkt w Katedrze Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki UJ. Zajmuje się historią Reduty oraz działalnością Juliusza Osterwy; recepcją dramatów Williama Szekspira, ze szczególnym uwzględnieniem znaczenia *Hamleta* w kulturze polskiej; wykorzystaniem narzędzi performatyki w badaniach nad teatrem i dramatem. Ostatnio wydała monografię poświęconą polskiej recepcji *Hamleta*: *Hamlet.pl. Myślenie „Hamletem" w powojennej kulturze polskiej* (2019) oraz opracowała z Andrzejem Kruczyńskim tom dzienników Juliusza Osterwy dotyczący przedwojennych objazdów Reduty – *Dzienniki wypraw 1938–1939* (2020).

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/z-celi-przez-krypte-do-przestrzeni-kobiet-zbigniewa-majchrowskiego-spojrzenie-na-historie