

MARCIN BOGUCKI

DZIADY – PROJEKT DO NAPRAWY

Olimpiada Teatralna „Świat miejscem prawdy” we Wrocławiu, Festiwal „Dziady. Recykling”, kierownik naukowy: Leszek Kolankiewicz, 27 października – 4 listopada 2016

W felietonie dla „Tygodnika Powszechnego” (numer z 6 listopada 2016) Andrzej Stasiuk postanowił skomentować aktualność najważniejszego święta Polaków. Nie Bożego Narodzenia, nie Wielkanocy, nie Bożego Ciała, lecz Zaduszek (nie mylić ze Wszystkimi Świętymi!). Innymi słowy: zając się aktualnością Dziadów. Interpretacja tego święta jest jednak w jego wersji nieortodoksyjna: odwiedzamy groby zmarłych, ponieważ nie wierzymy, że dokąś odeszli. Palimy znicze dla duchów, żeby się nie oddalały, żeby krążyły wokół ciemnych światel. O żadnym zmartwychwstaniu i żywocie wiecznym nie ma mowy.

Felieton Stasiuka był bezpośrednią reakcją na ekshumacje ofiar katastrofy smoleńskiej. Pojawia się w nim postać „zarządzającego krajem”, pełniącego funkcję współczesnego guślarza odprowadzającego czarną mszę (bez lampy, bez świecy – nawiązanie do Mickiewicza jest oczywiste), manipulującego

wspólnotą. W tekście pełno jest turpistycznej metaforyki: zamiast ciał pojawiają się truchła, szkielety i piszczelę, czuć zapach stearyny i chryzantem, ręce nurzają się w gliniastej glebie, oczyszczają trupy kosteczka po kosteczce. Stasiuk diagnozuje chorobę Polaków: „Przychodzimy do truchła i nasłuchujemy głosów z ziemi zamiast patrzeć w niebo”. Kreśli obraz Polski zarażonej nekrofilią, celebrującej kontakt ze zmarłymi w odwróconej wersji Dziadów, których celem nie jest przyzywanie umarłych, lecz zatrzymanie ich na tym świecie. Czy jesteśmy skazani na ich perwersyjną formę? Czy udało się znaleźć obecnie jakiś pozytywny projekt tego dramatu metaspolecznego?

Swoistym sprawdzianem kondycji polskiego kultu zmarłych był Festiwal „Dziady. Recykling”, przygotowany pod opieką Leszka Kolankiewicza jako jeden z nurtów Olimpiady Teatralnej we Wrocławiu. Nie mógł, oczywiście, odbyć się w innym czasie niż przełom października i listopada. Podczas dziesięciu dni zaproponowano program złożony z różnorodnych wydarzeń obejmujących poranne debaty i popołudniowe remiksy dawnych wystawień *Dziadów*, oprócz tego pokazano dwie najnowsze inscenizacje dramatu Mickiewicza i dwa rytuały kultów transowych – z Brazylii i Haiti – oraz zorganizowano koncert w Narodowym Forum Muzyki. Festiwal

został uzupełniony o program filmowy, przygotowany przez Tomasza Kolankiewicza, wreszcie wystawy, między innymi zdjęć obrzędów z Afryki Zachodniej, Brazylii, Haiti i Białorusi oraz malarstwa haitańskiego. Ta różnorodność nie powinna dziwić – festiwal nie był poświęcony jedynie dramатовi Mickiewicza, lecz miał pokazać Dziady jako performans kulturowy, realizujący się w różnych mediach i pod różnymi szerokościami geograficznymi.

Cykl dyskusji był jedną z najciekawszych części programu. Udało się w nim stworzyć formułę, której brakuje dziś w polskim życiu publicznym: debaty o wysokiej temperaturze emocjonalnej, a przy tym merytorycznej i takiej, w której wszystkie strony sporu zachowują dla siebie nawzajem szacunek.

Napięcia zaznaczyły się już w pierwszej dyskusji, prowadzonej przez Kolankiewicza, a dotyczącej zadań sztuki – jej mitotwórczej lub dekonstrukcyjnej siły. *Dziady* stanowiły pretekst do rozważań: czy są one nastawione na bluźnierstwo, czy raczej mitotwórstwo? Zastosowanie tych kategorii okazało się problematyczne: Maria Prussak dystansowała się od obu, zauważając, że są one być może nieadekwatne do zamiarów Mickiewicza, Paweł Goźliński w inny sposób próbował je sproblematyzować, udowadniając, że w dramacie Mickiewicza panuje homeostaza między potrzebą świętokradztwa i mityzacji. Nieoczekiwanie w obronę wziętą transgresję teolog – ksiądz Andrzej Draguła, zajmujący się bluźnierstwem z kulturoznawczego punktu widzenia, przypominając, że samego Chrystusa można uznać za patrona bluźnierców. Najmocniej przeciw kategorii mitu wystąpił Grzegorz Niziołek: czy nie jest to przejaw pewnej obsesji, mającej na celu poszukiwanie ahistorycznego fundamentu dla wymagowanej wspólnoty? Zastanawiał się także nad słownikiem, którego można użyć do opisu społeczeństwa i zaproponował inne kategorie: mitowi przeciwstawiając fantazmat, bluźnierstwu zaś profanację. Problem mechanizmu tworzenia wspólnoty i wykluczenia podjęła także Weronika Szczawińska, przywołując *Mikro Dziady* Anny Smolar, odnoszące się bezpośrednio do tych procesów. W jaki sposób poza obręb wspólnoty narodowej wyrzuca się „innych”: osoby należące do innej klasy, płci, orientacji seksualnej? Najmocniej wybrzmiała chyba wypowiedź Niziołka, postulującego ideę porzucenia Dziadów oraz wskazującego na fałszywość alternatywy stanowiącej podstawę debaty – przecież najbardziej znani bluźniercy polskiego teatru, czyli Grotowski i Swinarski, ostatecznie skończyli jako twórcy mitów...

W nieoczekiwany sposób dyskusje stały się także wizerunkiem w zbiorową nieświadomość. Mimo różnorodności tematów (kolejne debaty dotyczyły materialności pamięci i uobecnianiu umarłych, zagadnienia „jakich Dziadów Polacy potrzebują obecnie” oraz teatralnych losów dramatu Mickiewicza w XX i XXI wieku), przy każdym spotkaniu powracały w pewnym momencie tematy Smoleńska i Wołynia, czasem Jedwabnego. Pokazało to dobitnie, że społeczeństwo jest nadal zogniskowane wokół tych trzech wydarzeń, z którymi wciąż nie może sobie poradzić.

Nieco zawodu sprawił przegląd remiksów najsłynniejszych realizacji *Dziadów* z ostatniego półwiecza: Grotowskiego, Białoszewskiego, Dejmka, Swinarskiego i Grzegorzewskiego (do tego zestawu dodano także dwa inne przedstawienia, nieodwołujące się wprost do Mickiewicza, przepojone jednak duchem Dziadów: *Akropolis* Grotowskiego i Szajny oraz *Umarłą klasę* Kantora).

Cykl pokazał, że kultura polska jest niezbyt otwarta na krytyczną pracę miksowania, woli patynowanie. Jest to szczególnie widoczne, gdy zestawimy dwie prace: Jerzego Treli i Weroniki Szczawińskiej.

Remiks Treli był wyjątkowy ze względu na fakt, że w rolę „didżeja” wcielił się aktor grający niegdyś w legendarnym spektaklu Swinarskiego. Choć remiks powstał we współpracy ze studentami krakowskiej PWST, trudno jednak powiedzieć, jaką lekcję mieli z niego wynieść młodzi adepci aktorstwa (to miało być *clou* remiksu), gdyż studenci stanowili jedynie tło dla popisu gwiazdy. Publiczność ogląda najpierw wycięty z filmu dokumentalnego zapętlony fragment ze Swinarskim czytającym na próbie początek II części *Dziadów* i kończącym frazę śmiechem. To chyba jedyny element strategii miksowania użyty w pracy. Następnie widzowie wchodzą na scenę i oglądają przedstawienie na stojąco (jak w inscenizacji II części *Dziadów* Swinarskiego). W ciemności, na niewielkim podwyższeniu stoi grupa studentów, blisko siebie, tak że wyglądają jak jeden organizm. Recytują pojedyncze sylaby, które z czasem układają się w słowa: „narodowy”, „ojczyznę wolną”. Ta uwspółcześiona, wystylizowana na *tableau vivant* wiejska gromada jest przeciwstawiona Konradowi-Treli. Pojawia się on z drugiej strony sceny, także na małym postumencie. Mówi Wielką Improwizację w wersji znanej ze spektaklu Swinarskiego, jego interpretacja jest jednak inna – emocjonalna, ale szlachetna, nie ma w sobie gorączki oryginału. I pozostawia widzów raczej w stanie obojętności. Konrad-Trela, mimo całego mistrzostwa, staje się jedynie przeznaczonym do podziwiania obiektem z gabloty muzealnej. Cały remiks przybiera zaś formę dziwnego benefisu – kończy go rozmowa z aktorem, poprzedzona, oczywiście, huraganem braw.

Zupełnie inną strategię przyjęła Weronika Szczawińska, miksując z Agnieszką Jakimiak *Dziady – dwanaście improwizacji* Grzegorzewskiego. Reżyserka odniosła się do sposobu pracy Grzegorzewskiego – podobnie jak on, swobodnie podeszła do oryginału, filtrując go przez tematy, które ją interesują (warto pamiętać, że wielu krytyków uważało przedstawienie Grzegorzewskiego za udziwnione i niezrozumiałe). Remiks Szczawińskiej jest ironicznym, a jednocześnie ostrym komentarzem na temat braku kobiet na Olimpiadzie Teatralnej. Na scenie, oprócz reżyserki i dramaturżki, pojawiają się dwie aktorki: Aleksandra Matlingiewicz i Małgorzata Pauka. Wszystkie są ubrane na czarno. W dwunastu improwizacjach próbują ograć mogącą budzić zdziwienie sytuację, w której o ciele – i to w teatrze! – myśli się jako o czymś przezroczystym. W tej „olimpiadzie specjalnej”, jak nazywają występ performerki, mamy więc, między innymi, konkurs piękności,



w którym uczestniczą znane reżyserki teatralne: Eugenia Barba, Petra Brook i Julia Castellucci oraz scenę, w której Sasha Waltz, Monika Strzępka, Meg Stuart (i inne) tłumaczą, dlaczego nie mogły przyjechać na Olimpiadę. Praca Szczawińskiej została przemyślana na poziomie artystycznym i teoretycznym, reżyserka nie boi się przy tym odwołań wprost do współczesności: teatralnej (w zakończeniu pojawiają się słowa wsparcia dla protestujących aktorów z Teatru Polskiego we Wrocławiu) i społecznej (nawiązanie przez kostium do czarnego protestu jest ewidentne). To wyraźny głos, dopominający się o uwzględnienie kobiet w neutralizujących płęć refleksjach o wspólności.

Dorota Sajewska w książce *Nekroperformans* podjęła temat ciała aktora/performera jako dokumentu i medium historii w praktykach artystycznych. Czy możliwa jest reaktualizacja przeszłości przy jego pomocy? W jaki sposób można analizować cielesność jako medium przekazu? Mapując zagadnienie, Sajewska wyznacza dwa przeciwległe bieguny: koncepcję ciała-pamięci przeciwstawia ciału-archiwum. W pierwszym z nich pamięć jest traktowana nie jako osobny byt, lecz jako fenomen nierozzerwalnie związany z ciałem. Celem praktyki artystycznej jest odblokowanie ciała-pamięci – może być to trudny proces, ale wytrwałym oferuje bezpośredni, niezapśredniczony dostęp do przeszłości. W przypadku koncepcji ciała-archiwum nacisk położony jest na brak źródłowego doświadczenia i potrzebę ukazania fragmentarycznej natury pamięci oraz nieciągłego charakteru historii. Z ideą remiksu wydaje się łączyć ta druga koncepcja, jednak w cyklu zaprezentowanym na festiwalu dominowało raczej pierwsze podejście.

W przypadku remiksu *Akropolis* autorstwa Jarosława Freta i Leszka Kolankiewicza użyto różnorodnych archiwaliów: dokumentów oficjalnych, materiałów wizualnych, najważniejszym jednak elementem są osoby będące świadkami historii lub jej strażnikami. Remiks prowadzony jest w Sali Laboratorium przez depozytariusza spuścizny Grotowskiego. Jarosław Fret zaprasza na scenę archiwistę Instytutu, swoją obecność zaznacza też Rena Mirecka. Wydaje się, że w pokazie nie chodzi o przesunięcie sensów, lecz o dotarcie do doświadczenia źródłowego. Dlatego przeglądanie dokumentów odbywa się w białych rękawiczkach, z drobiazgowością opowiada się o kontrowersjach dotyczących obsady kolejnych wersji *Akropolis*. Znakiem ciała-pamięci *par excellence* jest Mirecka, która nie musi wypowiedzieć ani jednego słowa, by zaświadczyć o przeszłości. W pewnym momencie na scenie pojawiają się dwie aktorki próbujące odtworzyć jedną ze scen z oryginalnego spektaklu *Akropolis*, ćwicząc swój warsztat aktorski pod okiem Freta. Tak jak w przypadku *Poor Theatre* w reżyserii Elizabeth LeCompte, posiłkują się materiałami wizualnymi. W swoim *reenactment* Wooster Group prezentowała jednak pochwałę powierzchni i pokaz symulaków. Remiks wrocławski był raczej poszukiwaniem esencji.

Skąd jednak na festiwalu poświęconym Dziadom obecność kultów transowych? Wytłumaczenie jest oczywiste, przynajmniej dla czytelników *Samby z bogami* Kolankiewicza,

której trzecie, uzupełnione wydanie zostało przygotowane na Olimpiadę. Autor osobny rozdział poświęca w niej związkom afrykańskich kultów ze słowiańskimi Dziadami, pokazując wspólnotę obrzędów komemoratywnych z różnych epok i szerokości geograficznych.

W odstępie dwóch dni odbyły się prezentacje dwóch obrzędów: kultu *candomblé* z Brazylii i *vodou* z Haiti. Religii „tańczonych”, w których najważniejszym doświadczeniem religijnym jest wejście w trans. Wierny staje się przekąźnikiem, w tańcu ucieleśnia boga, jest przez niego nawiedzany. Dzieje się to podczas obrzędów, które są formą aktywności umożliwiającą kontakt ze światem nadprzyrodzonym – obrzęd musi być sformalizowany, gdyż sama sytuacja kontaktu z bogami jest niebezpieczna, choć jest on przy tym pełen pozytywnej energii, gdyż wyzwala moc pozwalającą na reintegrację wspólnoty.

Ciekawym doświadczeniem było porównanie obu obrzędów – szukanie podobieństw (taka sama dwudzielna struktura: przyzywanie bóstw i właściwe opętanie) i różnic między nimi (bardziej sformalizowane, „teatralne” *candomblé*, bardziej żywiołowe *vodou*). Pewien dyskomfort mogła budzić jednak forma ich prezentacji. Należy podkreślić, że był to pokaz, a nie „autentyczny” rytuał, zaś teatralny cudzysłów można było wyczuć w obu przypadkach. Publiczność oglądała je w surowym wnętrzu Starej Piekarni, rozmieszczona na teatralnej widowni, same czynności kultowe były też wyrwane ze swojego naturalnego środowiska. Był to w pewnym sensie pokaz „etnograficzny”; może warto byłoby zastanowić się nad inną formułą. Czy nie powtarza on przypadkiem dawnych kolonialnych gestów wobec Nowego Świata?

Być może w ogóle nie trzeba szukać „autentyczności”? W filmie *Sztuka znikania* Bartosza Konopki i Piotra Rosołowskiego, pokazywanym w ramach przeglądu filmowego, pojawia się postać Amona Fremona – kapłana *vodou*, który przyjechał do Polski wraz z Grotowskim na początku lat osiemdziesiątych. Film opowiedziany jest z jego perspektywy – przedstawiciela czarnej Polonii z Cazale, który za pomocą przywoływania duchów próbuje zrozumieć otaczający go mrok stanu wojennego. Konopka i Rosołowski snują fantazję na temat jego pobytu, mieszając fakty i domysły. Choć Haiti pojawia się jedynie w formie mockumentu, film przynosi nowe, „zewnątrzne” spojrzenie na historię Polski.

Artyści z Haiti i Brazylii wystąpili także na koncercie w Narodowym Forum Muzyki. Ta forma miała charakter bardziej edukacyjny: prezentowano bębny rytualne używane przy obrzędzie, zapowiadano pieśni poświęcone poszczególnym bóstwom. W przeciwieństwie do pokazów w Starej Piekarni, charakter tego występu był całkowicie świecki. O ile tam widzowie byli włączani, także w sensie literalnym, do obrzędu, o tyle w przypadku formy koncertowej dało się odczuć dystans, również ze względu na monumentalną przestrzeń Forum Muzyki. Improvizowana muzyka z Haiti i Brazylii stanowiła centralną część programu. Koncert rozpoczął się jednak od poematu symfonicznego Mahlera *Totenfeier*, włączonego później do jego II Symfonii. Inspiracją

do napisania utworu była lektura niemieckiego tłumaczenia *Dziadów*. Choć w przypadku Mahlera trudno mówić o prostej programowości, kompozycja daje charakterystykę bohatera czwartej części dramatu Mickiewicza. Nie jest to opowiedziana w sposób chronologiczny historia życia, lecz wędrówka po jego pejzażu wewnętrznym. Utwór oparty jest na silnych kontrastach, jednak narracja poprowadzona jest tak, by pokazać przemienność emocji. Mroczna tonacja marsza żałobnego przechodzi stopniowo w pełen buntu okrzyk, ten z kolei ustępuje miejsca sielskiej atmosferze, jakby wspomnieniom z przeszłości, następuje powrót niespokojnych myśli, finał zastyga zaś w oczekiwaniu. Niestety, NFM Orkiestra Filharmonii Wrocławskiej potraktowała występ dość nonszalancko, grając jakby od niechcenia i z trudem wydobywając z siebie jakiegokolwiek emocje, mimo starań dyrygenta Vladimira Fanshila. Na zakończenie koncertu zabrzmiała znowu muzyka improwizowana. Trio jazzowe (klarnet, kontrabas, perkusja) prowadzone przez Mateusza Rybickiego wykonało utwory inspirowane melodiami tradycyjnych pieśni żałobnych – polskich, ale wśród nich znalazł się też kadis. Był to jednak inny rodzaj improwizacji niż w przypadku muzyków z Haiti i Brazylii. Zaduszki jazzowe stanowiły wysoce przetworzoną wersję oryginalnych tematów, bardzo pomysłową, lecz nieangażującą zbyt słuchaczy. To w przypadku muzyków z zewnątrz dało się odczuć na sali podwyższoną temperaturę emocjonalną. Taki był cel występu (i pokazu obrzędów) – chodziło o to, by rozruszać wyobraźnię, pomyśleć nie tylko o charakterze obrzędów, które miał w głowie Mickiewicz, pisząc *Dziady*, lecz

także o tym, jak może przebiegać wymiana między światem żywych i umarłych.

Dobrze się stało, że festiwal nie stał się prezentacją wszystkich inscenizacji dramatu Mickiewicza znajdujących się obecnie na afiszach. Klucz wyboru był bardzo prosty: pokazano dwa najnowsze spektakle, które miały premiery w 2016 roku. Okazało się, że ułożyły się one w interesującą parę kontrastujących ze sobą pod względem estetyki i podejścia do oryginału spektakli z Teatru Narodowego w Warszawie oraz z drugiego teatru „narodowego” – Teatru Polskiego we Wrocławiu, którego problemami żyje ostatnio całe środowisko teatralne. Nie zdominowały one festiwalu, były jedynie częścią refleksji nad sposobem funkcjonowania mitu integracyjnego Polaków. Brzmi ona dziś szczególnie gorzko – za symptom zużycia pozytywnej formuły *Dziadów* można uznać choćby remiksy, będące nie w pełni chyba udanymi próbami wskrzeszenia aktualności dawnych przedstawień-arcydzieł. Dwa z nich diagnozowały poniekąd stan bezradności: remiks *Akropolis* kończył się filmem przedstawiającym spalanie kukły Żyda we Wrocławiu, zaś remiks *Dziadów* Dejmka przygotowany przez Pawła Miśkiewicza atakował obrazami z Marszów Niepodległości. Agresja przepelniająca przestrzeń publiczną jest niewątpliwie symptomem kryzysu mechanizmów kontrolujących społeczny przepływ energii, festiwal pokazał zaś, jak pilna jest potrzeba przemyślenia na nowo formuły *Dziadów*. Gdyż obcowanie ze zmarłymi z pewnością nie przypomina obecnie samby z bogami. Współczesna Polska wydaje się raczej krajem *Dziadów* z wizji Stasiuka, w której profanuje się cmentarze i ciała. ■

