

ZBIGNIEW MAJCHROWSKI (Uniwersytet Gdański)

„PUCH MARNY”? W STRONĘ TEATRALNEJ HERSTORII „DZIADÓW”

Zbigniew Majchrowski (zbigniew.majchrowski@ug.edu.pl) – profesor zwyczajny związany z Uniwersytetem Gdańskim, literaturoznawca i teatrolog. Numer ORCID: 0000-0002-5259-3085

Abstract: Zbigniew Majchrowski. “Worthless Fluff”? Toward the Thespian Herstory of ‘Forefathers’ Eve”

Zbigniew Majchrowski looks at the female characters in stagings of Adam Mickiewicz’s *Forefathers’ Eve*. The author spotlights the socio-economic condition of women in the nineteenth century, which is often overlooked in the interpretive and theatrical tradition of this work. Majchrowski analyses differences in staged presentations not only of iconic female characters such as Zosia or Mrs. Rollison, but also of marginalised, secondary characters such as Ewa, whose monologue was frequently removed from staged performances. The article sets the efforts of contemporary directors in opposition to past productions, thus showing the possibilities of interpreting the drama in a paradigm other than the patriarchal-romantic one.

Key words: Mickiewicz; Romanticism; Dziady (Forefathers’ Eve); actress; herstory

DOI: 10.34762/szma-2413

1.

„Kobieto! puchu marny! Ty wietrzna istoto!” to z pewnością jedna z najbardziej znanych fraz spośród skrzydlatych słów wywiedzionych z *Dziadów*, ale wśród nich bodaj jedna, która odnosi się do kobiecej kondycji. Po stronie męskiej mamy: „Nazywam się Milijon, bo za milijony kocham i cierpię katusze”, „Ja i Ojczyzna to jedno”, „A imię jego...”; po stronie niewieściej: „puch marny”. Maja Kleczewska, pracując w 2011 roku nad *Dziadami* w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu, w rozmowie z Moniką Kwaśniewską mówiła: „Kobiety w tym dramacie, oprócz Rollisonowej, są całkowicie marginalne. One są poza światem polityki, poza światem władzy i walki” („*Dziady*” na *Krakowskim Przedmieściu*, 2011). Kleczewska patrzy na *Dziady* ahistorycznie i roszczeniowo, przez pryzmat dzisiejszego feminizmu, chociaż trzeba przyznać, że znalazłaby wsparcie u Cypriana Norwida:

„Dziady” są zbyt tragiczne – nie ma w nich kobiety,
Tylko ksiądz... i to jeszcze ksiądz proboszcz, niestety!
Teza (na katedrę literatury), 1882



Owszem, Mickiewicz nie napisał ani swojej *Balladyny*, ani swojej *Marii Stuart*, ale w *Dziadach* bynajmniej nie marginalizuje postaci kobiecych, one zostały zmarginalizowane w rozprawach historycznoliterackich, „upupione” w edukacji szkolnej, unieruchomione w powielanych stereotypach interpretacyjnych. Niestety, nawet autorki opasłego tomu ...*czterdzieści i cztery. Figury literackie. Nowy kanon*, zredagowanego pod egidą Archiwum Kobiet w Instytucie Badań Literackich PAN, opracowania poświęconego wyłącznie kobiecym postaciom literackim o romantycznym rodowodzie, takim jak Karusia czy Zosia z *Pana Tadeusza*, również pomijają całkowicie figury kobiece z *Dziadów*. Brakuje Dziewicy – czytelniczki romansów (cz. I), brakuje Zosi – pasterki, która „nie chciała zamęścia”, brakuje Sowy – ofiary Złego Pana (cz. II), brakuje Ewy z „domu wiejskiego pode Lwowem” (cz. III), brakuje – co już doprawdy trudno zrozumieć – Pani Rollison (jest tylko mowa o matkach w żałobie). A z pominięcia *Dziadów* (co dziwi tym bardziej, że tytuł książki właśnie z *Dziadów* został wzięty), nieopatrznego wyeliminowania obu wieśniaczek, Zosi i Sowy – bierze się pochopna konstatacja, że „aż do okresu późnego pozytywizmu czy naturalizmu chłopcy są mitem literatury polskiej, a nie przedmiotem jej opisu” (...*czterdzieści i cztery. Figury literackie. Nowy kanon*, 2016, s. 644). Wystarczy przecież wziąć *Dziady* do ręki i wsłuchać się w monolog Sowy:

Pomnisz, jak w kucyją samą,
Pośród najtępszego chłodu,
Stałam z dziecięciem pod bramą.
Panie! Wołałam ze łzami,
Zlituj się nad sierotami!
Mąż mój już na tamtym świecie,

Córkę zabrałeś do dwora,
Matka w chacie leży chora,
Przy piersiach maleńkie dziecię.
Panie, daj nam zapomogę,
Bo dalej wyżyć nie mogę!

Trudno nie uznać tej skargi za realistyczny opis chłopskiego, a w szczególności kobiecego losu, całkowitego uzależnienia od dworskiej samowoli. Opis wyjątkowo gęsty, bo ileż treści mieści się w krótkim wypowiedzeniu „Córkę zabrałeś do dwora”. Owszem, w „poemacie sielskim”, w idyllicznym *Panu Tadeuszu* Mickiewicz wymazywać będzie obraz wieśniaczki niedoli (więcej o tym w artykule *Antagonizm arcydzieł: „Dziady” a „Pan Tadeusz”* – zob. Majchrowski, 2006), tym bardziej więc warto o monologu Sowy pamiętać. Podobną skargę na ekonomiczną zależność kobiet od mężczyzn włożył poeta do monologu matki młodego Rollisona: „ja wdowa – [...] Ja biedna kobieta! / On mnie żywił ze swego szczupłego dochodu”.

Mickiewicz, w odróżnieniu od swego literackiego sobowtóra – Gustawa, ofiary „książek zbójcekich”, nie jest poetą książkowym, lecz mimo zaczytania w uwodzących wyobraźnię lekturach okazuje się nade wszystko przenikliwym obserwatorem realnej, ekonomicznej, nie romansowej kondycji kobiet w swojej epoce. Ekspresyjny wywód Gustawa o miłosnym cierpieniu przyćmił jego trzeźwe uwagi o przemocowym charakterze związku małżeńskiego w patriarchalnej kulturze: „Gdy na dziewczynę zawołają: żono! / Już ją żywcem pogrzebiono”. Pozycję kobiet obrazuje również łatwa do przeoczenia, skierowana do Gustawa kwestia Księdza: „Patrz, oto ogień służąca nakłada” (zwykle skreślana, chociaż zdarzało się, że i tę milczącą rolę obsadzano: służącą wprowadził na scenę Jerzy Kreczmar w Teatrze Współczesnym w Warszawie w 1978 roku). Z kolei w *Dziadach* drezdeńskich poeta portretuje matki kupczące córkami, jak w scenie Bału u Senatora czyni to Sowietnikowa II: „Tylko, Zosieńku, podnieś wzrok, / Może Senator cię obaczy”. Toteż Bajkow może zaspokajać erotyczne potrzeby bez żadnych ograniczeń:

...ja z nią za rok się rozwiode
I potem co rok będę brał żoneczki młode,
Bez przymusu; dość spojrzeć na tę lub na ową:
C'est beau małej szlachciance być generałową.

Bez przymusu? Z jednej strony ekonomiczna presja, małżeństwo oparte na męskiej dominacji, z drugiej – alienujące panieństwo, zawieszenie w niebycie („ziemi dotknąć nie mogę” – skarży się zjawia Dziewczyny). Mickiewicz, przenikliwy realista, jako jeden z pierwszych w literaturze polskiej pokazuje sytuację kobiet we władzy mężczyzn, a zarazem dostrzega, jak upokarzane są młode kobiety pozostające we władzy matek-swatek. Z tego punktu widzenia uciśnione w świecie *Dziadów* jest zwłaszcza młode pokolenie: zarówno poddawani represjom młodzi mężczyźni, jak i opresyjnie traktowane młode kobiety. Wątki społeczne w *Dziadach* były

skądinąd propagandowo eksponowane w czasach socrealizmu, co miało służyć przykrywaniu patriotycznych treści utworu, toteż w reakcji sprzeciwu kwestie te jeszcze długo potem wypieraliśmy z pamięci. Obecnie nic już nie stoi na przeszkodzie, by widzieć w dziele Mickiewicza nie tylko metafizykę i mistykę, ale i przenikliwość pisarza krytycznego na podobieństwo współczesnego mu Balzaka.

Maja Kleczewska, nie ona jedna, w przywołanej na wstępie wypowiedzi rzutuje na Mickiewiczowski tekst obiegowe przeswiadczenia wyniesione raczej ze szkolnej ławki bądź z historycznoliterackiej recepcji *Dziadów*, a nie z samego utworu czy jego dziejów scenicznych. Zgoda, w tradycji wizualnej zakorzeniły się ledwie dwie figury kobiece z *Dziadów*. Stało się tak na pewno ze wspomnianą postacią Pani Rollison, w dużej mierze za sprawą monumentalnej interpretacji Stanisławy Wysockiej. „Rollisonowa Wysockiej to jest polska Niobe sceniczna, która powinna pozostać w teatrze polskim na zawsze jako tradycja i jako wzór” – pisał w 1927 roku recenzent „Dziennika Poznańskiego”, Jerzy Koller, po premierze *Dziadów* w Teatrze Polskim w Poznaniu (cyt. za: Wilski, 1968, s. 76). I faktycznie, efektowna, skazana na sukces rola Pani Rollison długo nie była poddawana jakiejś zasadniczej reinterpretacji. Trzeba przy okazji oddać sprawiedliwość Wyspiańskiemu, że mimo daleko idących skrótów tekstu zachował tyrady Rollisonowej w całości. Ale już u Leona Schillera zaczęło się zubożanie tej roli, wypadły, między innymi, drastycznie brzmiące wersy, niweczące *decorum*, czyli patetyczny wizerunek polskiej wdowy, narzucony przez Grotgera:

Ha, ty pijaku stary, zbryzgany krwią tyłu
Niewiniątek, pódź! – gdzie ty, gdzie ty, krokodylu?
Ja ciebie tu rozedrę, jak mój Jaś, na sztuki.

Mocno okroił monolog matki Rollisona także Kazimierz Dejmek. Tak jakby kolejnym inscenizatorom wystarczyło samo wywołanie kliszy utrwalonej w teatralnej ikonografii i wyniesionej z lekcji polskiego.

Zaskakująco trwale w potocznej wyobraźni osadziła się również pasterka Zosia, czyli zjawia Dziewczyny z *Dziadów* obrzędowych. Niewątpliwie Zosia, co nie chciała zamęścia, „dziewiętnastą przeigrawszy wiosnę”, Zosia z różeczką, motylkiem i barankiem, tak jak ją przedstawił Michał Elwiro Andriolli na popularnej ilustracji (zob. Andriolli, 1880), to jedna z najbardziej znanych postaci Mickiewiczowskich, a dla *Dziadów* wręcz „ikoniczna”. Maria Dąbrowska po premierze długo oczekiwanych po wojnie *Dziadów* w inscenizacji Aleksandra Bardiniego w 1955 roku ubolewała w dzienniku: „W nieuniknionych skrótach poopuszczano rzeczy, których opuszczać nie było wolno. Między innymi przy zjawie Zosi – jej piosenkę «Baż, baż, mój baranku» – w tyle asocjacji obrosniętą, że bez niej niepodobna słuchać tej sceny” (Dąbrowska, 1988, s. 204). Żywotności tego upostaciowania, od kilku już pokoleń narzuconego zbiorowej wyobraźni przez podręcznikowe reprodukcje drzeworytu Andriollego, dowodzi napisana w 1961 roku piosenka Stanisława Staszewskiego *Baranek*,



która zyskała ogromną popularność w latach dziewięćdziesiątych, w nowych interpretacjach Jacka Kaczmarskiego, Zbigniewa Zamachowskiego, przede wszystkim jednak Kazika Staszewskiego z zespołem Kult (płyta *Tata Kazika*, 1993).

2.

Ryszard Przybylski swoje *Studium o „Dziadach”* zatytułował: *Słowo i milczenie Bohatera Polaków* (1993). Ta maskulinistyczna perspektywa, która zdaje się dominować w literaturze historycznoliterackiej, jednak bywała destabilizowana w niejednej inscenizacji. To, co uchodziło uwagi w lekturze, na scenie uzyskiwało intensywną obecność. Policzmy: w krakowskiej inscenizacji Wyspiańskiego (1901) było dwanaście ról kobiecych oraz sześć ról dziecięcych w żeńskiej obsadzie, w przedstawieniu brało udział piętnaście aktorek. W warszawskiej inscenizacji Leona Schillera (1934) ról kobiecych było siedemnaście i dwie role dziecięce w żeńskiej obsadzie, ale w efekcie obsadowych rosad łącznie występowało trzydzieści aktorek. W przedstawieniu Kazimierza Dejmka (1967) było szesnaście ról kobiecych i sześć ról o statusie pozaludzkim, granych przez aktorki, łącznie w obsadzie znalazło się dziewiętnaście aktorek. W krakowskim przedstawieniu Konrada Swinarskiego (1973) było aż trzydzieści jeden ról kobiecych, przy udziale dwudziestu trzech aktorek. Nieoczekiwanie wiele, jak na utwór, który, wedle szkolnej wykładni, opowiada o miłosnych cierpieniach Gustawa i o patriotycznych młodzieńcach, a nadto występuje w nim trzech księży. Samo zestawienie ilościowe nie ma, oczywiście, większego znaczenia interpretacyjnego, ale pomaga podważyć zakorzenione stereotypy.

Anna Tatarkiewicz w zatrzymanej przez cenzurę recenzji z *Dziadów* Dejmkowych dla „Więzi” pisze o nurcie „męskim” i nurcie „kobiecym” arcydramatu, o „całym ciągu «matek boleściwych»”, by skonstatować:

Otóż w *Dziadach* Dejmka ten właśnie cały nurt «kobięcy» został zredukowany do minimum. Określenia tekstu objęły bowiem zarówno Sowę (i to na przekór uczuleni Dejmka na krzywdę chłopską), jak wszystkie wzmianki o kulcie maryjnym – o kulcie Matki, jak wizję Ewy, i nawet śmierć

Wasilewskiego; także postać Rollisonowej została w spektaklu «wyciszona» (Tatarkiewicz, 2005, s. 393).

Zygmunt Greń w swojej (również zdjętej) recenzji z Dejmkowego przedstawienia opisuje jedynie „arie” aktorów: Kazimierza Wichniarza, Gustawa Hołoubka, Zdzisława Mrożewskiego, Stanisława Zaczyka i – w nawiasie – Kazimierza Opalińskiego, nawet nie wspomina o roli Rollisonowej (zob. Greń, 1972). August Grodzicki rolem kobiecym poświęca jedno tylko zdanie: „Wstrząsająco też brzmi wśród mozartowskiej [!] muzyki rozdzierający krzyk matki Rollisona, którą z dramatyczną siłą gra Barbara Rachwańska” (Grodzicki, 1967). Podobnie Karolina Beylin: „Zdzisław Mrożewski był uosobieniem cynicznej podłości w roli Senatora, zwłaszcza w scenie z Rollisonową, którą z dużą dozą naturalnej rozpaczki zagrała Barbara Rachwańska”. (Beylin, 1967). Podobnie Jaszcz, czyli Jan Alfred Szczepański: „Ze szlachetnym umiarem, maksymalnie oczyszczając swą rolę z efektów melodramatycznych, mignęła dwukrotnie na scenie w roli pani Rollison Barbara Rachwańska” (Jaszcz, 1967). A Leon Janowicz w ogóle nie zauważa jakiegokolwiek roli kobiecej (Janowicz, 1967). Były to więc bardzo „męskie” *Dziady*, może najbardziej patriarchalne *Dziady* w historii teatru, ukazujące świat w niepodzielnej władzy mężczyźni. I to pomimo dziewiętnastu aktorek w obsadzie, co pokazuje, że poprawnościowe parytety nie gwarantują odpowiedniej reprezentacji. W tym przypadku postaci kobiece tworzyły jedynie tło dla męskich solówek oraz męskich i chłopięcych chórów, co najlepiej oddają słowa Jaszcz: „mignęła dwukrotnie”.

Całą galerię ról kobiecych wprowadził natomiast w swej krakowskiej inscenizacji Konrad Swinarski – przy porównywalnej z obsadą Dejmka liczbie aktorek uzyskał całkowicie odmienny efekt. W scenie obrzędu skomponował epizody wieśniaczek, z których każda otrzymała własne miano (np.: Baba Ciężarna, Baba Jałowa, Dziewka Hoża, Dziewka Gnuśna...), a bodaj najbardziej bulwersujący epizod wprowadził w tle Konradowej Improwizacji, gdy – jak wspomina Jerzy Treła – jedna z aktorek (Halina Wojtacha) odgrywała sikającą chłópkę. Pełny wymiar odzyskała rola Pani Rollison, zagrana przez Izabelę Olszewską z niespotykaną chyba wcześniej



drapieżnością (obie sceny z jej udziałem szły praktycznie bez skrótów). A powierzając Annie Polony partię Pasterki w żałobie, Ewy i Kobiety z Nocy Dziadów, Swinarski uczynił z postaci romantycznej kobiety „trzecie oko” teatralnej narracji.

Krakowskie *Dziady* z 1973 roku były przełomowe pod wieloma względami, zarówno w ukazaniu gromady chłopskiej, jak w scenach salonowych. Recenzenci dostrzegali mnóstwo szczegółów uwydatniających na scenie kobiecy udział w akcji dramatycznej. Józef Kelera zauważa, że Sowietnikowa „piecze męża po pysku”, a któraś dama „wrzeszczy wniebogłosy, wynoszona pod ręce przez lokajów” (Kelera, 1973). Znamienne jest tu spojrzenie „z zewnątrz” moskiewskiej krytyczki Natełły Baszindżagian:

Czy wszyscy widzowie zauważyli w korowodzie dam tłustych i chudych, młodych i starych postaci delikatnej dziewczynki z zabawnymi, grubymi warkoczycami, z niejasnym, nieświadomym odbłaskiem ludzkiego uczucia na twarzy? To Rosjanka, która ma sumienie. Czy wszyscy zrozumieli sens drugiej żeńskiej – również delikatnej i białej postaci, przepasanej wstęgą barw narodowych? Wzrok Swinarskiego nieubłaganie odróżnia tych, którzy obdarzeni są sumieniem – od tych, którzy go nie mają, względnie mieli, lecz sprzedali (Baszindżagian, 1973).

3.

„Jest jedna postać żeńska w *Dziadach*, której rola może być popisowa: Zosia w scenie w kaplicy” – recenzował Feliks Koneczny krakowską prapremierę *Dziadów* Wyspiańskiego. „Ale p. Przybyłkowa pojęła ją zupełnie fałszywie, a wykonała słabo. Nienaturalność i sztuczność, cedzenie słówek i szablonowy słodkawy uśmiech nie utworzą złudzenia młodzietki, świeżej, wiejskiej dziewczyny” (Koneczny, 1901).

Do teatralnej legendy przeszła natomiast bezcielesna Zosia z inscenizacji Leona Schillera, podobnie jak inne widma uobecniona jedynie światłem i głosem. Scenę tę precyzyjnie opisał Wiktor Brumer:

Gromada kłęczy, zwrócona ku widowni. Pada promień silnego, jasnego światła. „A toż czy obraz Bogarodzicy?” Gromada

na kłęczkach, uśmiechnięta, wpatrzona w zjawisko, popada w ekstazę. Ekstaza rośnie co raz bardziej. Światło przenosi się na prawą stronę sceny, tłum wodzi za nim wzrokiem. [...] Szybki przelot promienia ku lewej stronie i znowu reakcja wieśniaków: błyskawiczny zwrot oczu. [...] „Niechaj podbiegną młodzieńce”: oto czterech chłopów zrywa się z kłęczek, staje na pierwszym planie. Wyciągają oni ręce ku górze, starają się dosięgnąć pasterki (Brumer, 1937, s. 32-33).

Podziwiano wówczas efekt artystyczny bezcielesnej zjawy, niemniej to odcieśnienie sprowadzało kobiecą seksualność do obiektu uzależnionego od cudzego, przede wszystkim męskiego spojrzenia. To bardzo znaczące, że u Schillera na pierwszym planie stawało czterech chłopów, a nie bohaterka tej sceny!

Schiller, który uwielbiał reżyserować sceniczne grupy, doprowadził do ekstazy wieśniaczą gromadę, Swinarski tymczasem pokazał ekstazę Zosi, i to ekstazę erotyczną. Słowa Guślarza na widok zjawy Dziewczyny: „A toż czy obraz Bogarodzicy? / Czyli anielska postać?” – dobrze oddają stereotyp „bezpiecznego” obyczajowo i religijnie opisu kobiecości w polskiej kulturze: albo Matka Boska, albo anielica. Ale to są słowa Guślarza, to są wizje idących tym tropem ilustratorów *Dziadów*, a nie samego Mickiewicza! Swinarski postanowił zerwać z idylliczną wizją Andriollego, „wbic z powrotem w ciało” zjawiskową postać i skonfrontować ją ze świętym obrazem. Aktorka (w wersji premierowej była to Joanna Żółkowska) wbiegała na podest, który stanowił ołtarz z kopią obrazu Matki Boskiej Ostrobramskiej.

Zwiewna, zjawiskowa. Ma rozpuszczone, długie rozsypane i rozwiane jaśniuteńkie włosy, lekką, białą, powłóczystą, przezroczystą szatę. Dziewczyna staje na ołtarzu na szeroko rozstawionych nogach, przesłania Ostrobramską. [...] Jęczy i dyszy w przecuciu rozkoszy, wije się w oczekiwaniu, od kwilącego śpiewu poprzez gardłowy pomruk przechodzi do wrzasku, wreszcie pada rozkrzyżowana na ołtarz (Rogacki, 1973).

Swinarski chyba jako pierwszy odkrył emancypacyjny potencjał wpisany w rolę Zosi. Ze słów „Niechaj podbiegną

młodzieńce...” odczytał wizję kobiety wyzwolonej, pragnącej realizować seksualne fantazmaty. Przeżalone tym wieśniaczki musiały powstrzymywać jurnych młodzieńców, ochoczo rwących się do dziewczyny. Maria Janion zachwycała się „zupełnym brakiem sentymentalizmu w postaci Zosi, która u Swinarskiego została odtworzona wręcz w stylistyce – nazwijmy ją tak – gotycko-frenetyczno-erotycznej” (Janion, 1980, s. 72). Nowemu spojrzeniu na tę postać sprzyjały z pewnością przemiany obyczajowe z lat sześćdziesiątych: nasilający się ruch wyzwolenia kobiet, odrzucenie przez córki wzorców ucieleśnianych przez matki, hipisowska rewolucja seksualna. Grunt pod nową interpretację przygotowywała już zresztą niedoceniona sztuka Tadeusza Różewicza *Wyszedł z domu* z 1964 roku (wybrzydzał wtedy na nią Jan Błoński), „tak zwana komedia” z ciekawie ujętą postacią Ewy, kobiety rozdartej pomiędzy reprodukowaniem tradycyjnej roli żony a podejmowaniem prób samookreślenia. Szczególnie wymowny jest jej monolog z obrazu 1, który można odczytywać jako wariację na temat frazy „Ani wzbic się pod niebiosa, / Ani ziemi dotknąć nie mogę”:

czuję się w tej chwili jak królowa
dama z karty kierowa czerwienią
co ma dwie głowy dwa biusty
dwie górne połowy
do siebie przyległe
a nie ma tej drugiej
połowy dolnej
najważniejszej głównej dla
matki dla świata dla samca
dla roju
jestem papierową królową
mam głowę tu i tam
niestety
to jest fatalne dla prostej
kobiety
(Różewicz, 1972, s. 225).

A po monologu Ewy na scenę wpada na scenę „stado zalotników” i zaczyna się „taniec samców”. Znamienne dla coraz bardziej „cielesnego” ducha czasu wydaje się również przedstawienie Henryka Tomaszewskiego *Menażeria cesarskiej Filissy* (1972) we Wrocławskim Teatrze Pantomimy, z odważną kreacją Danuty Kisiel w roli tytułowej.

Spójrzmy na prolog spektaklu. Na skraju łoża siedzi młoda dziewczyna i niewinnie bawi się lalką. Jej ciało ogarnia nagle seksualne podniecenie, lecz księżniczka nie wie, jak sobie z nim poradzić. Jej twarz zniekształca grymas, ręka wędruje między nogi, dotyka lechtaczki. Dziewczyna cofa dłoń i ponownie sięga po lalkę, lecz jej zabawa staje się coraz bardziej erotyczna, ruchy coraz szybsze. W końcu głos ciała zwycięża i Filissa rzuca lalkę na podłogę (Kowalska, 2016, s. 87).

Konrad Swinarski nie był jednak pierwszym reżyserem, który ożywił stereotypowy, sielankowy wizerunek Zosi, wydobywając na jaw cielesny dramat niezaspokojonego pożądania. Wcześniej, już w 1961 roku, z dystansem do tradycji przedstawieniowej odniósł się Jerzy Grotowski w Teatrze 13 Rzędów. W jego opolskim przedstawieniu *Dziadów* Zosią grała Rena Mirecka, a wyrazem interpretacyjnej rewizji był już kostium, w którym – wedle Dariusza Kosińskiego – „rozpoznać można fantazje erotyczne i nawiązania do ikonografii domów publicznych” (Kosiński, 2015, s. 65-66). Zosia „w fantazyjnej białźnie empirowej” (jak to określili Ludwik Flaszen), miała na ramionach udrapowaną firankę, a tego dziwnego wizerunku dopełniała jeszcze jasna peruka z długimi warkoczami. Przechadzała się po sali wśród widzów usadowionych na osobno rozstawionych krzesłach. „Niektórych muskała dłonią. Oni czuli dotyk, ona nie” (jak to rekonstruuje Agnieszka Wójtowicz – 2004, s. 63). Swinarski w scenie z pasterką Zosią zdaje się nawiązywać do teatru Grotowskiego, ale bynajmniej nie do groteskowo ustawionej roli Reny Mireckiej w *Dziadach*, lecz do późniejszej roli Ryszarda Cieślaka w *Księciu Niezłomnym* (1965). Jak wiadomo, Swinarski, nim zdecydował się obsadzić Jerzego Trelę, początkowo planował powierzyć rolę Gustawa-Konrada właśnie Cieślakowi. W postaci Zosi, wykreowanej przez Joannę Żółkowską, a później granej przez Annę Dymną, można zobaczyć kobietą odpowiedź na kreację Cieślaka jako Księcia Ferdynanda. Daje się to prześledzić na nagraniach obu przedstawień. Rzecz jasna, w *Księciu Niezłomnym* była to rola prowadząca, w *Dziadach* – ledwie epizod, niemniej znaczenie transgresyjne w historii sztuki aktorskiej wydaje mi się porównywalne, a nie w pełni docenione.

Powrót do tradycji wizerunkowej Zosi w *Dziadach kowieńskich*, wyreżyserowanych przez Jerzego Kreczmara w 1978 roku w Teatrze Współczesnym w Warszawie, był już raczej cytatem konwencji, o ile nie stanowił wręcz pastiszu. „Tu Dziewczyna, piękna pasterka usztywniona konwencją sentymentalnej pocztówki, pasie swego baranka i goni motylka. [...] Widowisko staje się jakimś echem szopki i odpustowych kiczów, ale niezmiernie sympatyczne w swej szczerzej naiwności” – recenzowała Zofia Jasińska (Jasińska, 1979). Wspomniana wcześniej Maria Dąbrowska byłaby najpewniej tym kształtem teatralnym nareszcie ukontentowana.

Dziewczynę jak z obrazka w warszawskim przedstawieniu Kreczmara grała Joanna Szczepkowska, rok wcześniej Henryk Baranowski w swej inscenizacji *Dziadów* w Teatrze im. Jaracza w Olsztynie (1977) rolę pasterki powierzył Witoldzie Czerniawskiej, aktorce z rocznika 1914, była to zatem Zosia po sześćdziesiątce, pasterka w wieku emerytalnym. Warto o tym pamiętać, przyglądając się opolskim *Dziadom* Mai Kleczewskiej z 2011 roku. W ogóle przedstawienie Baranowskiego było jednym z najbardziej wywrotowych, niepotrzebnie zdezwuowanych i w efekcie niesłusznie zapomnianych przedstawień w historii polskiego teatru. Po zaprezentowaniu olsztyńskich *Dziadów* na toruńskim

Festiwalu Teatrów Polski Północnej ich twórca został potępiony przez jurorów i krytyków, a mógłby dziś uchodzić za protoplastę teatru krytycznego. Z miążdżącej, ale rzeczowej recenzji Elżbiety Żmudzkiej na łamach „Teatru” niejedno można wyczytać: „Kamerjunkra, Ptaka, Gubernatora gra Irena Telesz; Literata, Józia, Bajkowa – Barbara Baryżewska; Księżnę i Motylka – Andrzej Skubisz; [...] Sobolewskiego i Gubernatorową – Jan Pęczak [...]. Skąd ten transwertyzm? [sic!] Dlaczego tyle kobiet w rolach męskich i mężczyzn w kobiecych?” – pyta retorycznie recenzentka i jednocześnie podkreśla, że wymiennosc płci nie wynika z braku aktorów, lecz z przyjętej koncepcji inscenizacyjnej (Żmudzka, 1977). Można dziś przypuszczać, że Baranowski chciał zdestabilizować tradycyjny podział ról wedle płci – i nie chodzi tu jedynie o role aktorskie, ale przede wszystkim o role społeczne. A tym samym wstrząsnął utartymi wyobrażeniami o prostej dystrybucji dobra i zła w świecie, o wyraźnym podziale na stronę lewą i prawą. Gdy ten sam aktor gra Sobolewskiego i Gubernatorową, chwycie się wizja świata podzielonego na swoich i obcych, patriotów i kolaborantów, Polaków i Rosjan, na cierpiące kobiety i despotycznych mężczyzn. I to wszystko, powtórzę, w roku 1977 (Judith Butler, guru przyszłej rewolucji genderowej, miała wówczas dwadzieścia jeden lat!), toteż Marta Fik mogła jeszcze w tamtych czasach ironizować: „Za stołami ustawionymi w podkowie siedzi podchmielone towarzystwo czworga płci (kobiety, mężczyźni, kobiety przebrane za mężczyzn, mężczyźni przebrani za kobiety)” (Fik, 1977). Podobnie Ewa Moskalówna bez skrępowania pisała o „ohydny towarzystwie transwestytów” (1977). Dziś już tak pisać nie uchodzi, a czytanie tych recenzji wprawiać może w konsternację.

Przypomnieć również trzeba słupskie *Dziady* Stanisława Miedziewskiego z 2007 roku. Rolę Zosi grał tu w męskim ubraniu aktor Jacek Ryś: „Młody aktor wdzięczący się jako Dziewczyna i wysokim modulowanym głosem domagający się rozciągnięcia na ziemi przez chłopców, żeby «pogłować [!] z niemi», wprowadza obce autorowi treści” – komentował ten obsadowy koncept recenzent „Rzeczpospolitej”, Janusz R. Kowalczyk (Kowalczyk, 2007), niemniej był to niewątpliwie znak czasu. W repertuarze teatralnym, obok cieszącego się nadspodziewaną frekwencją *Darkroom* Przemysława Wojcieszka w Teatrze Polonia, są głośne już „gejowskie” przedstawienia Krzysztofa Warlikowskiego – *Oczyszczeni* oraz *Anioły w Ameryce*, a sam Warlikowski w jednym z wywiadów, zresztą na łamach tego samego dziennika, mówił: „Teraz trudno pokazywać świat bez homoseksualistów, ludzi niepewnych swej tożsamości” (*Schorowane dusze...*, 2004).

Henryk Baranowski zainscenizował seans psychodramatyczny, ale ukostiumowany historycznie, Maja Kleczewska poszła tropem seansu psychoterapeutycznego, lecz już bez historycznych kostiumów. Aktorzy przemieszani z widzami nie wyróżniają się wśród publiczności i całkiem nieoczekiwanie podejmują swoje role. I to właśnie w przedstawieniu Kleczewskiej w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu (2011) wizerunek Zosi uległ powtórnie silnemu

przeobrażeniu. Dziewczyna, która zakończyła ziemski żywot ledwie „dziewiętnastą przeigrawszy wiosnę”, pojawia się na *Dziadach* jako siwa starsza pani o wyglądzie emerytowanej nauczycielki, może pensjonariuszki domu spokojnej starości, a jednak nareszcie „wyzwolona” z gorsetu cnotliwej panny, chwytą się za biodra, obscenicznie podciąga sukienkę. To kobieta samotna w wieku „niewidocznej” dla innych egzystencji, niezauważalnie wymijana na ulicy, i jest to starość realna, nie ucharakteryzowana. Gra tę rolę nestorka zespołu, przeszło osiemdziesięcioletnia Zofia Bielewicz: ma niski głos i prezentuje aktorstwo „starej daty”, niby z przedwojennego filmu, z prawie niespotykaną już aurą artykulacyjną.

Trzy lata później we wrocławskich *Dziadach* „bez skrótów” Michała Zadary (2014) Zosia w interpretacji Sylwii Boroń huśta się zawieszona na teatralnym flugu. To oczywisty żart teatralny, aluzja do iluzjonistycznej sceny z prapremierowej inscenizacji Wyspiańskiego, o której Wiktor Brumer napisał: „gdy potem (na widocznej lince) zjawi się Zosia – to już jesteśmy o jeden krok od śmieszności, od której chroni jedynie nastrój wywołany poezją mickiewiczowską” (1937, s. 24). W przedstawieniu Zadary bujanie się na linie jak na sznurze z bielizną stanowi nie tylko zabawny cytat-pastisz zamierzonego tricku scenicznego, ale i teatralną metaforę uwięzienia w kobiecej roli, którą ta Zosia kontestuje: jest w głąbiach, z obsuniętymi podkolanówkami i żarzącym się papierosem między palcami... Nic w niej eterycznego, zwinnego, niewinnego, przeciwnie – sprawia wrażenie wyzywającego „niegrzecznego” dziewczyny.

Największe bodaj kontrowersje wzbudziły *Dziady* Radosława Rychcika w Teatrze Nowym w Poznaniu (2014). Postrzegane jako popkulturowe i zamerykanizowane, rozpięte były jednak na znacznie szerszej siatce odniesień. Chociażby właśnie postać Zosi, ukazana jako cheerleaderka, mogła mieć za wzór wideoinstalację Katarzyny Kozyry z cyklu *W sztuce marzenia stają się rzeczywistością*, zrealizowaną w formie teledysku w 2006 roku. Przypomnijmy: Kozyra, przebrana za cheerleaderkę, śpiewa w męskiej szatni piosenkę Gwen Stefani *What You Waiting For*, otoczona przebierającymi się sportowcami. Ten przykład wyraźnie wskazuje na to, że sposób przepisywania *Dziadów*, jaki obrał Rychcik, był zbliżony do metody, jaką wypracowali artyści i artystki spod znaku „sztuki krytycznej”.

4.

Niewątpliwie najpoważniejszą (choć łatwą do obejścia) trudność sprawiał inscenizatorom mistyczny sen Ewy z *Dziadów* drezdeńskich. Monolog młodej panienki najczęściej padał po prostu ofiarą reżyserskiego ołówka. Skreślano go lekką ręką, bo rezygnacja z wątku postrzeganego jako poboczny sprzyjała skupieniu uwagi widowni na scenach z udziałem Gustawa-Konrada, Księdza Piotra i Senatora, a optyka patriarchalna ulegała jeszcze wzmocnieniu. Opuścił odsonę z „domem wiejskim pode Lwowem” Stanisław Wyspiański (to była właśnie jedna z dwóch scen całkowicie pominiętych,

obok Salonu warszawskiego; Wyspiański był konsekwentny: usuwając odsłone lwowską i Salon warszawski mógł dać na afiszu: „Rzecz dzieje się na Litwie”). Mocno okroił scenę sypialnianą Aleksander Bardini (1955), a wykreślił w całości Mieczysław Kotlarczyk (1961), co z punktu widzenia rapsodycznej formy teatralnej jest mało zrozumiałe, można więc przypuszczać, że powodem usunięcia onirycznego monologu w Teatrze Rapsodycznym był niepokojący związek religijności z erotyką. Nie widzieli potrzeby tej sceny ani Jerzy Grotowski w Opolu (1961), ani Krystyna Skuszancka z Jerzym Krasowskim w obu wspólnych inscenizacjach – w Nowej Hucie (1962) i w Warszawie (1964), ani kolejni inscenizatorzy: Bohdan Korzeniewski w Krakowie (1963), Hugo Moryciński w Toruniu (1965), Ryszard Sykała w Łodzi (1965), Jerzy Zegalski w Białymstoku (1965), no i Kazimierz Dejmek w Narodowym (1967).

Przed Swinarskim, którego przedstawienie było pod wieloma względami przełomowe i który powierzył mistyczny monolog Annie Polony, Widzenie Ewy zachowali Jerzy Kreczmar w *Dziadach drezdeńskich* w Katowicach (1962) i Mieczysław Górkiewicz w Bielsku-Białej (1965). Wprawdzie wcześniej inscenizował je również Leon Schiller, ale tylko we Lwowie (1932) oraz w Wilnie (1933), bo ostatecznie zrezygnował z tej, krótkiej przecież, odsłony w legendarnym przedstawieniu warszawskim w 1934 roku. W czysto teatralnym interesie mogło chodzić o skrócenie czasu trwania spektaklu, ograniczenie zmian dekoracji, redukcję obsady aktorskiej. Traciła jednak na tym struktura poetycka dramatu, oparta na sąsiedztwie trzech monologów wizyjnych (Ewy, Księdza Piotra oraz Senatora), a także na innych jeszcze paralelizmach. Przemiana Gustawa w Konrada ma odpowiednik w przemianie Dziewicy – czytelniczki modnego europejskiego romansu – w Ewę odmawiającą modlitwę „za ojczyznę” i „za tego, co te piosenki ogłosił”: poetę w więzieniu. Zsyłanie Ewy w teatralny niebyt, w formę bezosobową („Modlono się za tobą na ziemi...”) jest niweczeniem zarówno precyzyjnej konstrukcji dramaturgicznej, jak i wizji narodu jako wspólnoty empatycznej. Bogusław Kierc, który ma wyjątkowo wiele do powiedzenia o Mickiewiczu z własnej biografii aktorskiej, zwrócił jeszcze uwagę na to, że scena przedstawia Ewę w „pokoju sypialnym”, już przygotowaną do pójścia spać, należy więc rozumieć, że „w nocnym ubiorze”, toteż widzowie przekroczyć muszą pewną granicę intymności (zob. Kierc, 1999).

Po prawdzie, historycy literatury również mieli problem ze sceną IV w panińskiej sypialni. Rozpoznawali w Ewie pannę Henriettę Ankwiczoვნę, którą poeta poznał w Rzymie, gdy miała lat prawie dwadzieścia, a chcieli widzieć w niej dziecko. „Dzieckiem jest Ewa i niewiele ponad lat dziesięć należy jej przyznać” – uważał Juliusz Kleiner, przypisując scenie funkcję „pauzy kojącej, niebiańsko radosnej, wśród wiru wszechludzkiej tragedii”, a do stworzenia takiej idylli nadawała się „religijność dziecka, religijność polskiego dziewczęcia czystego, zbratanego z aniołami” (Kleiner, 1997, s. 410). „Mamy więc przed sobą romantyczne dziecię anielskie”

– przytakiwał po latach Ryszard Przybylski (*Bohater Polaków...*, s. 177). Kleiner dopowiadał zresztą, że motyw senny „wianka-kochanka” ma „wyraźną barwę erotyczną”, a także „coś z rokokowych snów delikatnych o rozkoszy”, a Waław Borowy przyznawał, że „nie brak i żdźbła zmysłowości” (Borowy, 1999, s. 448). Co z tym począć na scenie?

Swinarski skupił uwagę na samym śnie, bez sztafażu panińskiej sypialni. Wedle Marty Piwińskiej, Anna Polony „ukazała raczej Ewę widzianą, wywołała na scenie «samą», jakby oniryczną projekcję, jakieś Konradowe chciałbym, żeby tak niewinnie i święcie śniła o miłości, a więc o sobie, sama nie wiedząc, co marzy. We fragmencie zamkniętym dotąd na głucho usłyszeliśmy tony bliskie Nervalu, Rilkego” (Piwińska, 1973). Dodać jednak trzeba, że równocześnie zobaczyliśmy „tekst” ciała. Syntetyczny opis Henryka Izzydora Rogackiego w niewielkim stopniu oddaje somatyczny kod tej kreacji: „Z tylnej estradki wbiega na pomost Ewa. Anielska, ze złotymi włosami i w długiej białej sukni. W ekstazy, mistycznym, nieomal zmysłowym uniesieniu szepce słowa Widzenia. Ogrzywa nieistniejącą różę – czerwony przedmiot marzenia i namiętności” (*„Dziady” Swinarskiego*, 1973). Z kolei opis krakowskich teatrologów jest nazbyt „techniczny”, trudny do zwizualizowania w lekturze: „chwytfa fałdy sukni, zaciska ręce, przesuwfa je wzdłuż ud, powoli osuwfa się na kolana, siada na piętach, przechyła głowę i całe ciało do tyłu, lewą wyprostowaną ręką opiera się o podłogę. Pozostaje tak przez chwilę bez ruchu, z prawą ręką wyciągniętą w przód, lekko do góry” (Halberda, Łaguna, Szulczyński, Walaszek, 1998, s. 195; zob. też il. 114). Skupiam się tej scenie, gdyż Swinarski przywracał odrzucone partie, które męciły polityczny czy polityczno-religijny odbiór dramatu, przekraczały ciasny patriotyczny horyzont interpretacji. W liście do żony z lipca 1972 roku przebywający jeszcze w klinice psychiatrycznej reżyser relacjonował wstępna pracę nad *Dziadami*: „co najgorsze, zafascynował mnie ten Mickiewicz naprawdę, [...] wcale nie ze względów patriotycznych, ale raczej mistycznych. [...] Dopisuję scenę: wyskok Rollisona” (Swinarski, 1998). Ważne w przedstawieniu Swinarskiego były sytuacje „zrymowane” i kontrapunkty. Ewa/Anna Polony w mistycznym monologu pokonywała sceniczną ścieżkę, którą później milcząco przebiegał skrwawiony Rollison/kaskader przed samobójczym skokiem z okna. Gdy w tym samym teatrze dwie dekady później Jerzy Grzegorzewski wystawiał *Dziady – dwanaście improwizacji* (1995), rozegrał skreślony przez Swinarskiego dialog pomiędzy Marceliną i Ewą (Ewa Kaim i Beata Fudalej), natomiast oniryczną wizję Ewy przewrotnie zastąpił wspólnym śpiewem obu kobiet, które przy dźwiękach fisharmonii intonowały pieśń „Dalejże, dalejże, z tropu w trop...”. Grzegorzewski prowadził już nie dla wszystkich czytelną grę z historią literatury, bo kwestię Ewy:

– Ja pacierz osobny
Zmówię za tego, co te piosenki ogłosił;
(pokazuje książkę)
I on także w więzieniu (...)



– zilustrował Chórem Strzelców z części pierwszej *Dziadów*, której poeta nie zdecydował się opublikować, a ta myśliwska piosenka (na chór męski) stanowiła groteskowy kontrpunkt do panińskiej bogoojczyźnianej egzaltacji (co uwydatniała muzyka zabawnie zaaranżowana przez Stanisława Radwana).

Ostatnimi laty daje się zaobserwować wzmożone zainteresowanie epizodem Ewy, i to w zaskakujących konkretyzacjach, bo przecież nie zdołała się wytworzyć wyraźna tradycja inscenizacyjna, do której można by się odnieść czy to afirmatywnie, czy w geście dekonstrukcji. Maja Kleczewska tak komentowała swoją lekturę: „Widzenie Ewy było dla mnie osobną częścią. Nie mogłam zrozumieć, dlaczego ono jest w *Dziadach* – przecież wydaje się pochodzić z innego porządku, z innej poetyki”. Toteż nic dziwnego, że w inscenizacji Michała Zadary scena z Ewą (Janka Woźnicka) i Marceliną (Małgorzata Gorol) zdawała się pastiszem kiczu religijnego, bo reżyser chyba nie bardzo czuł tę scenę i nie wiedział, co z nią począć, a nie mógł jej zwyczajnie skreślić, skoro miały to być *Dziady* „bez skrótów”. Jak miało się okazać – również *Dziady* bez mistyki, bo wszystkie byty nadprzyrodzone uzyskały u Zadary status „cywilny” lub „mundurowy”, w każdym razie ziemski.

Radykalnie antimystyczny charakter miało już wcześniej przedstawienie Pawła Wodzińskiego *Mickiewicz. Dziady Performance* (2011) i takie też było Widzenie Ewy grane przez Karolinę Adamczyk, „raz wreszcie mocne znaczeniowo, ale nade wszystko w wymiarze demaskacyjnym” – jak skomentował Jacek Sieradzki (Sieradzki, 2011). Aktorka w jasnej, długiej do ziemi koszuli, wyraźnie zakrwawionej, przemierza scenę na kolanach jak pątniczka, kilka razy z lewa na prawo i z prawa na lewo. W tle ma celę z więźniami, którzy nad leżącym na łóżku Konradem zabawiają się sproszenie tekstem Chóru Aniołów („...latajmy wiankiem, / Nad czystym, nad cichym naszym kochankiem”). Ta Ewa nie ma nic z „dziewczęcia zbratanego z aniołami”, jak chciałby Kleiner, lecz amatorsko inscenizuje alegorię cierpienia: sama sobie splata na głowie koronę cierniową z czerwonych róż i maluje szminką „krew” spływającą po twarzy. Wszystko jest tu udawane, nieprawdziwe, ostentacyjne.

Ewa w interpretacji Aleksandry Cwen u Mai Kleczewskiej (2011) również nie jest „młodą panienką”, jak ją widzi poeta,

lecz dojrzałą kobietą z chustką zawiązaną na głowie, jakby ukrywającą brak włosów; nic w niej eterycznego, przeciwnie, jest niepokojąco somatyczna, gorączkująca, twarz ma zlaną potem. Stoi w bezruchu i kurczowo trzyma przy piersi kubek, jakby był jedynym oparciem w samotnej gehennie, wyrzucą z siebie słowa na świszczącym, chorobliwym oddechu, w końcu pluje krwią. Wedle samej reżyserki, Ewa śni własną śmierć. „Jest już bardziej w zaświatach niż na ziemi”. To jej sen terminalny, bliski agonii. Kleczewska gwałtownie urywa scenę i dodaje śpiew męskim już głosem: „Boże mój, Boże, czemuś mnie opuścił...”

Obie interpretacje, bliskie w czasie (premiera Wodzińskiego – 22 kwietnia, premiera Kleczewskiej – 30 września), okazały się skrajnie niepodobne, a jednocześnie wzajemnie się oświeślały. Ewa w kreacji Karoliny Adamczyk najwyraźniej teatralizuje swoją modlitwę, odgrywa cierpiętniczy quasi-rytuał, który jest mieszaniną dewocji i patriotyzmu. Ewa w kreacji Aleksandry Cwen cierpi prawdziwie, a jej somatyczny ból każe inaczej spojrzeć na cierpiętnicze gesty i narracje, zweryfikować patriotyczną, mesjanistyczną, przemocową retorykę.

W poznańskich *Dziadach* Radosława Rychcika (2014) Ewa, grana przez Gabrielę Frycz wystylizowaną na Marilyn Monroe, jest bodaj najdalej posuniętym zaprzeczeniem „polskiego dziewczęcia”; wydaje się kinowym widmem, ale twardo stąpa na wysokich obcasach i szorstko recytuje listę wieczornych powinności („Jużem się za ojczyznę moję pomodliła, / Jak nauczono...”). Nagle umieszcza pod sukienką na wysokości łona piłkę do koszykówki (taką samą piłkę „ogrywał” wcześniej Gustaw) i poddaje się ewidentnie autoerotycznej namiętności. W całej scenie dominuje fetyszystyczna aura: fetyszem jest ikona Marilyn Monroe, fetyszem jest piłka, fetyszem jest ojczyzna, fetyszem jest róża ze snu („Roztula między liściem dwoje ust z koralu”). Oniryczny monolog staje się ostro seksualny, dramatyczny, w finale zgoła histeryczny.

W białostockim przedstawieniu Natalii Korczakowskiej (2014) Widzenie Ewy mówione było przez Marcelinę (Dorotę Radomską) wprost do unieruchomionej na wózku inwalidzkim dziewczynki (lalki), która – jak zauważyła Małgorzata

Piekutowa – była ludzko podobna do Magdaleny Buczek, niepełnosprawnej spikerki Radia Maryja. Reżyserka posłużyła się tu wyjątkowo mocnym efektem, na granicy kiczu teatralnego i jednocześnie na granicy wytrzymałości widza.

O widzeniu Ewy w przedstawieniu Pawła Passiniego w Opolskim Teatrze Lalki i Aktora (2015) interesująco pisała Jolanta Kowalska:

To może najbardziej tajemnicza część spektaklu. Wizja anielskiej dziewczynki ma wnieść korektę do programu duchowego Poety i Księdza Piotra, którzy zaplątali się w kosmiczną psychomachię, rozdzierając świat na domeny przeciwstawnych sił, lecz nie znaleźli do niej klucza. [...] Może więc chodzi o metafizyczny reset, który na nowo ustawi nam busołą życia duchowego, tak, by to, co podzielone, znów stało się Wielką Jednością (Kowalska, 2015).

Wedle Kowalskiej, za taką interpretacją przemawiałby fakt, że Passini kończy swój spektakl guśłami – obrzędem reintegracji umarłych z żywymi. Trop tym bardziej przekonujący, że Ewa (ostrożnie: aktorka mówiąca monolog Ewy) przejmie chwilę później rolę Guślarki (w obsadzie Aleksandra Mikołajczyk figuruje jako Guślarz).

Oczyszczającą, odnowicielską funkcję zyskała postać Ewy również w *Dziadach – nocy drugiej* w Teatrze Wierszalin (2017). Jak relacjonuje Jacek Kopciński, scenę z Ewą uczynił Piotr Tomaszuk kulminantą swojego spektaklu:

Oto przez małe więzienne okienko wpada do celi jasne światło poprzecinane strugami deszczu, a na jego tle ukazuje się twarz dziewczyny granej przez młodzieńką Sylwię Nowak. Ewa, w mistycznym zachwycie, z dwóch białych kości składa krzyż i pokazuje go więźniowi. [...] dziewczyna wychodzi zza żelaznej ściany, staje przed Konradem i patrzy na niego z miłością tak, jakby pewnie pragnął tego Gustaw. Nić łącząca obu bohaterów ani na chwilę się nie zrywa! Przekaz tej długiej, milczącej sceny jest jednoznaczny: to miłość sprawia, że serce Konrada staje się wolne od rozpacz i pychy, a jego przemieniony umysł rodzi wizję, którą Mickiewicz przypisał księdzu Piotrowi (Kopciński, 2017).

Nie będzie chyba pomyłką konstatacja, że w ostatniej dekadzie to właśnie postać Ewy najbardziej zyskała na znaczeniu w teatrze, w kilku dalece różniących się interpretacjach. U Wodzińskiego popadała w patriotyczną dewocję i odgrywała cierpiętniczy performans, u Passiniego i Tomaszuka przeciwnie, miała być uosobieniem prawdy, u Korczakowskiej i u Kleczewskiej docierała do kresu poznania.

Repertuar ról kobiecych w *Dziadach* bywa jeszcze rozszerzany o role dzieci, które w przedstawieniu krakowskim z 1901 roku grały, w zgodzie z ówczesnym zwyczajem, aktorki. Takie rozwiązanie obsadowe stosowano najczęściej – tak było jeszcze w *Dziadach* Krystyny Skuszanki i Jerzego Krasowskiego w Teatrze Polskim w Warszawie (1964), gdzie wystąpiły Maria Ciesielska i Celina Mencnerówna, aktorki

trzydziestoletnie. Kobiety w rolach dziecięcych (także chłopięcych) to wprawdzie stały element konwencji teatralnej, niemniej można widzieć w tej praktyce scenicznej jeszcze jeden przejaw kulturowej feminizacji dziecka (chciałoby się powiedzieć: „nikt nie rodzi się mężczyzną”). A to już temat do osobnego rozwinięcia.

Polem obsadowych eksperymentów stawał się także świat nadprzyrodzony, alegoryczne figury Aniołów, Diabłów i rozlicznych Duchów. Żeńska płęć aniołów nie pozostawiała wątpliwości w *Dziadach* Mieczysława Kotlarczyka czy Kazimierza Dejzma. Wydawać by się mogło, że nadprzyrodzone dobro z reguły ucieleśniały na scenie aktorki, a wszelkiej maści diabły i upostaciowania zła zwyczajowo przybierały ciała aktorów. Tymczasem u Swinarskiego, w ślad za Wyspiańskim, cały świat metafizycznych alegorii ukazywał się w męskiej postaci, nawet Chór Aniołów był chórkami chłopięcymi. Ciekawą inwersję przyniosły *Dziady* Piotra Jędrzejasa w kieleckim Teatrze im. Stefana Żeromskiego w 2007: „Siły Dobra i Zła są w spektaklu bardzo nierówne. Diablica Ewelina Gronowska dwoi się i troi, a naprzeciwko siebie ma posągowego, nieruchawego Anioła (Andrzej Cempura)” – relacjonowała Agnieszka Kozłowska-Piasta (2007). Ostentacyjnie przeciwstawiał się zwyczajowej wizualizacji również Paweł Wodziński, w którego przedstawieniu piosenkę Anioła Stróża z Prologu *Dziadów cz. III* wykonywał Michał Jarniewicz, aktor o słusznej posturze Falstaffa albo Zagłoby. W zerwaniu z tradycją przedstawieniową może najdalej posunęła się Natalia Korczakowska w Teatrze im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku: upostaciowane duchy przypominały stewardesy w kostiumach, które mimo stylizacji *glamour*, niepokojąco kojarzyły się z mundurami strażniczek czy podobnych funkcjonariuszek. Białostockie *Dziady* (praktycznie część III) miały premierę wczesną jesienią 2014, gdy pełnią rozgłosu cieszyły się właśnie *Dziady „bez skrótów”* Michała Zadary oraz „czarne” *Dziady* Radosława Rychcika, które wkrótce miały trafić do Teatru Telewizji. Inscenizacja Korczakowskiej nie zdołała przebić się przez medialny szum wokół obu tych przedstawień chyba również dlatego, że była najbardziej „niegrzeczna” i politycznie niepoprawna, pod prąd feministycznej utopii: wprawdzie parytet obu płci w obsadzie (pół na pół) został zachowany, a kobiety poniekąd przejęły kontrolę nad światem (wszystkie siły nadprzyrodzone obsadzone zostały aktorkami), niemniej nie przyniosło to redukcji zła i skali cierpienia w świecie przedstawionym.

5.

Na teatralną herstorię *Dziadów* składają nie tylko wizje kobiecości w kobiecych kreacjach aktorskich, ale również dokonania współtwórczyń – reżyserek bądź dyrektorek. W pierwszej kolejności zasługiwałyby na osobne rozdziały dwie osobowości: Stanisława Wysocka (1877-1941) oraz Krystyna Skuszanka (1924-2011). Wysocka w krakowskiej inscenizacji z 1901 roku była Marylą (postać skomponowana przez Wyspiańskiego z partii Dziewicy, Pasterki w żałobie i Kobiety z Nocy *Dziadów*, jedna z figur „zszywających”

wszystkie cztery części dramatu), potem pierwszą dyrektorką, która przy reżyserkim udziale Ryszarda Wasilewskiego wprowadziła do repertuaru *Dziady* w nowej koncepcji inscenizacyjnej w Teatrze Miejskim w Lublinie w 1926 roku, a rok później, już we własnej reżyserii, w Teatrze Polskim w Poznaniu. W obu tych przedstawieniach zagrała Panią Rollison. Jako reżyserka chciała zmodernizować sztukę inscenizacji, krytycznie odnosząc się do inscenizacji Wyspiańskiego: „Poza genialnymi skrótami tekstu, było to przedstawienie realistyczno-konwencjonalne z aniołkami zjeżdżającymi na drucie, z trupami, które wydobywały się, rozdzierając płócienne groby” (Wysocka, 1924, cyt. wg: tejże, 1973, s. 70-71). Toteż wystawione przez nią *Dziady* zrywały z materialną wizualizacją świata nadprzyrodzonego, a jej prekursorskie uobecnienie widm jedynie światłem i głosem kilka lat później zastosował Leon Schiller w najsłynniejszej przedwojennej inscenizacji, w której zresztą Wysocka znów wystąpiła w roli Pani Rollison.

Krystyna Skuszanka pracowała wprawdzie najczęściej w parze z mężem Jerzym Krasowskim, ale o ich wspólnie podpisanych *Dziadach*, wystawionych w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie z 1962 roku, z pamiętną scenografią Józefa Szajny, a ponownie, już z mniejszym sukcesem artystycznym, w Teatrze Polskim w Warszawie dwa lata później, mówiło się na ogół (i mawia nadal): *Dziady* Skuszanki. Tak jak to zapisał Mieczysław Jastrun w dzienniku pod datą 25 lutego 1964: „Na *Dziadach* w reżyserii Skuszanki. Bez żadnego wrażenia. Albo gorzej: z ujemnym wrażeniem, ze smutkiem i rozczarowaniem. Czy *Dziady* winne, czy Skuszanka?” (Jastrun, 2002, s. 419). Tym bardziej nie można zapominać o odmowie wystawienia *Dziadów* w Teatrze Polskim we Wrocławiu w 1968 roku, którego Skuszanka była ówczesnie dyrektorką. Podczas jednej z porad środowiskowych po zdjęciu przedstawienia Dejmką z afisza, należąca do partii Skuszanka zrelacjonowała, jak to w Komitecie Wojewódzkim PZPR dano jej do zrozumienia, że byłoby bardzo wskazane natychmiastowe przystąpienie do realizacji *Dziadów* w kierowanym przez nią teatrze. Dla Skuszanki jednak nie do przyjęcia było złamanie solidarności środowiskowej:

Mnie się zdaje, że *Dziady* muszą być wznowione, powinny być grane, ale wznowienie powinno się zacząć od Teatru Narodowego w dyrekcji Kazimierza Dejmką i w jego reżyserii. Inaczej być nie może [...] (*Zebrań Programowej...*, 2005, s. 146).

Wypowiedź Skuszanki, skądinąd jedyny kobiecy głos (wobec piętnastu mówców) podczas tego zebrania, zde-maskowała taktykę władzy oczekującej na „anty-*Dziady* Dejmkowskie”, a odmowa ich wyreżyserowania ustanowiła niepisany etyczny standard reagowania na nadużycia politycznych decydentów. Własnej realizacji *Dziadów* reżyserka podjęła się dopiero prawie dwadzieścia lat później w Teatrze Narodowym, z zespołem drastycznie osłabionym wskutek ponownej czystki politycznej, którą władza przeprowadziła

w 1983 i do której tym razem Skuszanka się przyłożyła, ponosząc w efekcie klęskę artystyczną.

W ostatniej dekadzie wyraźnie zaznaczył się udział reżyserów w scenicznej reinterpretacji *Dziadów* – o inscenizacjach Mai Kleczewskiej oraz Natalii Korczakowskiej była już mowa. Wypada jeszcze wspomnieć o *Mikro-Dziadach*, zrealizowanych w 2016 roku przez Annę Smolar w Komunie// Warszawa w ramach projektu Tomasza Platy „Mikro Teatr”. Zgodnie z założeniem kuratorskim, spektakl mieścił się w szesnastu minutach, przy czym same *Dziady* trwały zaledwie sześć minut. Tekst Mickiewiczowski został zreferowany tokiem szkolnego bryka (głos Marty Malikowskiej z offu) i zilustrowany pantomimicznie przez aktora Jana Sobolewskiego (przypadkowo noszącego takie samo imię i nazwisko jak jedna z postaci dramatu), trochę na podobieństwo przedszkolnej zabawy „My jesteśmy krasnoludki, pod grzybkami nasze budki, hop sa sa, hop sa sa”. Był to właściwie *one man show*, złożony z sekwencji teatralnych grepsów (jak się robi „ptactwo”, jak się robi „ducha”, jak się robi „dziewicę”), skądinąd powielający mimetyczne stereotypy kobiecości, ku uciesze widowni. Przez kolejne dziesięć minut Sobolewski w konwencji stand-upowej przedstawiał sytuację niezależnego artysty – zarówno w wolnorynkowo skomercjalizowanej, jak i urzędniczo dotowanej, „ugrantowanej” kulturze. Przedstawienie usiłowało odczytywać jako polityczną satyrę na „dobrą zmianę”, chociaż w równym stopniu stanowiło krytykę neoliberalnego modelu zarządzania sferą sztuki, traktowanej jak produkt. Tak czy inaczej, arcydzieło poezji dramatycznej reżyserka sprowadziła do żartobliwego pamfletu na „*Dziady bez skrótów*” Michała Zadary i kilku parodystycznych aluzji, między innymi do kreacji Grzegorza Małeckiego jako Gustawa-Konrada w *Dziadach* Nekošiusa, które miały premierę ledwie miesiąc wcześniej. Wprawdzie w podsumowaniu roku przez Witolda Mrozka z „Gazety Wyborczej” *Mikro Dziady* w Komunie// Warszawa zostały uznane za większe wydarzenie niż całkiem przemilczana inscenizacja litewskiego reżysera w Teatrze Narodowym (Mrozek, 2016), niemniej przedstawienie Anny Smolar nie wstrząsnęło myśleniem o *Dziadach*. Tyle z nich wynika, ile z *Teatryku „Zielona Gęś”* (przy czym Gałczyńskiemu wystarczyłyby zapewne trzy minuty). Przypominają się natomiast wcześniejsze „ekonomiczne” interpretacje, chociażby kameralne, sprywatyzowane *Dziady* Mirona Białoszewskiego z początku lat sześćdziesiątych, zapisane domowym sposobem na taśmie magnetofonowej, jeszcze bardziej minimalistyczne. Podobnie „naiwne”, ironicznie zinfantylizowane *Dziady* Jerzego Grotowskiego w opolskim Teatrze 13 Rzędów (1961), a w obecnej dekadzie *Dziady. Transformacje* w reżyserii Jacka Jabrzyka przy udziale dramaturga Jakuba Roszkowskiego w Teatrze im. Wilama Horzycy w Toruniu (2011), w męskiej wyłącznie obsadzie. Jak zrelacjonował Artur Duda:

trwają zaledwie godzinę, składają się z wykrojonych i sprytnie poskładanych fragmentów niemal wyłącznie III części



dramatu, nie ma w nich Guślarza i chłopskiej gromady, nie ma Gustawa i miłości romantycznej, nie ma diabłów i Boga [...], nie ma klasztoru bazylianów zamienionego w więzienie. Więc co jest? Rząd plastikowych krzesełek na tle czarnych ścian. Na krzesełkach zasiada pięciu zwyczajnych mężczyzn (Duda, 2011).

Trochę szkoda, że Anna Smolar nie odpowiedziała na te „męskie” *Dziady* ich sfeminizowaną wersją, reżyserując, na przykład, obie nocne sceny „panieńskie”: monolog Dziewicy „Świeco niedobra! właśnie pora była zgasnąć”, tak rzadko słyszany ze sceny, oraz – coraz bardziej intrygujące – Widzenie Ewy. *Dziady* bez męskiego bohatera – to dopiero byłoby wywrotowe! A przecież właśnie do młodej kobiety należy inicjalny monolog pierwszej części *Dziadów. Widowiska* (pozostawionej przez poetę w rękopisie). A w tym monologu pojawia się frapująca fraza „my niewinni młodzi czarodzieje”, która ewokuje jakąś osobliwą alternatywną wspólnotę, opartą na empatii, w opozycji do zastanych matryc społecznych, wśród których – jak uważa Maria Janion – na plan pierwszy wysuwają się związki homospołeczne, więzi męskiego braterstwa i przyjaźni (Janion, 2006, s. 267). I to właśnie słowami Dziewicy rozpoczynał swoje *Dziady „bez skrótów”* Michał Żadara we wrocławskim Teatrze Polskim (2014), oddając głos Annie Ilczuk. Co więcej, Ilczuk otrzymała również najbardziej „autorskie” partie tekstu – przedmowy i objaśnienia poety, stając się kobiecym medium Mickiewicza. Jej szczególnie (choć nie nazwana) „kuratorowska” obecność na scenie uwalniała *Dziady* z dominacji męskiego dyskursu.

Podobnie *Dziady* Eimuntasa Nekrošiusa w Teatrze Narodowym (2016) otwiera Wiktoria Gorodecka jako Dziewica z książką, a introdukcją do drugiego aktu przedstawienia jest monolog Ewy („Już się pomodliłam...”), również w interpretacji Gorodeckiej. *Dziady* Pawła Passiniego inicjują dwie akordeonistki (Karolina Gorzkowska i Beata Passini), przejmując tradycyjnie męską rolę barda, pieśniarza, wajdeloty, by snuć pieśń-opowieść, w której rozpoznać można fragmenty poematu *Oleszkiewicz*, finałowej partii *Ustępu*, co od razu ustanawia perspektywę „od końca”. Inscenizatorzy wyraźnie dają do zrozumienia, że chcą innego spojrzenia na *Dziady*, a odmienny

punkt widzenia osadzają w postaciach kreowanych przez aktorki.

Przełomowe były z pewnością interpretacje Widzenia Księdza Piotra w obu inscenizacjach Jerzego Grzegorzewskiego. O warszawskich *Dziadach – Improwizacjach* w Teatrze Studio (1987) pisała Joanna Walaszek: „Wizja rodzi się z żarliwego pragnienia nieszczęśliwej matki. Ostatniej z szeregu kobiet – matek, opiekunek, aniołów obecnych na scenie. W żadnym przedstawieniu *Dziadów* nie było ich tak wiele. Rollisonowa skupia w sobie doświadczenia ich wszystkich” (Walaszek, 1989). Rollisonową grała Teresa Budzisz-Krzyżanowska, i to ona przejęła monolog, o którym Czesław Miłosz wyraził się bez ogródek: „Widzenie dziś czytane jest żenującą lekturą” (Miłosz, 1992, s. 88). Przesunięcie, jakiego dokonał Grzegorzewski, z satysfakcją przyjął Tomasz Kubikowski:

kobieta zaczyna od skargi na „Heroda” i dalej idzie tropem tego obrazu – i dzięki temu tekst na nowo się uprawomocnia. Tak naturalnie brzmi przy tym w jej ustach, tak znakomicie układa się w tej nowej dla siebie funkcji, tak świetnie wpisuje się w ciąg skarg, którego stanowi kulminację i rozładowanie – a Teresa Budzisz-Krzyżanowska daje tu jeszcze aktorstwo najwyższej miary – że słucha się go z osobliwą ulgą. Jakby rzecz w tym dramacie dotkliwie uwierająca została szczęśliwie rozwikłana, jakby nastąpiło dyskretne a skuteczne oczyszczenie – i jakby ten monolog wreszcie znalazł się na właściwym miejscu (Kubikowski, 1989).

Także w krakowskich *Dziadach – dwunastu improwizacjach* (1995) monolog Księdza Piotra przejmuje Pani Rollison, grana w Starym Teatrze przez Małgorzatę Hajewską-Krzysztofik. Rafał Węgrzyniak zwrócił uwagę, że aktorka pojawia się również w rolach Anioła Stróża („Niedobre, nieczułe dziecię!”) oraz Ducha („Człowieku! gdybyś wiedział, jaka twoja władza!”) – wszystkie postaci grane przez Hajewską „uosabiałyby więc wiarę w wyższy porządek i w moc człowieka” (Węgrzyniak, 1995).

Transfiguracja męskiego w żeńskie dosięgła też Guślarza. Bodaj jako pierwszy obsadził w tej roli aktorę Tadeusz



Konwicki w filmie *Lawa. Opowieść o „Dziadach”* (1989). Była nią, trudno zapomnieć, Maja Komorowska. W 2007 roku na podobne rozwiązanie całkiem niezależnie zdecydowali się Lech Raczak w Legnicy oraz Stanisław Miedziewski w Słupsku. Guślarzka, grana u Raczaka przez Joannę Gonschorek, stała się, według Jolanty Kowalskiej, kimś w rodzaju westalki, stojącej na straży pamięci – „kobiecość bowiem bierze pod skrzydła historię prywatną, tę dokonującą się w wymiarze biologicznego trwania, a nie w abstrakcyjnie pojętej historii” (Kowalska, 2010). W Nowym Teatrze w Słupsku guśłom przewodziła Caryl Swift. „Mickiewiczowi chodziło o samą postać, nie o płęć. Guślarz ma być kimś w rodzaju szamana, odpowiadać za kontakt żywych z duchami zmarłych. Tę rolę znakomicie może zagrać również kobieta” – tłumaczył przed premierą Miedziewski¹. Kilka lat później w Opolu Maja Kleczewska w roli Guślarza obsadziła Ewę Wyszomirską. „Starsza kobieta ma dostęp do innego wymiaru. Te wszystkie Afrykanki-szamanki, te babki na wsiach. To nigdy nie byli dziadkowie, zawsze babki, czarownice, szeptuchy... [...] Wydaje mi się, że Guślarz powinien być właśnie zwykłą osobą, która prowadzi warsztaty Hellingera” („*Dziady* na Krakowskim Przedmieściu...”, 2011). W tym ujęciu obrzęd Dziadów jawnie służy udzielaniu pomocy żyjącym, staje się formą psychoterapii.

Jeżeli Widzenie Księdza Piotra u Grzegorzewskiego mówią Teresa Budzisz-Krzyżanowska oraz Małgorzata Hajewska-Krzysztofik, jeżeli w *Dziadach* Stanisława Miedziewskiego, Lecha Raczaka, Mai Kleczewskiej, Pawła Passiniego – w miejsce Guślarza występują guślarzki, jeżeli pierwsze słowa w inscenizacjach Zadary, Passiniego, Nekrošiusa wypowiadają kobiece głosy, jeżeli od stu lat najczęściej skreślana scena snu Ewy odzyskuje należne miejsce w arcydramacie, jeżeli w finale przedstawienia Rychcika sprawiedliwość wymierza strzałem z dubeltówki (niczym Django w filmie Tarantino) ciemnoskóra Rollisonowa, to zmaskulinizowany paradygmat romantyczny zostaje rozhermetyzowany i otwiera się na szerszą skalę doświadczeń, odsłania inne możliwości niż tyrtejsko i mesjanistycznie zredukowane wykładnie romantycznej tradycji. ■

¹ Zob. <https://gp24.pl/dziady-po-amerykansku-wideo-zdjecia/ar/4317069> (dostęp: 16 IX 2019).

Bibliografia

- ...czterdzieści i cztery. *Figury literackie. Nowy kanon*, red. M. Rudaś-Grodzka i in., Warszawa 2016.
- „*Dziady* na Krakowskim Przedmieściu. Z Mają Kleczewską rozmawia Monika Kwaśniewska, „*Didaskalia*” 2011 nr 106.
- Andriolli, Michał Elwiro, *Bohaterki poezji polskiej*, Warszawa 1880.
- Baszindźagian, Natella, *O czym są krakowskie „Dziady”?*, przeł. K. Białek, „*Dialog*” 1973 nr 10.
- Beylin, Karolina, „*Dziady*”, „*Express Wieczorny*”, 28 XI 1967.
- Bramer, Wiktor, *Dwie inscenizacje „Dziadów”*, Warszawa 1937.
- Dąbrowska, Maria, *Dzienniki 1951-1957*, Warszawa 1988.
- Duda, Artur, *Dziady audio-video*, „*Teatr*” 2011 nr 11.
- Fik, Marta, ...niech poigram chwilę z nimi..., „*Polityka*” 1977 nr 29.
- Greń, Zygmunt, *Czwarta ściana. Szkice z teatru 1967-1971*, Kraków 1972.
- Grodzicki, August, „*Dziady* w *Narodowym*, „*Życie Warszawy*”, 28 XI 1967.
- Halberda, Marek; Łaguna, Piotr; Szulczyński, Wojciech; Walaszek, Joanna, „*Dziady*” Adama Mickiewicza w inscenizacji Konrada Swinarskiego. *Opis przedstawienia*, Kraków 1998.
- Janion, Maria, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2006.
- Taż, *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980.
- Janowicz, Leon, *Misterium ludowe*, „*Kurier Polski*”, 28 XI 1967.
- Jasińska, Zofia, *Mickiewicz i Wyspiański*, „*Tygodnik Powszechny*” 1979 nr 10.
- Jastrun, Mieczysław, *Dziennik 1955-1981*, Kraków 2002.
- Jaszcz, „*Dziady*” Kazimierza Dejmka, „*Trybuna Ludu*”, 28 XI 1967.
- Kelera, Józef, „*Teatr mój widzę otwarty...*”, „*Odra*” 1973 nr 10.
- Kierc, Bogusław, *Moje kochanki*, „*Twórczość*” 1999 nr 8.
- Kleiner, Juliusz, *Mickiewicz, t. 2: Dzieje Konrada*, cz. 1, wyd. poprawione, Lublin 1997.
- Koneczny, Feliks, *Teatr Krakowski*, „*Przegląd Polski*” 1901, t. 142.
- Kopciński, Jacek, „*Dziady*” pod lipą, „*Teatr*” 2017 nr 9.
- Kosiński, Dariusz, *Grotowski. Profanacje*, Wrocław 2015.
- Kowalczyk, Janusz R., *Zapasy z Bogiem*, „*Rzeczpospolita*” 2007 nr 274.
- Kowalska, Jolanta, *Ars moriendi*, „*Teatr*” 2015 nr 6.

- Taż, *Gesamtkunstwerk*, [w:] *Teatr swój widzę kuliście. 60 lat Wrocławskiego Teatru Pantomimy*, Wrocław 2016.
- Taż, *Obywatel Raczak*, „Teatr” 2010 nr 10.
- Kozłowska-Piasta, Agnieszka, *Pilot się popsuł*, „Nowa Siła Krytyczna”, 05 XI 2007, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/46658,druk.html> [dostęp: 16 IX 2019].
- Kubikowski, Tadeusz, *Stargam i uwytatnię*, „Dialog” 1989 nr 4.
- Majchrowski, Zbigniew, *Mickiewicz i wiek XX*, Gdańsk 2006.
- Miłosz, Czesław, *Szukanie ojczyzny*, Kraków 1992.
- Moskalówna Ewa, „Głos Wybrzeża”, 1977 nr 148.
- Mrozek, Witold, *Teatr 2016: katostandup i komando*, „Gazeta Wyborcza”, 23 XII 2016.
- Piekutowa, Małgorzata, „Gdy wróg zwycięży...”, „Teatr” 2014 nr 12.
- Piwińska, Marta, „*Dziady*” *Swinarskiego*, „Teatr” 1973 nr 9.
- Rogacki, Henryk Izidor, „*Dziady*” *Swinarskiego*, „Dialog” 1973 nr 10.
- Różewicz, Tadeusz, *Sztuki teatralne*, Wrocław 1972.
- Schorowane dusze. Rozmowa z Krzysztofem Warlikowskim przed premierą „Mówiąc językami” 1 lutego w Teatrze Toneelgroep w Amsterdamie*, rozmawiał Jacek Cieślak, „Rzeczpospolita”, 30 I 2004.
- Sieradzki, Jacek, *Przytapienie*, „Odra” 2011 nr 9.
- Swinarski, Konrad, „*Zafascynował mnie ten Mickiewicz naprawdę*”. *Listy z kliniki*, „Teatr” 1998 nr 12.
- Tatarkiewicz, Anna, „*Czas przypomnieć ojców dzieje*”, „Pamiętnik Teatralny” 2005, z. 3-4.
- Walaszek, Joanna, *Wskrzeszanie wspomnień*, „Dialog” 1989 nr 4.
- Węgrzyniak, Rafał, „*Dziady*” *improwizowane*, „Teatr” 1995 nr 10.
- Wilski, Zbigniew, „*Dziady*” *w inscenizacji Ryszarda Wasilewskiego i Stanisławy Wysockiej*, [w:] *Pięć studiów z dziejów scenicznych dramatów Mickiewicza*, Wrocław 1968.
- Wójtowicz, Agnieszka, *Od „Orfeusza” do „Studium o Hamlecie”*. *Teatr 13 Rzędów w Opolu 1959-1964*, Wrocław 2004.
- Wysocka, Stanisława, *Teatr przyszłości*, oprac. i wstępem opatrzył Z. Wilski, Warszawa 1973.
- Taż, *Uwagi o inscenizacji „Legionu”*, „Listy z teatru” 1924 nr 2.
- Zebranie Komisji Programowej Dramatu SPATiF-ZASP (25 II 1968)* (protokół spisany z magnetofonu), oprac.
- E. Krasiński, „Pamiętnik Teatralny” 2005, z. 3-4, s. 146.
- Żmudzka, Elżbieta, *Przeciw „Dziadom”*, „Teatr” 1977 nr 17.