



Monika Kostaszuk-Romanowska*
Uniwersytet w Białymstoku

Inscenizacje dramatów Juliusza Słowackiego w latach 2005–2009 oczami krytyki. Refleksje przed kolejnym rokiem jubileuszowym

Streszczenie:

Badaczka odnosi się w swoim artykule do kwestii inscenizacji dramatów Juliusza Słowackiego w latach 2005–2009. Interesuje ją przede wszystkim głos krytyki teatralnej. Swoje refleksje nad dorobkiem Słowackiego dedukuje ona również kolejnemu wielkiemu jubileuszowi pisarza, jaki przypadnie w przyszłym roku: 210. rocznicy urodzin oraz 170. rocznicy śmierci wieszca. Badaczka dowodzi między innymi, iż spektrum artystycznych możliwości teatralizowania dramatów Słowackiego jest imponująco szerokie. To przede wszystkim efekt oczywistego dla współczesnych twórców przekonania, że nie ma żadnego kanonicznego modelu inscenizowania romantycznej klasyki, nie istnieje on nawet jako względny punkt odniesienia, hipotetyczny wzorzec, który można zanegować, przeciw któremu można by się zbuntować. Jej zdaniem, jakkolwiek byśmy dziś nie odpowiedzieli na pytanie: „co teatry polskie wyprawiają ze Słowackim?“, należy się cieszyć, że nadal możemy takie pytanie stawiać i nadal mieć problem z udzieleniem na nie jednoznacznej odpowiedzi.

* Monika Kostaszuk-Romanowska – dr, adiunkt w Międzywydziałowym Instytucie Kulturoznawstwa i Sztuki na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku; kulturoznawca, teatrolog, filolog; wybrane publikacje: *Wizje kultury własnej, obcej i wspólnej w sytuacji kontaktu*, red. M. Kostaszuk-Romanowska, A. Wieczorkiewicz (Białystok 2009); *Spektakle zmysłów*, red. A. Wieczorkiewicz, M. Kostaszuk-Romanowska (Warszawa 2010), *Glamour – magia czy mistyfikacja? Dawny urok w nowym wymiarze*, red. A. Kisielewska, M. Kostaszuk-Romanowska, A. B. Strawińska (Białystok 2016), *Przyszłość kultury. Od diagnozy do prognozy*, red. A. Kisielewska, A. Kisielewski, M. Kostaszuk-Romanowska, (Białystok 2017).

Słowa-klucze: dramaty Słowackiego, romantyzm, krytyka teatralna, jubileusze urodzin i śmierci wieszczka

Stage Adaptations of Juliusz Słowacki's Dramas from 2005 to 2009 as Viewed by Critics. A Handful of Reflections Before Yet Another Jubilee

Summary:

The author of the article considers stage adaptations of Juliusz Słowacki's dramas from 2005 to 2009, paying special attention to comments of critics, and reminding us of two important opportunities to commemorate the poet in the year to come: the 201th anniversary of his birthday and the 170th anniversary of his death. As it is argued, stage adaptations of Słowacki's dramas are still surprising and innovative. This, of course, is the result of the commonly held conviction that there exists no canonical way of adapting Romantic texts for the theatre, and that there exists no 'benchmark' rule for adaptations, against which one could rebel or which one could question. Whatever the answer to the question: "What is and what is not permitted while staging Słowacki's text?", we need to be happy that such a question can be posed at all, and that the answer to it is still far from obvious.

Key words: Słowacki's dramas, Romanticism, theatre criticism, anniversaries

W kolejnym Roku Słowackiego [...] na autora *Kordiana* spadły niemal same nieszczęścia. Na pytanie – co teatry polskie wyprawiają dzisiaj ze Słowackim? – trudno odpowiedzieć, że próbują z sukcesem pokazać jego dzieło na scenie. Nad Słowackim zawisła jakaś siła fatalna¹.

Tę gorzką refleksję sformułował, w związku z obchodami 150. rocznicy śmierci poety, Jan Ciechowicz w roku 1999. Kolejny jubileuszowy rok, 2009, tym razem oficjalnie ogłoszony Rokiem Słowackiego, znów

¹ J. Ciechowicz, *Słowacki mistyczny w teatrze współczesnym*, [w:] *Słowacki teatralny*, red. K. Kurek, Poznań 2006, s. 268.

przywołał pytania nie tylko o obecność jego dramatów na polskich scenach, ale także o to, jak w nowym tysiącleciu dokonuje się ich teatralnej lektury i jaki jest ich odbiór w odczytaniu współczesnej krytyki teatralnej. Przegląd zrealizowanych w latach 2005–2009 spektakli można zacząć od konstatacji mimo wszystko optymistycznej: dramaty polskiego romantyka wciąż, jak się okazało, inspirowały kolejne pokolenia reżyserów. W tym okresie polskie teatry wielokrotnie brały na warsztat jego dzieła. Były to najczęściej inscenizacje tak zwanych „lektur” (nie mylić z komercyjnymi „inscenizacjami lekturowymi”) – szesnaście *Balladyn* i sześciu *Kordianów*. Ale pojawiły się też adaptacje innych dramatów – w tym m.in. *Mazepy*, *Fantazego*, *Księdza Marka*, *Beatryks Cenci*². Teatralne zainteresowanie Słowackim spotęgowały okoliczności rocznicowe – w roku 2009 odbyło się aż kilkanaście premier.

Ten faktycznie bogaty i zróżnicowany materiał trudno poddać całościowej analizie i – tym bardziej – jednoznacznej ocenie. Zaproponowany przeze mnie przegląd obejmuje więc przedstawienia we wspomnianych sezonach najgłośniejsze, a jednocześnie – jak się wydaje – reprezentatywne ze względu na możliwość zarysowania ujawniających się tendencji w inscenizowaniu romantycznej klasyki. Ujęto w nim adaptacje najczęściej, jak już wspomniałam, wystawianych dramatów Słowackiego – *Balladyny* i *Kordiana* – ale także, na zasadzie kontrpunktu, adaptacje utworów, po które polscy reżyserzy sięgają zdecydowanie rzadziej – *Fantazego*, *Księdza Marka* i *Beatryks Cenci*.

Jeżeli w ogóle można dziś mówić o współczesnym paradygmacie inscenizowania dramatów Słowackiego, to samozwańczym autorem takiego modelu był niewątpliwie Adam Hanuszkiewicz. Jego pionierskie realizacje – przede wszystkim *Kordiana* w 1970 roku i *Balladyny* w 1974 roku – przełamywały interpretacyjne i estetyczne tabu limitujące wyobraźnię reżyserów podejmujących trud przełożenia na język teatru najważniejszych dzieł polskiego romantyka. Od czasu tamtych, legendarnych premier nastąpiła wyraźna zmiana generacyjna, miejsce Hanuszkiewicza zajęli młodszy twórcy, a kultowy „Kordian na drabinie” i „Balladyna na

² W tej statystyce uwzględniłam wszystkie realizacje rejestrowane przez portal www.e-teatr.pl.

motorach” stali się – z rzadka, i chyba tylko przez filologów, przywoływaną – klasyką polskiego teatru. Jednak trudno przecenić wkład wspomnianych inscenizacji w ambitne dzieło „odbrązawiania” romantyzmu i uprzystępniania go współczesnemu, przede wszystkim młodemu, odbiorcy. Tomasz Mościcki w artykule *Wdzięk i pomysły* podsumował dokonania niegdysiejszego skandalisty w sposób następujący:

Jego gry z klasycznymi tekstami, obrazoburcze interpretacje wielkiej literatury, umieszczanie jej w kontekstach wchodzącej wówczas do naszego kraju popkultury – wszystko to miało przybliżyć wielkie pomniki literackie przeciętnemu widzowi, dla którego romantyzm był nieznośną lekcją do odrobienia, albo złym wspomnieniem z czasów szkolnych³.

Sam Hanuszkiewicz swój pomysł na inscenizowanie romantyków niezmiennie objaśniał potrzebą wciąż aktualizowanej lektury: „trzeba tłumaczyć klasykę każdorazowo, dostosowując ją do naszej optyki czy akustyki, a ta się zmienia co dziesięć, piętnaście lat”⁴.

Ścieżki zostały przetarte, emocje opadły, czasy się zmieniły, a teza Hanuszkiewicza – dziś już całkowicie pozbawiona swej kontrowersyjności – nadal motywuje teatralne wybory współczesnych reżyserów. W ocenie tych wyborów zagadnienie prawa do aktualizacji już niemal się nie pojawia, jego miejsce zastąpiło pytanie o dobór konwencji, jej merytoryczną zasadność i estetyczną wartość. To właśnie pytanie postawili recenzenci przy okazji dwóch premier *Balladyny* – wystawionej w 2006 roku w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu i zrealizowanej w 2008 roku Teatrze im. Osterwy w Lublinie. „Polladyna” – tak jeden z krytyków ochrzcił inscenizację wrocławską, zwięźle deszyfrując użytą parafrazę: „*Balladyna* ani z lewicy, ani z prawicy, ale o Polsce”⁵. Krystyna Meissner – autorka inscenizacji – rzeczywiście poszła interpretacyjnym tropem wskazanym przez samego Słowackiego („rzecz jest polska, ale

³ T. Mościcki, *Wdzięk i pomysły*, „Życie”, 19.06.2004.

⁴ S. Kwiecień, *Największa prowincja gnieździ się w Warszawie*, „Gentleman” 2004, nr 6/7.

⁵ Ł. Drewniak, *Polladyna*, „Przekrój” 2006, nr 29.

niepatriotyczna”⁶), a jej przedstawienie dawało się odczytać w kategoriach narodowego misterium, w dodatku misterium „rozliczeniowego”⁷. Owego rozrachunku z polską współczesnością – osławioną IV Rzeczpospolitą – dokonano, dodajmy, przy użyciu konwencji „teatru w teatrze” i z wykorzystaniem kolejnej podpowiedzi Słowackiego, czyli tak, jakby tę opowieść „gmin układał”. I tu zgodność z deklaracjami poety się kończyła, bo wrocławska „inscenizacja w inscenizacji” jednak nie była „przeciwna zupełnie prawdzie historycznej, czasem przeciwna podobieństwu prawdy”⁸. Bohatera zbiorowego, nazwanego w programie spektaklu Gminem, formowała grupa czytelnie „opisanych” postaci – młodzieniec w biało-czerwonej piłkarskiej koszulce, kobieta w stroju krakowianki, starszy pan w garniturze i z muszką, dwaj biznesmeni w marynarkach. Liderem zespołu – „przewodnikiem chóru”⁹ – okazał się mężczyzna w koloratce, z założonymi na szyję słuchawkami.

„Ksiądz” inicjował obrzęd, a raczej rozpoczynał przedstawienie, w którym nieco nieporadni „amatorzy” prezentowali widzom historię Balladyny. Scena zapełniała się odgrywanymi przez Gmin postaciami, które świadczyły, że bohaterowie Słowackiego ulegli radykalnemu przetworzeniu. Kirkora grał chłopak w koszulce z napisem „Polska” – jego kostium uzupełniało jedno husarskie skrzydło. Pustelnik zaprezentował się jako niechlujny kłozard w charakterystycznym „tureckim” sweterku i z kartonem pod pachą (ów karton stanowił jego przenośne legowisko). Balladyna i Alina wystąpiły jako współczesne dziewczyny ubrane w dżinsowe sukienki. Jednak najciekawszy okazał się kostium Grabca, a właściwie jego dwa wyraziste atrybuty – jednoznacznie (w dacie premiery) konotowany biało-czerwony krawat i krakuska z pawim piórem (w zastępstwie ko-

⁶ J. Słowacki, *List do Eustachego Januszkiewicza z listopada 1838*, [w:] tenże, *Dziela*, red. J. Krzyżanowski, t. XIV, *Listy do krewnych, przyjaciół i znajomych (1820–1849)*, oprac. J. Pelc, Wrocław 1959, s. 91.

⁷ Tak odczytywała tę adaptację Joanna Derkaczew. Por. J. Derkaczew, *Narodowe misterium pilnie potrzebne*, „Gazeta Wyborcza” 2006, nr 147.

⁸ J. Słowacki, *List do matki z 18 grudnia 1834*, [w:] tenże, *Dziela*, red. J. Krzyżanowski, t. XIII, *Listy do matki*, oprac. Z. Krzyżanowska, Wrocław 1959, s. 220.

⁹ Derkaczew użyła również określenia „guślarz sprawujący obrzęd”. Por. J. Derkaczew, dz. cyt.

rony). Malowniczość cechowała również kreacje postaci fantastycznych, zwłaszcza Skierki i Chochlika, którzy – jak zauważył jeden z recenzentów – przypominali transwestytów¹⁰ (Chochlik ubrany był w różowy strój baletnicy, założony na podkasane dresowe spodnie).

Wrocławska *Balladyna* okazała się przedstawieniem zbudowanym, jak już wspomniano, na wyraziście, choć z pewnymi uproszczeniami, zastosowanej konwencji metateatralnej. Historia filologicznych interpretacji tekstu Słowackiego dostarcza wielu różnych odczytań owej konwencji, rozmaicie klasyfikujących „wewnętrzny” dramat „ariostycznej” tragedii. Wariant „fantastyczno-baśniowy”, dodajmy, był wśród nich najpopularniejszy, ale pojawiały się również warianty odmienne: „baśń polityczna” Wacława Kubackiego¹¹, „fantastyczna legenda historyczna” Stanisława Makowskiego¹² czy „narodowa tragedia” Mieczysława Ingłota¹³, by przywołać najbardziej znane. „Napięcie form” w *Balladynie*, dostrzeżone przed ponad stu laty przez Stanisława Tarnowskiego¹⁴, stanowi – jak widać – wciąż trudne wyzwanie także dla autorów jej teatralnych realizacji. Problem polega zresztą nie tylko na podjęciu decyzji gatunkowej, ale również na uporaniu się z wieloma kontekstami, w które uwikłane jest współczesne sceniczne czytanie dramatu.

Dla Krystyny Meissner ważne były, jak się wydaje, przede wszystkim dwa takie konteksty – pomnikowy mit poety-wieszczka i nadbudowana nad materiały oryginalnego tekstu zaktualizowana refleksja o Polsce. Wizualnym sygnałem tego pierwszego interpretacyjnego tropu był w przedstawieniu oryginalny pomysł scenograficzny – wiszący ponad głowami aktorów portret Słowackiego, z podpisem przywołującym słynne Gombrowiczowskie hasło „Słowacki wielkim poetą był”. Kontekst drugi znalazł swoje odzwierciedlenie w kreacji postaci tworzących Gmin, a zwłaszcza, o czym wspominałam, w doborze rekwizytów, w które te postacie wyposażono

¹⁰ I. Guszpit, „*Balladyna*” w *bezimiennym teatrze*, „Odra” 2006, nr 9.

¹¹ W. Kubacki, „*Balladyna*” – *baśń polityczna*, [w:] J. Słowacki, *Balladyna*, Warszawa 1955.

¹² S. Makowski, *Juliusz Słowacki*, Warszawa 1980, s. 38.

¹³ M. Ingłot, *Wstęp*, [w:] J. Słowacki, *Balladyna*, Wrocław 1984, s. XVII.

¹⁴ S. Tarnowski, *Historia literatury polskiej*, t. V, Kraków 1905, s. 170.

– wśród nich z pewnością najbardziej czytelne były odwołania wpisane w biało-czerwony krawat Grabca i słuchawki „księdza”. Jednak połączenie wszystkich inscenizacyjnych pomysłów i semantycznych aluzji w artystycznie i myślowo spójną całość nie okazało się zadaniem łatwym.

Krytycy zarzucali wrocławskiej adaptacji przede wszystkim stylistyczną niekonsekwencję. W drugiej części przedstawienia konwencja „teatru w teatrze” traciła swą wyrazistość lub raczej sama się wyczerpywała, nieuchronnie zmierzając, jak to ocenili niektórzy z recenzentów, do autoparodii.

To, co jeszcze w pierwszej części spektaklu jest świeże, żywiłowe, a nawet zabawne – zauważyła Aleksandra Konopko – w drugiej gubi się zupełnie. Przyjęty rodzaj nawiasu pęka, a wówczas wcześniej wybrana (a teraz już przerysowana) forma staje się niemal groteskową pokraką siebie samej¹⁵.

Ciekawy ale i ryzykowny pomysł zagrania „*Balladyny w świetlicy*” – jak określił inscenizację Marcin Kościelniak¹⁶ – okazał się pomysłem na pewnym sensie samobójczym. Świadomie przyjęta formuła amatorskiego przedstawienia „przez Gmin układanego” zamykała jego twórców w inscenizacyjnym potrzasku.

Każdy – ocenił Ireneusz Guszpit – odział się „w co tam miał” najlepszego, aby śpiewać i recytować, „straśnie polskie robiąc miny” w tak zwanej konwencji akademijnej, co oznacza: grupowe przebieganie przez scenę, zespolone „w jedno ognisko” spojrzenie, nader elementarną gestykę czy też narastającą w jednostajnie określonej emocji melorecytację. Wszystko dobrze znane z wszelkich jedynie słusznych widowisk ku czci...¹⁷

Wskazany przez recenzenta trop „akademijny” rzeczywiście niebezpiecznie generował amatorszczyznę, okazjonalność, patos i sztampę. Ale elementy te mogły przecież stworzyć funkcjonalne instrumentarium in-

¹⁵ A. Konopko, *Przewidzenia, powtórzenia*, „Scena” 2007, nr 3.

¹⁶ M. Kościelniak, „*Balladyna*” w *świetlicy*, „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 28.

¹⁷ I. Guszpit, „*Balladyna*” w *bezimiennym teatrze*, dz. cyt.

teligentnej gry z konwencją, tym razem z odświeżającą tekst Słowackiego kompozycyjną ramą ludowej wieczornicy, podczas której zwykli Polacy wystawiają przedstawienie prześmiewczo komentujące rzeczywistość, w jakiej żyją. Pytanie, czy to się mogło udać, wydaje się bezprzedmiotowe. Pozostaje pytanie, czy to się udało. Krytyczny wobec wrocławskiej inscenizacji Guszpita uzasadniał swoją ocenę następująco:

Na poważną dyskusję z patologiami rodzimej rzeczywistości zabrakło jednak głębszej analizy tekstu (przykład pierwszy z brzegu: wypowiedź Pustelnika: Któż mię z żebraki rozezna?, niekoniecznie znaczy: jestem menelem), ironicznej wyobraźni, umiejętności budowania atmosfery psychicznego zagrożenia opisanym przez Słowackiego mechanizmem, scenicznego unaocznienia szczególnie ulubionej przez świat polityki perfidii¹⁸.

Rozpoznanie to zapewne sprowokowała umieszczona na stronie teatru reklama przedstawienia:

interpretacja Krystyny Meissner to gwarancja spektaklu-przestrogi przed tym, do czego mogą doprowadzić nieposkromione ambicje i chora namiętność. Wrocławską *Balladynę* można również traktować jako miarę naszych obywatelskich postaw: zarówno tych, do których dążymy, jak i tych na które nas naprawdę stać¹⁹.

Trudno było odmówić takim założeniom zasadności i umocowania w tekście Słowackiego. Dyskusje krytyków wzbudziło więc nie samo przesłanie inscenizacji i jego wierność myśli oryginału, lecz kwestia realizacji tak sformułowanej koncepcji. Nie podawano w wątpliwość prawa reżyserki do dyskusowania – tekstem *Balladyny* – o współczesnej Polsce i meandrach polskiego życia politycznego. Wątpliwości rodziła raczej powierzchowność tej dyskusji i jej finalny efekt, na którym zaciążyła wedle ocen krytyków „akademijna” stylizacja, ale przede wszystkim wynikające z niej – choć niekoniecznie nieuniknione – czyszczenie spektaklu

¹⁸ Tamże.

¹⁹ J. Słowacki, *Balladyna*, <http://wteatr.w.pl/drukuj.php?druk=1&lang=pl&p=3&sub=127>, (dostęp: 27.06.2017).

z pierwiastka metafizycznego, dramatyzmu i napięć właściwych dziełu Słowackiego²⁰.

Dla równowagi trzeba dodać, że nie wszyscy recenzenci te wątpliwości podzielali. obrońcy przede wszystkim docenili odważne podjęcie wyrazistego tropu interpretacyjnego. „To pierwsza tak polityczna *Balladyna* na polskich scenach” – pisał Krzysztof Kucharski²¹. A autor wspomnianego już tekstu o Polladynie, przestrzegając przed zbyt doraźnym i jednoznacznym odczytywaniem polityczności spektaklu, przekonywał: „Coraz ciężiej robić teatr w pobliżu zdrowego rozsądku. Nie wprost i nie po literkach. Meissner się udało”²².

Całkiem odmienne rozumienie dramatu Słowackiego proponowała adaptacja lubelska. Jeszcze przed premierą jedna z recenzentek zapowiedziała ją w sposób następujący:

Daleko, bardzo daleko ta inscenizacja odbiega od kanonu lektur szkolnych. Nie będzie tu ani baśniowych mgieł nad jeziorem Gopło, ani malowniczej prasłowiańszczyzny. Realizatorzy chcą dać nam spektakl na wskroś współczesny, odnoszący się do problemów nas wszystkich. Jeżeli ktoś wypatruje koturnowej produkcji wieszczka, może się poczuć zawiedziony. [...] Nacisk położony jest na komediowość dzieła, będzie to bowiem *Balladyna* bardzo zabawna. Przynajmniej do momentu, gdy pojawią się na scenie pierwsze trupy²³.

Zapowiedź ta dosyć trafnie opisywała kryteria artystycznego wyboru, jakiego dokonał reżyser spektaklu, Bogdan Ciosek. Zasadą podstawową było, oczywiście, kryterium negatywne – rezygnacja z kanonicznego, „szkolnego” odczytania tekstu. Bez względu na to, jakiego widza tak naprawdę chcieli zaprosić do teatru autorzy przedstawienia, programowe odżegnanie się od formuły „lekturowo-polonistycznej” (cokolwiek by ona nie oznaczała) stanowiło niemal „obowiązkowy” punkt repertuarowego

²⁰ Por. T. Mościcki, *Kolejny upadek „Balladyny”*, „Dziennik” 2006, nr 63; M. Kościelniak, dz. cyt.

²¹ K. Kucharski, *Balladyna to hit*, „Słowo Polskie – Gazeta Wrocławska” 2006, nr 148.

²² Ł. Drewniak, dz. cyt.

²³ M. Gnot, *Komediopisarz Słowacki?*, „Kurier Lubelski” 2008, nr 29.

anonsu. Trudno z tego faktu czynić zarzut samemu reżyserowi – zasadna lub bezzasadna mitologizacja sztampowego, *à la* „bryk” czytania tekstów romantycznych z pewnością zasłużyła już sobie na osobne studium²⁴. Równie oczywiste, choć z zupełnie innych powodów, były w cytowanej zapowiedzi kryteria pozytywne – wydobywanie komizmu i aktualizacja.

Ciosek rzeczywiście zdecydował się na realizację widowiska komicznego (z pewną domieszką tragizmu) o wyraźnie jednak baśniowej proweniencji, choć niektórzy krytycy ową baśniowość utożsamiali nie tyle z konwencją samego dramatu, co z – niewątpliwie bliższą współczesnemu odbiorcy – estetyką fantasy²⁵. Reżyser sam zresztą – na przedpremierowej konferencji – do takiej stylistyki się przyznał: „Ta sztuka jest jak puzzle. Wielowątkowość, wielość planów, tysiące archaizmów, różne epoki, różne estetyki... Jak we współczesnej prozie z gatunku heroiczna fantazja np. Tolkiena”²⁶. Przywołana przez Cioska formuła puzzli wyraźnie wskazywała na „postmodernistyczny” trop w teatralnej lekturze lubelskiej *Balladyny*. Fantastyka była w niej „puzzlem” o tyle istotnym – może nawet istotniejszym niż inne – że to właśnie Skierce i Chochlikowi przypisał reżyser rolę aranżerów nie tylko rozgrywającej się na scenie akcji, ale też deziluzyjnie potraktowanych przerw technicznych:

Ta fantastyczna para – zauważyła Magdalena Osińska – [...] od początku do końca decyduje o świecie przedstawionym. Szczególnie upodobał sobie w tym zajęciu Chochlik, który nawet podczas zmiany dekoracji, dziejącej się na przyściemnionej scenie na oczach publiczności, nie raczy schować się w kulisy, mało tego – władczyimi gestami elastycznych rąk kieruje wszystkim, nawet panami z obsługi technicznej w roboczych kombinezonach²⁷.

Dramaturgiczne dowartościowanie niesfornych duszków budowało nastrój przedstawienia, niewątpliwie dodając mu swoistego wdzięku i lekkości.

²⁴ Problem szkolnej tradycji interpretowania dzieł romantyków przywołał cytowany już Tadeusz Mościcki. Por. T. Mościcki, *Wdzięk i pomysły*, dz. cyt.

²⁵ Por. A. Molik, *Lekka odłona wielkiego dramatu*, „Kurier Lubelski” 2008, nr 35.

²⁶ Cyt. za: MG, *Puzzle Słowackiego*, „Kurier Lubelski” 2008, nr 32.

²⁷ M. Osińska, *Goplana w stringach*, „Dziennik Teatralny – Lublin”, 16.03.2008.

„Nierzeczywistość zatem jest chyba tu najpiękniejsza. [...] Lekkość to siła nr 1 tego spektaklu” – przekonywał Andrzej Molik²⁸. Ale baśniowy porządek zyskiwał tu też inną, ważniejszą funkcjonalizację – psoty duszków stawały się nośnikiem obiecanego widzom humoru. Żywiół komiczny lubelskiej *Balladyny* miał zresztą swoją szczególną specyfikę. Czasem niebezpiecznie zbliżał się do granicy obscenicznej rubaszości (że przywołam, za Michałem Miłoszem Zielińskim, „fajerwerki wystrzeliwujące z pupy Chochlika”²⁹). Czasem odwrotnie, zyskiwał na subtelności, igrając z iluzją w swobodnych tematyzacjach literackich i teatralnych konwencji. Przykład tego drugiego typu komizmu stanowiło – dla profesjonalnego odbiorcy bardzo ważne, dla przeciętnego widza raczej niedostrzegalne – ogyrywanie sparafrazowanych rekwizytów kultowych inscenizacji Hanuszkiewicza. Tak właśnie można było czytać sceny, w których Skierka i Chochlik jeździli już nie na motorach, lecz na rowerkach lub bujali się na sznurkowej drabince.

Ostatnim, acz nie najmniej istotnym, elementem tej scenicznej „układanki” okazała się wspomniana wcześniej aktualizacja. W cytowanym wywiadzie reżyser powoływał się na „tysiące archaizmów”, które w oryginale listu dedykacyjnego Słowackiego były, oczywiście, „tysiącami anachronizmów”. Pomyłka to chyba niezamierzona, bo właśnie technika anachronizmu – podstawowa dla interpretacji dramatu – stała się też, przyjętą przez Cioska, metodą jego teatralnego współczesnienia. Metodę tę ujawniała kreacja pozostałych bohaterów przedstawienia, kreacja, dodajmy, która jednak nie zachwyciła krytyków.

Najbardziej współcześni byli aktorzy – zauważył Zieliński – ubrani w dzisiejsze stroje: Kirkor przypomina antyterrorystę, Balladyna anarchistkę, Goplana fetyszystkę, a Grabiec tego pana, którego codziennie rano spotykam pod sklepikiem osiedlowym³⁰.

Z kolei Magdalena Osińska (w recenzji opatrzonej charakterystycznym tytułem *Goplana w stringach*) charakteryzowała główne postacie w sposób następujący:

²⁸ A. Molik, dz. cyt.

²⁹ M. M. Zieliński, *Bryk dla maturzystów*, „Gazeta Wyborcza – Lublin” 2008, nr 35.

³⁰ Tamże.

Goplana paliła peta, nosiła różową perukę, pożyczoną od Michała Wiśniewskiego (to taki piosenkarz) i czarną, skórzaną, lakierowaną bieliznę – pożyczoną nie wiadomo skąd. Jej wybranek Grabiec [...] również nie sprawiał wrażenia smukłego, pięknego młodzieńca. Z nadwagą, z dziwacznie ostrzyżonymi włosami, w dresie, sądzę, że z czterema paskami, i z zieloną puszką Lecha w ręku³¹.

Krytycyzm recenzentów miał swoje uzasadnienie. Nie odmawiali oni reżyserowi prawa do poszukiwania współczesnej interpretacji bohaterów Słowackiego, ale dosyć konsekwentnie protestowali przeciw interpretacji przypadkowej, nadmiernie ułatwionej i pozbawionej dramaturgicznego umocowania. Autor pierwszego z cytowanych opisów podkreślał, że zasady aktualizacji nie można sprowadzić do poziomu wyłącznie estetycznego: „Śledząc wydarzenia rozgrywające się na scenie, czujemy, że pokazano nam problemy czasów Popiela III, nie zaś to, co mogłoby trapić ludzi ubranych w wojskowe spodnie czy błyszczące kozaki na za dużych szpilach”³². Podobnie widział problem Grzegorz Józefczuk:

Albowiem nie wiadomo, o co w tym wszystkim chodzi i jakie współcześnie brzmiące przesłanie reżyser kieruje do widzów. Przebranie bohaterów we współczesne kostiumy to za mało, aby tchnąć w *Balladynę* nowe sceniczne życie³³.

Inscenizacyjne „anachronizmy” – przekonywali recenzenci – muszą być umotywowane zaproponowaną przez reżysera refleksją o świecie rozpoznawalnym, a więc i interesującym, dla odbiorcy. W „politycznej” *Balladynie* Meissner – przy wszystkich zastrzeżeniach – taka refleksja, jak zauważali recenzenci, się pojawia. W przedstawieniu Cioska chyba jednak jej zabrakło. Konsekwencją tej konstatacji były wątpliwości natury ogólniejszej, czasem formułowane w sposób bardzo radykalny, jak w recenzji Zielińskiego zaty-

³¹ M. Osińska, dz. cyt.

³² M. M. Zieliński, dz. cyt.

³³ G. Józefczuk, *Tekst chrobocze*, „Gazeta Wyborcza – Lublin” 2008, nr 35.

tułowanej *Bryk dla maturzystów*³⁴: „spektakl jest zwykłym przeczytaniem tekstu”³⁵.

Czy można zatem stwierdzić, że zastosowana przez reżysera „postmodernistyczna” estetyka się nie sprawdziła? Czy raczej ma Marta Zgierska, która zarzuciła Cioskowi utknięcie między konwencjami (już nie baśń, jeszcze nie studium psychologiczne), czyli stylistyczne niezdecydowanie i – w konsekwencji – brak „wyrazistej formy”³⁶? Zapewne prawda leży gdzieś pośrodku. Mocną stroną koncepcji reżysera była wierność artystycznemu zamysłowi Słowackiego, co podkreślił na przykład Andrzej Z. Kowalczyk, chwalać „niemalże filmowy montaż”³⁷ spajający fantastyczne i realistyczne sceny dramatu. Interesujący, odważny i – co równie istotne – w pełni uprawniony pomysł inscenizacyjny autora lubelskiej *Balladyny* z pewnością zasługiwał jednak na bardziej konsekwentną, a tym samym zdolną ów pomysł obronić, realizację.

Równie ciekawą – jak przy *Balladynie* – dyskusję wywołały realizacje drugiej „lekturowej pozycji” – *Kordiana*³⁸. W 2005 roku Teatr Polski we Wrocławiu wystawił spektakl *Mit: Kordian*. Modyfikacja tytułu zapisywała istotne założenie inscenizacyjne. W jednym z wywiadów młody reżyser, Maciej Sobociński, tłumaczył je tak:

To przedstawienie, które budujemy ma tytuł *Mit: Kordian* i ono z innej trochę perspektywy ujmuje pewne rzeczy, bo poza historią Kordiana jest próbą przyłożenia tego mitu do dzisiejszej rzeczywistości. To jest próba zbadania między innymi kondycji naszego społeczeństwa i stwierdzenia, czy nasz bohater, zaklęty w mit, walczy o wolność odnawialną, która nie jest *status quo* i którą musimy pielęgnować³⁹.

³⁴ Przy okazji warto dodać, że *Balladyny* nie było wówczas (i obecnie) na maturalnej liście lektur.

³⁵ M. M. Zieliński, dz. cyt.

³⁶ M. Zgierska, *Z dystansem do „dystansu”*, „Nowa Siła Krytyczna”, 11.02.2008.

³⁷ A. Z. Kowalczyk, *Z dystansem*, „Dziennik – dodatek Kultura” 2008, nr 45.

³⁸ I w tym wypadku potrzebne jest uściślenie: całość dramatu uwzględniała wówczas jedynie lista tekstów obowiązujących na rozszerzonym poziomie egzaminu maturalnego.

³⁹ R. Klimczak, *Staram się myśleć widzom*, „Dziennik Teatralny”, 29.01.2004.

Proponowana przez Sobocińskiego wykładnia objaśniała tylko jeden z przyjętych w spektaklu tropów. Tymczasem tytułowy „mit” obsługiwał kilka poziomów koncepcji przedstawienia. Mityczna była więc wspomniana idea wolności wpisana w tekst Słowackiego. Teatralnemu czytaniu – poprzez „mit” – podlegała również narracja dramatu i wizja głównego bohatera. Wreszcie mitem – legendą, współczesną ikoną – miało się okazać samo dzieło Słowackiego.

Prezentację spektaklu warto rozpocząć od tego ostatniego poziomu, gdyż zyskał on we wrocławskiej adaptacji zaskakującą aktualizację sceniczną. Przed premierą twórcy przedstawienia przeprowadzili sondę. Uczestniczyli w niej ich koledzy, różne znane osoby i osobistości, a także zwykli ludzie napotkani w supermarkecie czy dyskotecce. Zapytano ich o to, kim jest Kordian. Wyniki ankiety Sobociński skomentował następująco: „Drastyczny zestaw odpowiedzi. Niewiele osób miało choćby blade pojęcie o bohaterze Juliusza Słowackiego. Najczęściej nie wiedzieli, o kim mowa. Ktoś powiedział, że to Makuszyński...”⁴⁰. Sondę, przeprowadzaną przez chłopca – dziesięcioletniego Kordiana (bohater tytułowy, podobnie – choć nie całkiem podobnie – jak u Słowackiego, uległ rozszczępieniu na dwie postacie: dziecko i młodzieńca) wykorzystano następnie w spektaklu przy użyciu, bardzo dziś modnej, techniki multimedialnej. Zmontowany zapis sondażu, wyświetlany widzom na ekranie, stawał się przebitką dla żywego planu, a jednocześnie komentarzem dla artykułowanych w nim sensów. Ten, wydawałoby się, atrakcyjny pomysł – w założeniu reżysera – miał więc pełnić nie tylko funkcję kompozycyjną ale i semantyczną. Sceniczne czytanie *Kordiana* ujmował w paradokumentalną, zewnątrzteatralną ramę, a tym samym niejako je uprawomocniał, lokując interpretację Sobocińskiego w społecznej przestrzeni konotacji (lub częściej – braku konotacji) pokazujących rozpoznawalność (lub raczej jej brak) dzieła Słowackiego w świadomości współczesnych Polaków. Teatralnie rozrysowana mapa tych skojarzeń „statystycznie” sytuowała *Kordiana* gdzieś pomiędzy białą plamą a – ufundowanym na szkolnych brykach – banałem. Przedstawienie miało

⁴⁰ M. Matuszewska, *Sklonić widzów do refleksji*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław”, 29.01.2004.

być dla niej wyrazistym (ale też i nieignorującym takiego kontekstu) kontrapunktem.

Krytycy, dodajmy od razu, wykazali daleko idącą czujność, wręcz podejrzliwość, w ocenie tego pomysłu.

Romantyczny bohater – zauważyła Joanna Targoń – jest więc ludziom nieznanym – albo sprowadzony do frazesu, a nawet ośmieszony. Ale pytania, z taką powagą zadawane przez Sobocińskiego społeczeństwu w supermarkecie, są źle postawione. Bo co niby miałyby udowodnić? To, że zamiast sprawami wyższymi zajmujemy się konsumpcją? Że skoro Kordian nieznanym, to niepotrzebny? Albo może brak literackiej erudycji Polaków? Przewagę reżysera w tej dziedzinie?⁴¹

Pytania recenzentki miały swoje uzasadnienie: konsumpcyjnie identyfikowana przestrzeń supermarketu – wprowadzona za sprawą sondażu – była także teatralnie zaprojektowaną przestrzenią przygotowanej przez Sobocińskiego inscenizacji. *Kordian z supermarketu* (to tytuł jednej z recenzji⁴²) rzeczywiście rozgrywał się we wnętrzach jakiegoś centrum handlowego. Ryszard Klimczak opisywał je tak:

Scena Teatru Polskiego we Wrocławiu jest niemała. Na czas spektaklu została zamieniona w olbrzymi *hall* z jednej strony zabudowany półkami i regałami, z drugiej gablotami, szklanymi obrotowymi drzwiami. Z boku zaś umieszczono duży taśmociąg, a na środku wzorem wielkich domów handlowych ustawiono rząd krzeseł. Ma to umiejscowić nas w samym środku naszych czasów, w centrum naszej współczesności⁴³.

Inscenizacyjny pomysł usytuowania *Kordiana* w przestrzeni stanowiącej metaforę współczesnej kultury masowej, w prosty sposób sprowadzonej do paradygmatu konsumpcji, sprowokował innego recenzenta – Ireneusza Guszpita – do dopisania wrocławskiemu spektaklowi przewrotnej narracji. Warto tu przywołać dłuższy jej fragment:

⁴¹ J. Targoń, *Po staremu, po swojemu*, „Didaskalia” 2005, nr 67/68.

⁴² K. Kucharski, *Kordian z supermarketu*, „Słowo Polskie Gazeta Wrocławska” 2005, nr 25.

⁴³ R. Klimczak, *Kordian jest jednym z nas?*, „Dziennik Teatralny”, 8.02.2005.

Fakty są następujące: pewien młody człowiek postanowił, że będzie reżyserem teatralnym. [...] Ponieważ musiał z czegoś żyć, zatrudnił się w hipermarkecie, w którym – dzięki pewnej elokwencji i umiejętności dyrygowania innymi – dość szybko objął funkcję kierownika nocnej zmiany sklepowego magazynu. Hipermarket podupadał. Nieopłacani dostawcy rezygnowali z przywożenia nowych towarów, skromna oferta tego, co jeszcze było w sprzedaży, zniechęcała klientów do odwiedzin. [...] I wtedy nasz bohater wpadł na pomysł, by – w ramach zabicia czasu – zrealizować wraz z kolegami spektakl teatralny. Czytał gazety, oglądał telewizję i wiedział, że współczesny, zaangażowany w sprawy dzisiejszego świata teatr powinien pozostawać jak najbliżej realnego życia [...]. I że aby być trendy, należy – ot, taką na przykład klasykę uwspółcześniać, to znaczy bezceremonialnie wtłaczać, wpisywać w ramy tego, co tu i teraz obecne⁴⁴.

„Supermarketowy” pomysł interpretowania dzieł Słowackiego miał już wówczas w polskim teatrze swoją tradycję, zapoczątkowaną słynnym przedstawieniem Jarosława Tochowicza *Fantazy, czyli Nowe Czasy* wystawionym w roku 1999 przez Teatr im. Kochanowskiego w Opolu. O ile jednak w realizacji opolskiej sceniczna przestrzeń – zabudowana pełnymi towarów sklepowymi półkami i dźwiękami wyświetlanych reklam – jawiła się jako kolorowy, pełen blichtru i zgiełku przedsiónek nowego konsumpcyjnego raj (hrabia Respekt – właściciel supermarketu i prezes firmy „Logistic&Respekt” szczęśliwie wychodził z przejściowych kłopotów finansowych), o tyle ogołocony supermarket Sobocińskiego rodził wrażenie przygnębiającej, ale i symbolicznej pustki. „Puste półki wskazują – zauważyła Joanna Targoń – że wyprzedaż zakończona, a w gablotach i na pięterku pokazują się jedynie spospoliciałe lub spotworniałe zjawy z przeszłości”⁴⁵. A zatem może faktycznie znaleźliśmy się w miejscu i czasie – jak sugerowała recenzentka – wskazującym na zakończoną wyprzedaż romantycznych mitów?

Taką interpretację zdawały się potwierdzać kolejne sekwencje przedstawienia i kolejne pojawiające się w nim postacie – scena spotkania z Laurą (przypominającą hostessę rozdającą ulotki⁴⁶) czy scena z roz-

⁴⁴ I. Guszpit, *Nieudacznik z hipermarketu*, „Odra” 2005, nr 3.

⁴⁵ J. Targoń, *Po staremu, po swojemu*, dz. cyt.

⁴⁶ Por. R. Klimczak, dz. cyt.

mowy Kordiana z Grzegorzem, który w przebraniu różowego królika, opatrzonym napisem „Okazja”, wjeżdżał na taśmociąg. Pojawiła się też scena watykańska, a w niej rozpaczliwa prośba o błogosławieństwo dla Polaków pozostawiona bez odpowiedzi, bo... postawiony na wspomnianym taśmociągu – tyłem do widowni – papieski tron okazywał się pusty. Kluczowy monolog na Mont Blanc mówił Kordian siedzący na krześle umieszczonym na przodzie sceny, a zaraz po nim następowała zaskakująco przetworzona scena przysięgi koronacyjnej, którą w trakcie *joggingu* wyrzucał z siebie, ubrany w dres i przeciwsłoneczne okulary, car (suflerowany przez tajemniczego mężczyznę w garniturze). Historię nieudanego spisku kończył quasi-heroiczny skok Kordiana – nie nad bagnetami wszakże, ale nad rampą ku pierwszym rzędom krzeseł – i ostatecznie strzał w głowę bohatera, oddany przez szatana.

Skomplikowana, nieprzewidywalna narracja przedstawienia znalazła zresztą w takim finale paradoksalnie czytelną klamrę. Sobociński – mimo wszystkich uwspółcześniająco-realistycznych zabiegów – nie zrezygnował jednak z, tak ważnej u Słowackiego, fantastyki. Reżyser wprowadził monolog Archanioła (przed sceną z papieżem, a właściwie sceną bez papieża) i chór Aniołów śpiewających „Marsz, marsz Polonia” (przed sceną z carem). Nie zapomniał też o diabłach – to one, zauważył Dariusz Kosiński⁴⁷, grały spiskowców siedzących na pomarańczowych krzesłach (co jeden z recenzentów proponował odczytać jako możliwą aluzję do ukraińskiej pomarańczowej rewolucji⁴⁸). Ale najważniejsi pozostawali szatani z Przygotowania – ich nocne harce na dachu wrocławskiego teatru, zarejestrowane filmową kamerą i wyświetlone na początku spektaklu, budowały wspomnianą klamrę. Szatany w strojach „gangsterów w stylu postaci Chandlera”⁴⁹, co prawda, nie mieszały w polskim kotle, ale zrzucały śmiecie – najpierw na chodnik przed teatrem, potem już „naprawdę” na podłogę opustoszałego supermarketu.

Trudną estetykę spektaklu zapowiadał poniekąd jego podtytuł – „kolaż romantyczny”. Kolaż to kompozycja plastyczna stworzona z różnych

⁴⁷ D. Kosiński, *I smutek tego wszystkiego...*, „Didaskalia” 2005, nr 65/66.

⁴⁸ I. Guszpit, *Nieudacznik z hipermarketu*, dz. cyt.

⁴⁹ L. Pułka, *Mizerota*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław” 2005, nr 25.

materiałów naklejona na odpowiednio twarde podłoże. Śledząc opinie krytyki, można odnieść wrażenie, iż w przedstawieniu młodego reżysera tekst Słowackiego faktycznie odegrał dość niewdzięczną rolę podłoża. Rzecz nawet nie w ilości użytych elementów, co w ich jakości. Sobociński odważnie przyznawał się do świadomego doboru różnorodnych tworzyw i mieszania ich estetycznych faktur. W wywiadzie zatytułowanym *Staram się myśleć widzom* wyjaśniał:

Stąd podtytuł *kolaż romantyczny*, bo spektakl złożony jest z takich elementów, jakimi dziś świat operuje. Będzie kolorowy, ma ostre znaki, wpisane są w niego sekwencje multimedialne. Doszedłem do wniosku, że gdyby za czasów Słowackiego było kino i kamery, to by je zastosował⁵⁰.

To wyjaśnienie chyba nie przekonało, dalekich przecież od ortodoksyjnych roszczeń, recenzentów. Sobocińskiemu zarzucano przede wszystkim nie nadmiar eksperymentalnych pomysłów, ale „utrata kontaktu z podłożem” – niepodjęcie dyskusji z oryginalnym tekstem, uchylenie się od intelektualnej demitologizacji „mitu Kordiana”.

Niechby i potraktował *Kordiana* bez szacunku, niechby go pociął, poprzestał, wykorzystał. Niechby udowodnił, że zabrał się za tekst Słowackiego z prawdziwej potrzeby, a nie dla przedstawienia ogólnego poglądu na rzeczywistość, składającego się z konstatacji na temat upadku wartości, supremacji kultury masowej czy kryzysu tożsamości – przekonywała Joanna Targoń⁵¹.

Wśród komentarzy krytycznych – obok tych, zarzucających przedstawieniu zbanalizowanie interpretacji – znalazł się również zarzut zwracający uwagę na zawarte w spektaklu przekłamanie. To na tyle oryginalna opinia, że warto ją przywołać w całości:

Sobociński – zauważył Leszek Pułka – oczarował siebie monumentalizmem scenografii. Dlatego – zachwycony formą – kłamie tą inscenizacją, że w supermar-

⁵⁰ R. Klimczak, *Staram się myśleć widzom*, „Dziennik Teatralny”, 29.01.2004.

⁵¹ J. Targoń, *Po staremu, po swojemu*, dz. cyt.

ketach nie ma rewolucjonistów jak opisywana barwnie przez media kierowniczka zmiany z Biedronki, która wypowiedziała osobistą wojnę koncernowi. Że nie ma molestowanych pracowników fabryk, które przerwały znowę milczenia. Że nigdy nie widział fotografii tratujących się do krwi fanów promocji w Media Markcie. Że za każdym z tych aktów społecznej desperacji toczą się osobiste ludzkie tragedie⁵².

Jest w tej opinii czytelna prowokacja, ale jest też istotna – a sprowokowana oryginalną konwencją spektaklu – refleksja: teatralna lektura Słowackiego winna realizować się w porządku autorskiego objaśniania tekstu lub objaśniania – najlepiej jednak poprzez ten tekst – złożonych zjawisk współczesności. W przeciwnym wypadku powstanie przedstawienie tak samo dalekie od wyjściowego tekstu, jak i od faktycznego rozpoznania rzeczywistości, którą chce opisać.

Surowej ocenie recenzentów, jak się okazuje, podlegały nie tylko realizacje młodych, eksperymentujących ze Słowackim, twórców, ale też teatralne propozycje reżyserów o znanym i uznanym dorobku. Dowodem może być adaptacja *Kordiana*, którą w roku 2006 w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie przygotował Janusz Wiśniewski. Spektakl Wiśniewskiego, co ciekawe, anonsowano podobnie jak inscenizację wrocławską:

Jeżeli ktoś spodziewał się, że zobaczy na scenie polonistyczną pomoc szkolną – zapowiadała Joanna Targoń – to się zawiódł. Zawiedli się niestety też ci, którzy spodziewali się odkrywczej interpretacji, dyskusji z romantyzmem czy choćby atrakcyjnego teatru⁵³.

Na takiej opinii z pewnością zaciążył zarzut autocytatu. Wiśniewski rzeczywiście wykorzystał w *Kordianie* swoją rozpoznawalną stylistykę, dobrze znaną z wielu wcześniejszych przedstawień reżysera. Stylistykę tę budowała przede wszystkim przetworzona konwencja teatru jarmarcznego z elementami rewii i nasyconej groteską farsy.

Zamkniętą sceniczną przestrzeń, obitą surową czarną materią, wyposażono zatem w pojedyncze, aczkolwiek silnie symbolicznie nacechowane,

⁵² L. Pułka, dz. cyt.

⁵³ J. Targoń, *Pusty ołtarz, pusty teatr*, „Gazeta Wyborcza – Kraków” 2006, nr 103.

elementy – zbity z desek ołtarz (który w odpowiednim momencie zapłonął), drabinę i stół. Tę przestrzeń organizowała jednak nie scenografia, ale, jak zwykle u Wiśniewskiego, muzyka (autorstwa jego ulubionego kompozytora – Jerzego Satanowskiego) i ruch ujęty w starannie wyreżyserowane układy choreograficzne. Przez scenę nieustannie przewijał się więc korowód barwnych postaci, odgrywając swoisty *dance macabre*. Uczestnicy owego korowodu stanowili efekt swobodnej wariacji na temat bohaterów *Kordiana*, których zestaw uległ niezwykłemu zwielokrotnieniu. Były więc wśród nich Damy: Dama Przecudna, Dama Niezwykła, Dama Olśniewająca, Dama *En vogue*, Dama Rezulotna, Dama Słodka. Była Siostrzyczka, Wdowa, Miłosierna, Nasze Pokuszenie, były dwie Angielki i też dwaj Wariaci – Wariat „tak było” i Wariat „tak będzie” oraz kilka innych dopisanych Słowackiemu postaci. No i była, oczywiście, Siostra Śmierć – grana przez aktora z pobieloną twarzą, ubranego w jasny gorset i koronkową, czarną spódnicę. O wielkiej historii i uwikłanej w nią straceńczej misji *Kordiana* przypominały parady wymusztrowanych podchorążych w pięknych żółto-szafirowych mundurach. Spektakl miał wyraźny rytm, wybijany marszem, tańcem, sekwencjami śmiechu Dam, podskokami Wariatów i – charakterystycznymi dla scenicznego języka Wiśniewskiego – powtórzeniami: ruchów, gestów, słów.

O czym opowiadała ta barwna, choreograficznie i muzycznie efektowna, rewia? Sam reżyser wyjaśniał swoje rozumienie dramatu tak:

W tym tekście znajduje się wszystko, co jest myślą wolnościową, polską. To jest zmitologizowany gest paru dzieciaków, podchorążych, którzy w niezwykle sposób określili, co to znaczy widzieć się ludźmi wolnymi i dlaczego nam, Polakom, tak droga jest myśl wolnościowa⁵⁴.

Jednak tej interpretacji – jak stwierdziło kilku recenzentów – inscenizacyjnej formule spektaklu nie udało się wydobyć, co więcej, sama formuła przytłoczyła dramat Słowackiego, czasem wręcz gubiąc – w scenicznych chwytach – jego tekst (do wyjątków zaliczono fragmenty monologów *Kordiana*, wysoko ocenioną scenę sporu Wielkiego Księcia i Cara, wreszcie

⁵⁴ Cyt. za: JOC, *Powtórka z wolności*, „Dziennik Polski” 2006, nr 99.

umieszczony w epilogu monolog postarzałej Laury, która *nota bene* mówiła tekst spoza dramatu – liryk *Testament mój*).

Najbardziej krytycznie wypowiedział się Paweł Głowacki:

Otóż, ze sposobu, w jaki aktorzy wygłaszają wraki monologów i dialogów, które to wraki Wiśniewski łaskawie im pozostawił, jasno wynika, jak piękną i dojmującą konstrukcją mogłaby być całość, gdyby Wiśniewski wycofał się ze swym insceniacyjnym cyrkiem tandety i zostawił aktorom wszystkie frazy Słowackiego⁵⁵.

Recenzent stoczył prawdziwą batalię w obronie pryncypiów – czyli w imię nie tyle zachowania oryginalnego tekstu jako całości, ile w imię „słyszalności” najważniejszych, artykułujących podstawowe sensory *Kordiana*, fraz: „Słowacki jest opowiadaczem – przekonywał – którego frazom po prostu nie uchodzi przeszkadzać zbyt namiętnie, a zwłaszcza przez bite dwie godziny z hakiem przeszkadzać na jedno rytmiczno-myślone kopyto”⁵⁶. Gwałtowne upominanie się o tekst miało w tym przypadku czytelne, choć wyrażone w dość ostrym tonie, uzasadnienie. Chodziło o wyważenie proporcji, o to, by forma nie zdominowała treści, by najbardziej nawet oryginalny, autorski styl reżysera (a wobec tego stylu też formułowano, w przytoczonych recenzjach, liczne wątpliwości), do którego ma on przecież prawo, nie unieważniał semantycznych jakości źródłowego tekstu.

Już choćby przywołane dotąd surowe oceny recenzentów świadczą, że wzięcie na warsztat najbardziej znanych dramatów Słowackiego było i jest zadaniem niełatwym. Podstawowa trudność polega na konieczności konfrontowania się – wciąż tak samo, jak za czasów Hanuszkiewicza – z utrwalonym (choć może niekoniecznie utrwalonym efektywnie, jak dowiodła sonda Sobocińskiego) w świadomości odbiorców modelem szkolnej interpretacji *Balladyny* czy *Kordiana*. Prawidłowość druga paradoksalnie wynika z tej pierwszej – odżegnywanie się od robienia teatru, jak to trafnie ujęła Joanna Targoń, „polonistycznych pomocy szkolnych”⁵⁷ może się okazać zbyt łatwą asekuracją, a priori dowartościowu-

⁵⁵ P. Głowacki, *Na Mont Bumcykcyk*, „Dziennik Polski”, 2.05.2006.

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ J. Targoń, *Pusty ołtarz, pusty teatr*, dz. cyt.

jąca każdą „nielekturową” propozycję inscenizacyjną. Mówiąc prościej – taka deklaracja nie stanowi jeszcze gwarancji ambitnego, myślowo i artystycznie udanego, odczytania kanonicznych dzieł polskiego romantyzmu.

Zupełnie inne wyzwania stawiają przed reżyserami teksty rzadziej adaptowane. W tym wypadku każdy kolejny spektakl – po latach odkurzający nieznany szerszej publiczności dramat – staje się sam dla siebie punktem odniesienia. To od twórcy przedstawienia zależy, jaką lekturę tekstu zaprojektuje. Swoboda w doborze interpretacyjnego klucza wydaje się więc większa, ale też i większa jest odpowiedzialność ów wybór obciążająca. Takie ryzyko w omawianym okresie podjęło kilku reżyserów. Co ciekawe, byli to przede wszystkim młodzi twórcy. Nowa generacja inscenizatorów – trudno powiedzieć, że wchodząca do polskiego teatru, raczej od dziesięcioleci stale w nim obecna – prezentowała własne, czasem dość szczególne podejście do klasycznych tekstów. Jan Klata, twórca kontrowersyjnej adaptacji *Fantazego*, w jednym z wywiadów wyznał:

[...] im mniej klasyczny tekst, tym bardziej jestem mu literalnie wierny. To nie ma nic wspólnego z szacunkiem, ale więcej z oryginału można zobaczyć przy okazji Dicka⁵⁸ niż przy okazji Shakespeare’a czy Słowackiego. [...] Zatem jest tak, że bardziej pocięte, samplowane, remiksowane są teksty klasyczne⁵⁹.

Byliśmy więc świadkami programowego odejścia od „teatru w starych dekoracjach” – świadomej rezygnacji z historycznego kostiumu, poszukiwania nowoczesnego sposobu opowiadania, które ma za zadanie „otwierać” współczesnemu widzowi dawne teksty.

Jaki klucz do *Fantazego* znalazł cytowany Jan Klata? Na wstępie potrzebne jest wyjaśnienie – reżyser na ogół zmienia tytuł oryginalnego tekstu, tym samym lojalnie uprzedzając widzów, że nie powinni oczekiwać „kanonicznej wersji” dramatu, a jedynie autorskiej wariacji „na temat”. Wystawiony w 2005 roku w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku spek-

⁵⁸ Philip K. Dick to amerykański pisarz *science fiction*. Klata wystawił jego *Trzy stygmaty Palmera Eldritch’a*.

⁵⁹ M. Rokicka, *Samplowanie klasyki*, „Arte” 2006, nr 3.

takl opatrzone więc sugestywnym tytułem *Fanta\$y*⁶⁰. Podolski dramat Słowackiego *Kłata* uwspółcześnił w sposób radykalny, przenosząc akcję w realia obskurnego polskiego blokowiska. Było ono, jak zauważyła Monika Żółkoś, „miniaturą Polski B”⁶¹, którą najłatwiej opisać „formułą trzech B” – jako metaforę „biedy, bylejakości i bezguścia”⁶². Taką Polskę odzwierciedlała scenografia – przed oczami widzów pojawiało się ponure podwórko z nieodłącznym trzepakiem, rachityczną resztką drzew i metalowym kontenerem na śmiecie. Życie mieszkańców bloku toczyło się w klaustrofobicznej przestrzeni, której ambiwalentny charakter wyznaczały skontrastowane punkty topograficzne – lombard (symbolizujący biedę rzeczywistości) i kolektura Lotto (ogniskująca nierealne marzenia o lepszym świecie) – oraz napisy na drzwiach („K+M+B”) i na murze („HWDP”)⁶³, czyli gorzka mieszanka polskiego sacrum i profanum.

W tej smutnej, ale przecież bardzo swojskiej scenerii, rozgrywał się dramat Diany, którą zadłużony Respekt (to właśnie długi spowodowały jego przeprowadzkę z sopockiej willi do blokowiska) musiał zhandlować Fantazemu. Historia z rozpaczliwą determinacją aranżowanego małżeństwa włączała w rytm akcji coraz szerszy krąg postaci. Ale, jak zwykle u *Kłaty*, podlegały one wyrazistej reinterpretacji. Groteskowy Respekt zastawiał w lombardzie ostatni ścienny zegar, niepokodzona z deklasacją Respektowa urządziła na osiedlowym trawniku herbatki przy grillu, Diana ćwiczyła na wiolonczeli, której szlachetne dźwięki zagłuszał łomot puszcanych przez sąsiadów radiowych przebojów. Do tego towarzystwa dołączał Rzeczniki wraz z – dopisaną Słowackiemu – azjatycką małżonką Kim oraz Idalia i Fantazy. Jan ostatecznie okazywał się weteranem wojny w Iraku na inwalidzkim wózku, a Major – czarnoskórym oficerem amerykańskiej armii.

Aktualizującemu przetworzeniu, w spektaklu *Kłaty*, poddano także zachowane sceny dramatu, choć najbardziej wyraziste pozostawały, oczywi-

⁶⁰ W przypadku tego dramatu dodatkowym argumentem reżysera był fakt, że oryginalny tytuł nie pochodzi przecież od Słowackiego, na co w jednym z wywiadów *Kłata* się powoływał. Por. G. Antoniewicz, *Słowacki nie tylko dla brunetów*, „Dziennik Bałtycki – Wieczór Wybrzeża” 2005, nr 239.

⁶¹ M. Żółkoś, *Kłata kontra Słowacki*, „Didaskalia” 2006, nr 70.

⁶² Tamże.

⁶³ Słusznie zwraca uwagę na te elementy Monika Żółkoś. Por. tamże.

ście, sekwencje i motywy wymyślone przez samego reżysera. A było ich sporo – scena tańca na inwalidzkich wózkach w rytmie piosenki rezerwistów „Godzina piąta...”, przerażający wątek egzekucji długów (gangsterzy obcinali Respektowi palce) czy kolejna scena tańca (a następnie aktu seksualnego) Rzecznickiej i Majora, z „Czerwonymi makami na Monte Cassino” w tle – by wymienić tylko kilka. Ta ostatnia scena szczególnie zbulwersowała krytykę. Klacie zarzucano obsceniczność i szarganie narodowych świętości. Reżyser bronił się we właściwy dla siebie sposób.

Ta scena – wyznał w jednym z wywiadów – jest dla mnie tak samo drastyczna, jak dla widzów. I o to chodzi. A skąd obcy jurny żołnierz z Kraju Wolności ma wiedzieć, że tego się nie tańczy? Przecież melodia skłania do tańca. Różnice kulturowe. W realiach dziewiętnastowiecznego Podola porwanie kobiety przez żołnierza też miało drastyczne konsekwencje⁶⁴.

Metoda, a zarazem teatralna filozofia Klaty, przez niego samego określana formułą remisu i coveru, polegała bowiem na świadomym i jawnym przekładaniu klasyków w porządku współcześnie czytelnych tematów i problemów. Reżyser nie traktował takiej lektury jako aktu niewierności, cynicznego sprzeniewierzenia się idei oryginału. W tym geście – paradoksalnie – wyrażał się jego szacunek dla „Autora”, potrzeba nawiązania, zerwanego przez upływ czasu, kontaktu jego dzieła ze współczesnym odbiorcą, jasnego wyartykułowania sensów, które chciałby on – „Autor” – dzisiejszemu odbiorcy zakomunikować. Taką właśnie intencję deklarował Klata, tłumacząc we wspomnianym wywiadzie swoją interpretację *Fantazego*:

Głaskanie i lukrowanie wrzodów nie jest niczym dobrym. Tak w gruncie rzeczy uważali Wielcy Autorzy, których profanowanie stale mi się zarzuca. Dlatego jestem głęboko przekonany – choć mogę się oczywiście mylić – że w moich remiksach literatury, bo nie są to wersje wykonywane nuta po nucie, tylko remiksy i covery, pozostają jakoś wierni autorom. A przynajmniej bardzo mi na tym zależy. Wbrew pozorom⁶⁵.

⁶⁴ A. Kyzioł, *Wojna trwa*, „Polityka” 2006, nr 5.

⁶⁵ Tamże.

Remiks romantycznego dramatu motywowały w spektaklu dwa tropy interpretacyjne – zaskakująco „aktualna” refleksja Słowackiego o świecie, którym rządzi pieniądz i już całkiem własna refleksja reżysera – choć niewątpliwie sprowokowana ideą oryginalnego tekstu (demaskującego przecież, jak twierdził Mieczysław Ingot, romantyczne „błazeństwo”⁶⁶) – na temat dewaluacji narodowych mitów, dla których współcześnie czytany romantyzm staje się ważnym punktem odniesienia, swoistym kodem, nawet językowym medium.

Kłata konfrontuje nas – zauważył Roman Pawłowski – z mitologią romantyzmu i naszą przeszłością. Zderza siernięzną rzeczywistość blokowiska z wysublimowaną poezją Słowackiego, która w tym otoczeniu brzmi jak obcy, zapomniany język⁶⁷.

Teatralne wskrzeszenie *Fantazego* – jak określił to Pawłowski, „wyciągnięcie Słowackiego z trumny” – było jednak zmartwychwstaniem połowicznym. Nie przynosiło – w przeciwieństwie do wymowy samego dramatu – finałowego oczyszczenia. „W zderzeniu dwóch języków – idealnie rozpoznawalnego, eklektycznego, w którym łączą się najrozmaitsze ikony współczesności oraz języka dramatu – ten ostatni musi przegrać”⁶⁸ – konstatowała Monika Żółkoś. A potwierdzeniem tej konstatacji wydawała się ostatnia scena spektaklu, w 2005 roku dramatycznie aktualna. Przy dźwiękach bijących dzwonów mieszkańcy domu wystawiali w oknach portrety Jana Pawła II przewiązane żałobnymi wstęgami. Ten symboliczny gest, z którym pozostawiał widzów Kłata, okazywał się jednak gestem pustym – polskie blokowisko raczej nie doświadczało finałowego przeanielenia.

Fanta\$y to chyba najbardziej gwałtowne przedstawienie Kłaty – pisał o gdańskim spektaklu Piotr Gruszczyński – [...] Kłata jest ostry, może nawet niespra-

⁶⁶ M. Ingot, *Fantazy*, [w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, red. J. Krzyżanowski, C. Hernas, t. I, Warszawa 1984, s. 252; M. Ingot, *Wstęp*, [w:] J. Słowacki, *Fantazy*, Wrocław 1976, s. XLIII.

⁶⁷ R. Pawłowski, *Słowacki w blokowisku*, „Gazeta Wyborcza” 2005, nr 244.

⁶⁸ M. Żółkoś, dz. cyt.

wiedliwy. [...] Jednak większość pomysłów współdziała z gorzkim odczytaniem tekstu⁶⁹.

Trudno nie zgodzić się z tą opinią. Mimo wielu zgłaszanych przez recenzentów zastrzeżeń, sprowokowanych oczywistą kontrowersyjnością adaptacji, nie sposób było odmówić reżyserowi konsekwencji w przeprowadzeniu własnej wizji dramatu i wpisanej w nią autorskiej lektury romantyzmu.

W tym samym 2005 roku odbyła się jeszcze jedna premiera Słowackiego, która – podobnie jak realizacja *Klaty* – proponowała niełatwą dyskusję z romantyczną i nie tylko romantyczną mitologią. To *Ksiądz Marek*, wystawiony przez Michała Zadara w Teatrze Starym w Krakowie. Jedną z recenzji z tego spektaklu zatytułowano *Słowacki zrewidowany*⁷⁰. Mistyczny dramat z czasów konfederacji barskiej reżyser faktycznie poddał gruntownej interpretacyjnej rewizji, lokalizując historyczny punkt odniesienia spektaklu w kręgu powstania warszawskiego, choć opisana tym skojarzeniem symboliczna przestrzeń widowiska ulegała postępującej relatywizacji. Jego bohaterowie nosili wprawdzie biało-czerwone opaski, w rękach mieli charakterystyczne automaty, ale ubrani byli współcześnie – w bluzy, koszulki, sportowe spodnie, czapki bejsbolówki. Powstańczych realiów nie oddawała też ascetyczna aranżacja sceny. Zamiast barykady widz otrzymywał kameralną przestrzeń ciasnego, pustego pokoju, „umeblowanego” jedynie stołem, porzrzuconymi krzesłami i styropianem. Taka „odsemantyzowana” scenografia jawnie uniwersalizowała artykułowane w przedstawieniu sensory. Sam Zadara swoje odczytanie przesłania dramatu komentował następująco:

Słowacki rozprawia się w nim z polskim patriotyzmem, pokazując jego podejrzany związek z prymitywnym antysemityzmem i podłością. [...] Pracując nad *Księdzem Markiem* myślałem o tym, że wiara w szczytną ideę powoduje bardzo wielkie prawdopodobieństwo popełnienia zbrodni. A im bardziej się wierzy, że ma się rację, tym większa jest możliwość, że się tej racji nie ma.

⁶⁹ P. Gruszczyński, *Dał w pysk i poszedł*, „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 45.

⁷⁰ R. Pawłowski, *Słowacki zrewidowany*, „Gazeta Wyborcza” 2005, nr 272.

Gdy będziemy przekonani, że tylko my jesteśmy ofiarami, możemy zapomnieć o innych⁷¹.

Uwaga Zadary koncentrowała się więc – z dala od barskiej legendy i towianistycznej historiozofii – na usytuowaniu nie tyle trudnej polskiej historii, co uformowanego nią, złożonego paradygmatu polskiej duchowości. Już pierwsza scena spektaklu – w której powstańcy (konfederaci?) wdzierali się do żydowskiej karczmy i brutalnie ją niszczyli – zapowiadała, że owo rozpoznanie nie przyniesie jednoznacznych rozstrzygnięć. Brutalność przemieszana ze świętością okazała się identyfikującym ich rozpoznanem.

W gromadzie konfederatów – zauważyła Dorota Jarząbek – Michał Zadara odnalazł uniwersalny typ „polskich bojowników”, zapaleńców wolności. Legendarna i zmitologizowana już za czasów Słowackiego historia obrony Baru staje się naraz bardzo współczesną opowieścią, której aktorzy przypominają już to powstańców warszawskich, już to współczesną młodzież, gdyby dziś miało wybuchnąć nowe powstanie. [...] Religijna motywacja i religijne podniecenie konfederatów wykraczają poza zwyczajną i nadużywaną frazeologię „świętej sprawy”. Śpiew o walce w „hufcu Bożym”, opowiadania o cudach i objawieniach nad Barem, obrazy religijne wtopione w krwawą metaforykę rzezi nie brzmią w ustach cynicznych wojaków bluźnierczo, ale prawdziwie i żarliwie⁷².

To, co Jarząbek odczytywała jako żarliwą, ale też egzaltowaną, religijność, inni recenzenci opisywali w kategoriach fanatyzmu i „ideologicznego zac zadzenia”⁷³ młodych „kiboli”⁷⁴, „bojówkarzy”⁷⁵, „psów wojny”⁷⁶,

⁷¹ J. Cieślak, *Kapitałiści nigdy nie mają pieniędzy. Z Michałem Zadarą rozmawia Jacek Cieślak*, „Rzeczpospolita”, 1.03.2008.

⁷² D. Jarząbek, *Jedna wielka blizna*, „Didaskalia” 2005, nr 70.

⁷³ T. Miłkowski, *Ksiądz Marek: Obrazoburczy Zadara*, <http://www.aict.art.pl/2008/03/31/ksipdz-marek-obrazoburczy-zadara/>, (dostęp: 28.06.2017).

⁷⁴ I. Kłopotcka, *Po ciemnej stronie narodowego mitu*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/25281.html>, (dostęp: 28.06.2017).

⁷⁵ Tamże.

⁷⁶ M. Ruda, *Trud samopoznania, czyli jak dziś inscenizować wielki dramat narodowy?*, „Dekada Literacka” 2006, nr 1-2.

bo i takie określenia padały. Bar w wersji Zadary urastał do rangi symbolu rozumianego tutaj całkiem inaczej niż u Słowackiego. Zapomniana ikona polskiego patriotyzmu stała się wyrazistą metaforą odziedziczonego po przodkach narodowego charakteru Polaków, „duchowości”, jak pisał Tomasz Miłkowski, „grzężącej w sprzecznościach, między świętością i zaprzaństwem, między poświęceniem i burdą, między ofiarnością a rozbojem”⁷⁷.

W jakimś sensie nietkniętą personifikacją sacrum pozostawał w krakowskim przedstawieniu przywódca powstańców-bojówkarzy, ksiądz Marek. Już nie prorok, „Boży rycerz”, lecz trochę zagubiony młody człowiek w czarnej koszuli z koloratką, a potem metaforycznie i dosłownie schodzący ze sceny aktor, który po swej śmierci powróci na nią, ale jako widz i komentator, w „cywilnym” ubraniu, z kubkiem herbaty, wygłaszając monolog „Działeczki moje...” (*nota bene* to nie jedyne sceniczne zmartwychwstanie w spektaklu – swój pośmiertny monolog wygłaszał też zastrzelony Starościc). Galerię „zrewidowanych”, niejednoznacznych i ewoluujących w trakcie przedstawienia postaci uzupełniała Judyta i Klemens Kosakowski⁷⁸.

Spektakl Zadary spolaryzował opinie recenzentów. Te krytyczne zarzucały reżyserowi przede wszystkim ideologicznie niebezpieczny skrót myślowy.

Wystarczyło tylko – stwierdził Tomasz Mościcki – z konfederatów barskich zrobić Armię Krajową z białą-czerwonymi opaskami – i już poszło. Że wyszło z tego przedstawienie ze stalinowskim przesłaniem „Akowcy = zbrodniarze i ludobójcy”, młodego reżysera jakoś nie zaniepokoiło. Podziwu doprawdy godna jest ta nieznośna lekkość teatralnego bytu młodego artysty⁷⁹.

W zupełnie innym, gombrowiczowsko-szyderczym, tonie komentował adaptację Zadary Paweł Głowacki:

⁷⁷ T. Miłkowski, dz. cyt.

⁷⁸ Zaproponowane przez Zadarę odczytanie tych postaci interesująco przedstawiła cytowana Dorota Jarząbek. Por. D. Jarząbek, dz. cyt.

⁷⁹ T. Mościcki, *Nieudana „Kartoteka”*, „Dziennik” 2006, nr 201.

Pojąłem nowoczesny teatr, [...] pojąłem, że z ogólnopolskiego procederu unowocześniania, ergo ubrzdącowania klasyków nie ma ucieczki. Albo znów będziesz gówniarzem, albo nie będzie cię wcale. [...] Przede mną, na scenie, podwórkowe pistolety, podwórkowa bieganina, podwórkowe wrzaski, podwórkowa głębia, podwórkowa nędza. Zabawa w powstanie warszawskie. Słowacki na trzepaku – genialna rewizja romantyzmu!⁸⁰

Większość recenzentów uznała jednak, że to właśnie udana konfrontacja – nie tylko z tekstem Słowackiego, a też z trudnym kodem romantycznej tradycji – zdecydowała o wartości przedstawienia. Wysoko oceniano szczególnie „energetyczność” spektaklu: „To energia zabawy teatrem (udzielająca się też aktorom), spojrzenia na polską klasykę inaczej, czasami nawet bezczelnie. Może to drażnić, ale każe o Zadarze myśleć z podziwem”⁸¹. Podkreślano zasadność „gorącej”, otwierającej się na współczesnego odbiorcę, lektury romantyzmu: „Że materii pomieszanie, że Słowacki przewraca się w trumnie. Może, ale ostre spojrzenie na romantyczny patos i gorset, który nadal uwiera, przyda się każdemu”⁸². Przekonywano, że mimo różnych warsztatowych słabości udało się autorowi adaptacji osiągnąć cel najważniejszy – odszukał on własną drogę do odtworzenia na scenie ducha i emocji wpisanych w oryginalny tekst.

Dramat romantyczny – zauważyła Anna Burzyńska – nie miał charakteru metodycznej, idealnie przeprowadzonej analizy; jego niebezpieczna siła tkwi w czymś zupełnie innym, co bardzo trudno zdefiniować, ale na pewno można odnaleźć i odczuć oglądając *Księdza Marka Michała Zadary*⁸³.

O tym, że każda kolejna inscenizacyjna propozycja nowego odczytania dramatów Słowackiego poddawana była surowemu osądowi krytyki przekonuje również przypadek ostatniej z prezentowanych tu adaptacji –

⁸⁰ P. Głowacki, *Ferdynand II (Pastisz kreślony z rozpacz)*, „Dziennik Polski” 2005, nr 275.

⁸¹ A. Rataj, *Energia odnaleziona w naszej klasyce*, „Rzeczpospolita” 2008, nr 76.

⁸² T. Miłkowski, dz. cyt.

⁸³ A. R. Burzyńska, *Krucjata*, „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 49.

przedstawienie *Beatrix Cenci*⁸⁴ zrealizowane w jubileuszowym 2009 roku przez przywołanego już Macieja Sobocińskiego. Wystawiony w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie spektakl szybko zyskał miano wielkiego telewizyjnego *show*⁸⁵. Taka identyfikacja wybranej przez reżysera konwencji miała swoje uzasadnienie. Szesnastowieczną historię rzymskiej rodziny patrycjuszowskiej Sobociński wprowadził (podobnie jak wcześniej opowieść o *Balladynie*) w ogromną, mroczną i niemal pustą, odrealnioną przestrzeń. Budowała ją lśniąca, zwierciadlana podłoga, podesty – czerwony, wchodzący w widownię i drugi, ruchomy – oraz punktowe światła ujęte w geometryczne ramy i dwa wielkie reflektory. „Wszystko błyszczy – pisała Joanna Targoń – jeździ, świeci i gra bezszmerowo i precyzyjnie. Zespół techniczny pracuje znakomicie.”⁸⁶ Plan gry nadbudowywał ekran, na którym wyświetlano sekwencje akcji, rozmyte zbliżenia twarzy bohaterów („gigantyczne facjaty, oczy jak stawy, wargi – czeluście”⁸⁷) i – jak to określił Paweł Głowacki – „metafizyczne mazidła”⁸⁸. Wrażenie robiły też efektowne quasi-historyczne stroje postaci kobiecych – biała suknia Beatrix oraz czarne, z długimi żałobnymi woalami, suknie matki i córki – i kompletnie już niehistoryczne kostiumy męskich Furii (gorsety, wysokie szpilki), a także „komunijne” sukienki dopisanych Słowackiemu małych dziewczynek, co pewien czas wbiegających na scenę. Atrakcyjność wizualną dopełniała starannie zaaranżowana „fonosfera”⁸⁹ – przepuszczony przez mikroporty głos aktorów, obudowany sugestywną muzyką, w tej wielkiej przestrzeni zyskiwał charakterystyczny pogłos.

Widowiskowy monumentalizm inscenizacji nie powstrzymał krytyków od postawienia pytań o artykułowane nią sensy. Wyprowadzony z długotrwałego teatralnego niebytu dramat Słowackiego wydawał się – w przeciwieństwie do innych jego tekstów – gotowym, jak zauważali

⁸⁴ Realizację opatrzone tak właśnie zapisanym tytułem.

⁸⁵ T. Mościcki, *O Beatrix, co drucik nosiła*, „Dziennik” 2009, nr 101.

⁸⁶ J. Targoń, *Powtórnie zgwałcona*, „Gazeta Wyborcza – Kraków” 2009, nr 102.

⁸⁷ P. Głowacki, *Życie płciowe raków*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/71729.html>, (dostęp: 28.06.2017).

⁸⁸ Tamże.

⁸⁹ Określenie Mościckiego. T. Mościcki, *O Beatrix, co drucik nosiła*, dz. cyt.

recenzenci, kusząco aktualnym „thrillerem” o „filmowym wręcz potencjale”⁹⁰ („Co tu dużo opowiadać, to historia, o której marzy niejeden naczelny gazety – pisała Magda Huzarska – i która bez wątpienia trafiłaby na pierwszą jej stronę”⁹¹). Sam reżyser zdawał sobie sprawę, że fabularna gęstość oryginalnego dzieła – kazirodcze stosunki ojca z córką, krwawa rodzinna zemsta na tyranie, wyrok śmierci dla ojcobójców, miłość, bratobójstwo i samobójstwo – to jego wielki atut, a jednocześnie trudne wyzwanie dla autora adaptacji. Jeszcze przed premierą Sobociński mówił:

Kumulacja ludzkich katastrof w tym tekście jest tak duża, że wymaga niebywalej czujności, aby nie przekroczyć pewnych granic, aby nie popaść z jednej strony w banał, a z drugiej – w epatowanie zdarzeniami, które w ramach tej historii się dzieją: mordem, gwałtem⁹².

Czujności chyba jednak nie udało się zachować, bo krytycy zarzucili krakowskiemu spektaklowi przede wszystkim nieczytelną interpretację dramatu – mieszanie wątków i uchylanie się od psychologicznego pogłębienia rysunku postaci oraz skomplikowanych uczuciowych relacji, w których umieścił bohaterów romantyczny poeta. „Sobociński bowiem posiekał dramat – zauważyła Joanna Targoń – i zrobił wszystko, żeby na scenie nie było ludzi, ale ogólnie pojęte wielkie emocje bez kierunku i celu”⁹³. Odpsychologizowanie bohaterów, odczytanie ich motywacji i działań w ramach jednej tylko formuły cierpienia podkreślali również inni recenzenci. „Z tekstu Słowackiego reżyser wydłubał same strzeliste skowyty” – stwierdził Paweł Głowacki⁹⁴. W podobny sposób prześmiewczy komentarz Głowackiego oceniał realizację zadań aktorskich: „Ktokolwiek na scenę wchodzi – nie wchodzi, jeno wkracza. Drży, marsowieje

⁹⁰ J. Nowicka, *Jak pogryźć Słowackiego*, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/jak-pograzyc-slowackiego.html>, (dostęp: 28.06.2017).

⁹¹ M. Huzarska, *Gwałt, kazirodztwo, morderstwa, czyli... wielka nuda w Słowackim*, <http://www.gazetakrakowska.pl/artikul/110079,gwalt-kazirodztwo-morderstwa-czyli-wielka-nuda-w-slowackim,id,t.html>, (dostęp: 28.06.2017).

⁹² Cyt. za: PAP, 21.04.2009.

⁹³ J. Targoń, *Powtórnie zgwałcona*, dz. cyt.

⁹⁴ P. Głowacki, *Życie płciowe raków*, dz. cyt.

i studiennie cierpi w każdej przez się gadanej literze i w milczeniu każdym”⁹⁵. Efekt uzyskany wydawał się przeciwny do zamierzonego. Ten, jak to określił recenzent, „kolosalny inscenizacyjny wehikuł cierpiętnictwa” realizowany w nadmiernie wolnym rytmie patetycznych recytacji, paradoksalnie, odebrał frazom Słowackiego prawdę i emocjonalną siłę.

Spektaklowi zaszkodziło więc to, co miało być jego największym atutem – nadmiernie uatrakcyjniona forma, rozmach scenicznej wizji, „telewizyjna gigantomania”⁹⁶. „Ten rozbuchany, medialny naddatek podkreśla jedynie niechlujną lekturę tekstu i martwe relacje między bohaterami”⁹⁷ – przekonywała Justyna Nowicka. „Reżyser, zajęty telezbawkami, nie zajął się tak opowiedzeniem historii” – dodawał Tomasz Mościcki⁹⁸. Upodrzędzenie narracji, zagłuszenie jej przez feerię scenicznych chwytów przyniosło nieoczekiwany skutek. Dosadnie opisywał go tytuł jednej z recenzji – *Gwałt, kazirodstwo, morderstwa, czyli... wielka nuda w Słowackim*⁹⁹.

W 2005 roku Roman Pawłowski (komentując omawianą tu już inscenizację *Fanta\$ego*) nazwał współczesne wprowadzanie dramatów Słowackiego na scenę „aktem odwagi”. Swoją opinię tłumaczył następująco:

jego twórczość po odzyskaniu wolności uroczyście złożono do grobu razem z dziełami innych romantyków. Na afiszu pozostała tylko lekturowa *Balladyna* traktowana jak narodowy hymn: nikt nie ma słuchu ani głosu, ale śpiewać trzeba. Inne sztuki Słowackiego: *Kordian*, *Ksiądz Marek*, *Sen srebrny Salomei* to zjawiska tak rzadkie, że należałoby je objąć ochroną jak ginące gatunki¹⁰⁰.

Dziś – kilkanaście lat po tamtej premierze i na rok przed kolejnym jubileuszem – można uznać, że wypowiedź recenzenta jest właściwie nieaktualna. Dramaty Słowackiego nie okazały się „gatunkami ginącymi”, choć postu-

⁹⁵ Tamże.

⁹⁶ J. Nowicka, dz. cyt.

⁹⁷ Tamże.

⁹⁸ T. Mościcki, *O Beatrix, co drucik nosiła*, dz. cyt.

⁹⁹ M. Huzarska, dz. cyt.

¹⁰⁰ R. Pawłowski, *Słowacki w blokowisku*, dz. cyt.

lat otaczania ich specjalną ochroną nadal wydaje się zasadny. Zrealizowane w ostatnich latach premiery (a było ich wiele) dowodzą, iż dzieła polskiego romantyka cieszą się autentycznym i niesłabnącym zainteresowaniem reżyserów. Wciąż na nowo odkrywana, złożona literacka materia jego dramatów stanowi dla polskich twórców niezmiennie atrakcyjne tworzywo teatralne. Należałoby jednak zapytać, czy potrafią się oni odwdzińczyć Słowackiemu tym samym – czy realizowane dziś spektakle stanowią wartościową propozycję sceniczną bogatego dramaturgicznego dorobku poety i czy ta lektura może być ofertą zdolną zainteresować współczesnego widza.

Zaprezentowany tu przegląd dowodzi, iż spektrum artystycznych możliwości teatralizowania dramatów Słowackiego jest imponująco szerokie. To przede wszystkim efekt oczywistego dla współczesnych twórców przekonania, że nie ma żadnego kanonicznego modelu inscenizowania romantycznej klasyki, nie istnieje on nawet jako względny punkt odniesienia, hipotetyczny wzorzec, który można zanegować, przeciw któremu można by się zbuntować. Funkcji paradygmatu nie pełni również, przywoływany okazjonalnie, domniemany schemat szkolnej, lekturowej interpretacji dzieł Słowackiego – to „wróg” zdecydowanie niegroźny i mało dziś ofensywny. Ale swobodne, kreatywne (czasem może też faktycznie bezceremonialne) traktowanie romantycznych dramatów wynika także z postrzegania ich jako tekstów, które do takiej właśnie lektury prowokują. Są zamknięte, a zarazem otwarte – trzeba do nich znaleźć współcześnie czytelny interpretacyjny klucz, a jednocześnie można przecież wykorzystać ich teatralną mobilność, ich formę potencjalnie otwierającą się na różne porządki scenicznego tekstu.

Dziady, Kordian, Wyzwolenie, Książdz Marek i wiele innych dramatów narodowych to nie przejrzyste opowieści – zauważył w jednym z wywiadów Michał Zadura – lecz radykalne partytury poetycko-muzyczne. Z tymi dziełami trzeba się obchodzić awangardowo, inaczej po prostu są niezrozumiałe¹⁰¹.

Trudno nie zaakceptować, tak często przez reżyserów deklarowanej potrzeby, „niechowania się za autora”, przestrzegania wierności duchowi

¹⁰¹ A. Kyzioł, *Chochół i skrzynki Warhola*, „Polityka” 2008, nr 7.

tekstu, nie jego literze. Trudno nie uznać chęci wprowadzania dzieł Słowackiego w pulsujący rytm współczesnej rzeczywistości i pokazywania, że one do tej rzeczywistości przystają. Trudno nie docenić odwagi oryginalnych rozwiązań scenicznych, dbałości o to, by widz w teatrze się nie nudził. Ale też nie można pominąć milczeniem grzechów, których autorom prezentowanych adaptacji nie udało się uniknąć, a które nie uszły uwagi recenzentów. Lista owych grzechów jest dość długa – unikanie głębokiej lektury tekstu, spłykanie zawartych w nim sensów, nachalna aktualizacja, nieczytelność proponowanej konwencji lub właśnie czytelność nadmierna, dewaluująca dramat, stylistyczna niekonsekwencja, inscenizacyjna nadekspresja stawiająca formę ponad treścią.

Czy „siła fatalna” – która tak niepokoiła cytowanego na wstępie Ciechowicza – nadal wisi nad Słowackim? A może właśnie to jego poezja jest owym niespokojnym fatum wciąż – na szczęście – nawiedzającym nasze sceny? Jakkolwiek byśmy dziś nie odpowiedzieli na pytanie „co teatry polskie wyprawiają ze Słowackim?”, należy się cieszyć, że nadal możemy takie pytanie stawiać i nadal mieć problem z udzieleniem na nie jednoznacznej odpowiedzi.

Bibliografia

- Antoniewicz G., *Słowacki nie tylko dla brunetów*, „Dziennik Bałtycki – Wieczór Wybrzeża” 2005, nr 239.
- Burzyńska A. R., *Krucjata*, „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 49.
- Ciechowicz J., *Słowacki mistyczny w teatrze współczesnym*, [w:] *Słowacki teatralny*, red. K. Kurek, Poznań 2006.
- Cieślak J., *Kapitałiści nigdy nie mają pieniędzy*. Z Michałem Zadarą rozmawia Jacek Cieślak, „Rzeczpospolita”, 1.03.2008.
- Derkaczew J., *Narodowe misterium pilnie potrzebne*, „Gazeta Wyborcza” 2006, nr 147.
- Drewniak Ł., *Polladyna*, „Przekrój” 2006, nr 29.
- Głowacki P., *Ferdynurke II (Pastisz kreślony z rozpaczy)*, „Dziennik Polski” 2005, nr 275.
- Głowacki P., *Na Mont Bumcykcyk*, „Dziennik Polski”, 2.05.2006.

- Głowacki P., *Życie płciowe raków*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/71729.html> (dostęp: 28.06.2017).
- Gnot M., *Komediopisarz Słowacki?*, „Kurier Lubelski” 2008, nr 29.
- Gruszczyński P., *Dał w pysk i poszedł*, „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 45.
- Guszczyński I., *„Balladyna” w bezimiennym teatrze*, „Odra” 2006, nr 9.
- Guszczyński I., *Nieudacznik z hipermarketu*, „Odra” 2005, nr 3.
- Huzarska M., *Gwałt, kazirodztwo, morderstwa, czyli... wielka nuda w Słowackim*, <http://www.gazetakrakowska.pl/artykul/110079,gwalt-kazirodztwo-morderstwa-czyli-wielka-nuda-w-slowackim,id,t.html> (dostęp: 28.06.2017).
- Inglot M., *Fantazy*, [w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, red. J. Kryżanowski, C. Hernas, t. I, Warszawa 1984, s. 252.
- Inglot M., *Wstęp*, [w:] J. Słowacki, *Balladyna*, Wrocław 1984.
- Inglot M., *Wstęp*, [w:] J. Słowacki, *Fantazy*, Wrocław 1976.
- Jarząbek D., *Jedna wielka blizna*, „Didaskalia” 2005, nr 70.
- JOC, *Powtórka z wolności*, „Dziennik Polski” 2006, nr 99.
- Józefczuk G., *Tekst chrobocze*, „Gazeta Wyborcza – Lublin” 2008, nr 35.
- Klimczak R., *Kordian jest jednym z nas?*, „Dziennik Teatralny”, 8.02.2005.
- Klimczak R., *Staram się myśleć widzem*, „Dziennik Teatralny”, 29.01.2004.
- Kłopotcka I., *Po ciemnej stronie narodowego mitu*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/25281.html> (dostęp: 28.06.2017).
- Konopko A., *Przewidzenia, powtórzenia*, „Scena” 2007, nr 3.
- Kosiński D., *I smutek tego wszystkiego...*, „Didaskalia” 2005, nr 65/66.
- Kościelniak M., *„Balladyna” w świetlicy*, „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 28.
- Kowalczyk A. Z., *Z dystansem*, „Dziennik – dodatek Kultura” 2008, nr 45.
- Kubacki W., *„Balladyna” – baśń polityczna*, [w:] J. Słowacki, *Balladyna*, Warszawa 1955.
- Kucharski K., *Balladyna to hit*, „Słowo Polskie-Gazeta Wrocławska” 2006, nr 148.
- Kucharski K., *Kordian z supermarketu*, „Słowo Polskie-Gazeta Wrocławska” 2005, nr 25.
- Kwiecień S., *Największa prowincja gnieździ się w Warszawie*, „Gentleman” 2004, nr 6/7.
- Kyziół A., *Chochół i skrzynki Warhola*, „Polityka” 2008, nr 7.
- Kyziół A., *Wojna trwa*, „Polityka” 2006, nr 5.
- Matuszewska M., *Skłonić widzów do refleksji*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław”, 29.01.2004.

- MG, *Puzzle Słowackiego*, „Kurier Lubelski” 2008, nr 32.
- Miłkowski T., *Książdz Marek: Obrazoburczy Zadara*, <http://www.aict.art.pl/2008/03/31/ksipdz-marek-obrazoburczy-zadara/> (dostęp: 28.06.2017).
- Molik A., *Lekka odstępna wielkiego dramatu*, „Kurier Lubelski” 2008, nr 35.
- Mościcki T., *Kolejny upadek „Balladyny”*, „Dziennik” 2006, nr 63.
- Mościcki T., *Nieudana „Kartoteka”*, „Dziennik” 2006, nr 201.
- Mościcki T., *O Beatrix, co drucik nosiła*, „Dziennik” 2009, nr 101.
- Mościcki T., *Wdzięk i pomysły*, „Życie”, 19.06.2004.
- Nowicka J., *Jak pograć Słowackiego*, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/jak-pograzyc-slowackiego.html> (dostęp: 28.06.2017).
- Osińska M., *Goplana w stringach*, „Dziennik Teatralny – Lublin”, 16.03.2008.
- Pawłowski R., *Słowacki w blokowisku*, „Gazeta Wyborcza” 2005, nr 244.
- Pawłowski R., *Słowacki zrewidowany*, „Gazeta Wyborcza” 2005, nr 272.
- Pułka L., *Mizerota*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław” 2005, nr 25.
- Rataj A., *Energia odnaleziona w naszej klasycie*, „Rzeczpospolita” 2008, nr 76.
- Rokicka M., *Samplowanie klasyki*, „Arte” 2006, nr 3.
- Ruda M., *Trud samopoznania, czyli jak dziś inscenizować wielki dramat narodowy?*, „Dekada Literacka” 2006, nr 1-2.
- Słowacki J., *Balladyna*, <http://wteatrw.pl/drukuj.php?druk=1&lang=pl&p=3&sub=127> (dostęp: 27.06.2017).
- Słowacki J., *List do Eustachego Januszkiewicza z listopada 1838*, [w:] idem, *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. XIV, *Listy do krewnych, przyjaciół i znajomych (1820–1849)*, oprac. J. Pelc, Wrocław 1959.
- Słowacki J., *List do matki z 18 grudnia 1834*, [w:] idem, *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. XIII, *Listy do matki*, oprac. Z. Krzyżanowska, Wrocław 1959.
- Targoń J., *Po staremu, po swojemu*, „Didaskalia” 2005, nr 67/68.
- Targoń J., *Powtórnie zgwałcona*, „Gazeta Wyborcza – Kraków” 2009, nr 102.
- Targoń J., *Pusty ołtarz, pusty teatr*, „Gazeta Wyborcza – Kraków” 2006, nr 103.
- Zgierska M., *Z dystansem do „dystansu”*, „Nowa Siła Krytyczna”, 11.02.2008.
- Zieliński M. M., *Bryk dla maturzystów*, „Gazeta Wyborcza – Lublin” 2008, nr 35.
- Żółkoś M., *Kłata kontra Słowacki*, „Didaskalia” 2006, nr 70.