

# Lokalne czy narodowe?

## *Dziady* w Teatrze Wierszalin w Supraślu

„Adam Mickiewicz stworzył polski teatr i dramat” – stwierdza Dariusz Kosiński w swojej publikacji *Polski teatr przemiany*<sup>1</sup>. Zdaniem badacza argumentów na potwierdzenie tej tezy jest wiele, a najważniejszego i najmocniejszego z nich dostarczają *Dziady*, w których można doszukać się mniej lub bardziej rozwiniętych modeli i zarysów

1) narodowego teatru metafizycznego, 2) teatru wspólnoty, 3) teatru przemiany, 4) teatru rytualnego, 5) teatru śmierci, 6) teatru muzyczności, 7) teatru rapsodycznego i 8) teatru politycznego<sup>2</sup>.

Dramat Mickiewicza, pisze Kosiński, „powtórzył »grecki cud« i przekształcił obrzęd w teatr”. To właśnie w *Dziadach* Mickiewicz podniósł to, co chłopskie, pomijane, zapominane do rangi narodowego i zniwelował przepaść między kulturą elitarną a kulturą ludową. Dodatkowo w części III „arcydramat” został rozwinięty w model działania przemieniającego<sup>3</sup>.

*Dziady* drezdeńskie widziane z perspektywy głównego bohatera to przede wszystkim proces transformacji, który rozpoczyna zmiana imienia, a wprowadzony w dynamikę wraz z wyruszeniem w metafizyczną podróż w zaświaty.

---

<sup>1</sup> D. Kosiński, *Polski teatr przemiany*, Wrocław 2007, s. 109.

<sup>2</sup> Tenże, *Teatra Polskie. Historie*, Warszawa 2010, s. 148.

<sup>3</sup> Tenże, *Polski Teatr Przemiany...*, s. 110.

W walce z Bogiem Konrad ponosi porażkę, ale to właśnie dzięki niej wkra-  
cza w przestrzeń otwarcia na przemianę:

Improwizacja ma charakter bliski szamańskiemu seansowi wyprawy w za-  
światy, podejmowanemu przez szczególnego reprezentanta wspólnoty, którego  
zadaniem jest postawienie diagnozy i uzyskanie odpowiedzi na kluczowe dla  
jej istnienia pytania. Ponadlokalny i ponadhistoryczny wymiar tej podróży  
wiąże się z przedmiotem owych pytań o naturę Boga, sens świata i obec-  
ność zła<sup>4</sup>.

W *Dziadach* badacze widzą również mechanizm performatywnego usta-  
nawiania wspólnoty, polegający na tym, że niejako tworzy się ona w akcie  
rozpoznawania i ustanawiania na nowo fundamentalnych dla niej wartości.  
Część IV arcydramatu traktowana jest z kolei jako model przedstawienia prze-  
kraczającego granice sceny „by sięgnąć ku rzeczywistości i na nią wpłynąć”<sup>5</sup>.  
II część *Dziadów* to natomiast teatr śmierci, czy też teatr spotkania żywych  
i umarłych<sup>6</sup> – traktowana jest jako realizacja teatru zadusznego, do której  
nawiązywali dwaj najwięksi twórcy polskiego teatru śmierci: Stanisław Wy-  
spiański i Tadeusz Kantor<sup>7</sup>.

Swoją wizję dramatu (i teatru) Adam Mickiewicz rozwinął w wykładach  
paryskich. Najważniejszy dla tradycji polskiego teatru wykład, znany pod  
nazwą Lekcji Teatralnej, został wygłoszony w Collège de France 4 kwietnia  
1843 roku, w ramach trzeciego kursu *Literatury słowiańskiej*. Jest to jedna  
z najważniejszych spośród istniejących w języku polskim wypowiedzi na te-  
mat teatru. Z wykładu dowiadujemy się, że Mickiewicz widzi dramat nie tyle  
jako sztukę, ale „jako jedną z dziedzin życia i jedną z form duchowego dzia-  
łania<sup>8</sup>, a jego zadaniem jest »pobudzać, a raczej [...] zniewalać do działania

---

<sup>4</sup> Tenże, *Teatra Polskie. Historie...*, s. 146–147.

<sup>5</sup> Tamże, s. 147.

<sup>6</sup> Zob. L. Kolankiewicz, *Dziady. Teatr święta zmarłych*, Gdańsk 1999.

<sup>7</sup> D. Kosiński, *Teatra polskie. Historie*, s. 142.

<sup>8</sup> T. Terlecki, *Krytyczna ocena „lekcji teatralnej” Mickiewicza*, w: tegoż, *Rzeczy teatralne*, Warszawa 1984, s. 82–87.

duchy opieszale»<sup>9</sup>. Poeta traktował więc ten rodzaj artystycznej wypowiedzi jako narzędzie przemiany, rodzaj medium syntetyzującego i przenoszącego na zbiorowość siły ujawniane w czynach indywidualnych<sup>10</sup>, podkreślając jednocześnie, że dla uzyskania efektu, jakim jest zmiana społeczna, należy obrać drogę szukania i tworzenia kształtów jeszcze nieistniejących, własnych. I to przede wszystkim w tym geście badacze widzą matecznikową, źródłową moc jego dzieła<sup>11</sup>.

Nie jest przesadą twierdzenie, że właściwie każdy, kto po 1832 roku uprawiał w Polsce działalność teatralną, mógł i wciąż może odwołać się do *Dziadów*, znajdując w nich, jeśli nie gotowe wzory, to przynajmniej inspirację<sup>12</sup>. To właśnie z Mickiewicza czerpali twórcy najważniejszych polskich projektów teatralnych, tacy jak Stanisław Wyspiański, Juliusz Osterwa<sup>13</sup>, Jerzy Grotowski<sup>14</sup> czy Tadeusz Kantor w swoim Teatrze Śmierci. Te tradycje z kolei stały się motywacją dla scenicznych poszukiwań, między innymi dla Włodzimierza Staniewskiego, Teatru Węgały czy Teatru Wierszalin, który działa w Supraślu.

*Dziady* Adama Mickiewicza są obecne w polskim teatrze od zawsze, nie tylko jako baza teoretyczna, która służyła za źródło inspiracji do teatralnych poszukiwań, ale także jako tekst sceniczny („niesceniczny” dramat wystawił już przecież Stanisław Wyspiański). Arcydramat Mickiewicza, jak żaden inny, ukształtował narodową wyobraźnię Polaków, a jego ważne inscenizacje stawały się częścią debaty publicznej w newralgicznych momentach politycznych. Wystarczy przypomnieć chociażby *Dziady* Kazimierza Dejmka, zrealizowane w Teatrze Narodowym, które uważa się za jedną z przyczyn

---

<sup>9</sup> A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs trzeci*, w: tegoż, *Dzieła*. Wydanie Rocznikowe, t. X, oprac. J. Maślanka, Warszawa 1998, s. 192.

<sup>10</sup> Myśl jest zbliżona do późniejszego modelu stworzonego przez Victora Turnera i Richarda Schechnera – V. Turner, *Od rytuału do teatru*, przeł. M. i J. Dziekanowie, Warszawa 2005.

<sup>11</sup> D. Kosiński, *Teatra polskie. Historie*, s. 120.

<sup>12</sup> Tenże, *Teatra polskie. Historie...*, s. 144.

<sup>13</sup> D. Kosiński, W. Świątkowska, *Teatr Reduta*, Encyklopedia Polskiego Teatru [online], 2019 [dostęp: 26.08.2019]. Dostępny w Internecie: <<http://encyklopediateatru.pl/teatry-i-zespoły/1215/teatr-reduta>>.

<sup>14</sup> Stosunek Grotowskiego do tradycji Mickiewiczowskiej ukazywało jasno jego przedstawienie według *Dziadów* (1961). Zob. Z. Osiński, *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*, Gdańsk 1998.

wydarzeń Marca 1968 roku<sup>15</sup>. Nie brak także współczesnych realizacji, będących komentarzami do przełomowych wydarzeń dla polskiej wyobrażonej wspólnoty narodowej. Takie przedstawienie to na przykład *Mickiewicz. Dziady. Performance* Pawła Wodzińskiego „[...] w którym tradycyjny podział na kolaborantów i spiskowców został zastąpiony zupełnie innym antagonizmem: establishment *versus* wykluczeni”<sup>16</sup>, a które stanowi komentarz do tego, co działo się w Polsce po katastrofie w Smoleńsku 10 kwietnia 2010 roku. Arcydramat Mickiewicza na polskich scenach pojawiał się w ostatnich latach często i regularnie. Sprzyjały temu z pewnością ważne rocznice, a zaliczyć do nich trzeba między innymi 250-lecie teatru publicznego oraz setną rocznicę odzyskania przez Polskę niepodległości<sup>17</sup>. Jacek Kopciński, badacz teatru, w swoim szkicu *Powrót Dziadów, czyli dwa teatry* zauważa to wzmożone zainteresowanie dramatem romantycznym i szczegółowo analizuje dwie zupełnie różne jego realizacje, przypisując je do odrębnych nurtów: teatru krytycznego i teatru wspólnoty wyobrażonej. Do pierwszej kategorii zalicza przedstawienie Michała Zadary z 2016 roku, do drugiej natomiast dwa spektakle Pawła Passiniego, zrealizowane rok wcześniej w Opolu oraz Brześciu<sup>18</sup>.

Kopciński twierdzi, że w podejściu obu reżyserów do tekstu można znaleźć wiele różnic. Najważniejsza z nich to postawa artystyczna, która u Zadary polega na podkreślaniu dystansu, u Passiniego natomiast na utożsamianiu się z wymową realizowanego spektaklu. „Zadara mówi »oni«, Passini »ja« lub »my«” – pisze badacz, a następnie dodaje:

---

<sup>15</sup> *Dziady*, reż. S. Wyspiański, Teatr Miejski w Krakowie, premiera 31.10.1901 r.; *Dziady*, reż. K. Dejmek, Teatr Narodowy w Warszawie, premiera 25.11.1967 r.

<sup>16</sup> J. Kopciński, *Powrót Dziadów, czyli dwa teatry*, w: tegoż, *Powrót Dziadów i inne szkice teatralne*, Warszawa-Kraków 2016, s. 261; P. Cieślak, „*Dziady*” Pawła Wodzińskiego w *Teatrze Polskim w Bydgoszczy*, „Rzeczpospolita” [online], 07.05.2011 [dostęp: 26.08.2019]. Dostępny w Internecie: <<https://www.rp.pl/artykul/653607-Dziady-Pawla-Zawodzinskiego-w-Teatrze-Polskim-w-Bydgoszczy.html>>.

<sup>17</sup> Warto tutaj wspomnieć o *Dziadach* zrealizowanych w Teatrze Narodowym przez E. Nekrosiusa, których premiera miała miejsce 10 marca 2016 r.

<sup>18</sup> *Dziady*, reż. M. Zadara, Teatr Polski we Wrocławiu, premiera 20 lutego 2016; *Dziady*, reż. P. Passini, Opolski Teatr Lalki i Aktora, premiera 14 marca 2015; *Dziady. Twierdza Brześć*, reż. P. Passini, neTTeatre, Brzeski Akademicki Teatr Dramy, premiera 17 października 2015.

Zadara chciałby radykalnie zredefiniować jej [wspólnoty – przyp. M.R.] tożsamość, a nawet ustanowić na nowo w opozycji do dawnej, wyznaczając na mapie naszej wyobraźni nowe punkty orientacyjne. Passini natomiast, idąc po śladach Grotowskiego i Kantora, właśnie poprzez uruchamianie figur zbiorowego imaginarij najpierw w sobie, później w widzach, w Polsce i na Białorusi – spróbował dotrzeć do źródeł wspólnotowej tożsamości. Z jednej strony sondując jej tajemnice, uwalniając lęki, przepracowując traumy, z drugiej strony zaś ożywiając jej duchowe pokłady, traktując kod symboliki narodowej jako kod dostępu do transcendencji<sup>19</sup>.

*Dziady* Michała Zadary i Pawła Passiniego Kopciński traktuje jako dwa zupełnie różne sposoby recepcji dramatu Mickiewicza, dla których jedyną częścią wspólną zdaje się być tekst. Tak duża odrębność wizji artystycznych stanowi punkt wyjścia do stworzenia kategorii, za pomocą których można by nazywać i opisywać współczesne interpretacje tego romantycznego dzieła.

Kopciński umieszcza przedstawienia Zadary i Passiniego na dwóch różnych biegunach – teatru krytycznego i wspólnoty wyobrażonej. Zdaję sobie sprawę, że są to bardzo pojemne kategorie, a co za tym idzie łatwo udowodnić ich słabe punkty. Mimo to chciałabym z nich skorzystać i posługując się naszkicowaną przez badacza ramą, sprawdzić, gdzie w jej obrębie można by umieścić spektakle Piotra Tomaszuka – tworzącego na Podlasiu reżysera o ogólnopolskiej renomie – które zostały zrealizowane w Teatrze Wierszalin. Supraśkie sceniczne interpretacje twórczości Mickiewicza na potrzeby tego tekstu nazywam „Projektem *Dziady*”. W jego ramach w ciągu ostatnich dwóch lat w Teatrze Wierszalin można było obejrzeć trzy realizacje oparte na tekstach Adama Mickiewicza. Są to: *Dziady. Noc pierwsza* – interpretacja IV i II części arcydramatu, *Dziady. Noc druga*, która została zrealizowana na podstawie jego III części oraz *Wykład* – teatralna wykładnia *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego*. „Projekt *Dziady*” to pierwsze tak bezpośrednie odwołanie do twórczości wieszczka. W wielu spektaklach Tomaszuka doszukiwano się odniesień do romantyzmu, znalazł je chociażby w *Bogu Niżyńskim* Jacek Sieradzki:

---

<sup>19</sup> J. Kopciński, *Powrót Dziadów i inne szkice teatralne...*, s. 275.

Zaszyty w odległym Supraślu dramaturg i inscenizator jest dziś być może ostatnim spadkobiercą romantyków, z ich wizją człowieka nieredukowalnego do roli biernej ofiary okoliczności zewnętrznych. Także z ich narcyzmem i z predylekcją do wyzywania Stwórcy na pojedynki<sup>20</sup>.

W innych realizacjach nawiązania te pośrednio można było odczytać w gestach i symbolach, sugerujących łączność z Tadeuszem Kantorem i Jerzym Grotowskim. Należy do nich znak Teatru Wierszalin, którym została mandala Osterwy i Grotowskiego, tyle że z literą „w” wpisaną w jej środek. Piotr Tomaszuk i Tadeusz Słobodzianek – twórcy teatru – w ten sposób na poziomie symbolicznym nawiązali do tradycji Reduty i Laboratorium:

[...] przyjęliśmy założenie, że pracę w teatrze należy traktować jako coś ostatecznego, jako „akt całkowity”, dokonujący się na scenie i poza nią, w procesie tworzenia spektaklu. Obecna w Teatrze Laboratorium idea pracy permanentnej stanowiła dla nas antidotum na kompletną erozję etosu pracy, trwającą w polskim teatrze od początku lat dziewięćdziesiątych. Tak zresztą jest do dziś<sup>21</sup>.

Wierszalin nie był bezpośrednią kontynuacją dokonań Grotowskiego, nie miał też naśladować jego działań. Stał się natomiast inspiracją i motywacją do tworzenia teatru, który wypracowuje „oryginalny, niepowtarzalny kod artystycznej ekspresji”<sup>22</sup>. W Supraślu od początku wykorzystuje się także figury, obiekty plastyczne, które niosą swoje własne, odrębne znaczenie i posiadają całkowicie oryginalne możliwości artystycznego wyrazu – to z kolei nawiązanie do poszukiwań Tadeusza Kantora.

---

<sup>20</sup> J. Sieradzki, *Bóg Taniec Tomaszuk – ostatni romantyk, były prowokator*, „Przekrój” 2006, nr 45 [online], [dostęp 20.11.2019]. Dostępny w Internecie <<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/48042,druk.html>>.

<sup>21</sup> P. Tomaszuk, *Teatr to coś ostatecznego*, Encyklopedia Polskiego Teatru [online], [dostęp: 26.09.2019]. Dostępny w Internecie: <<http://encyklopediateatru.pl/artykuly/40476/teatr-to-cos-ostatecznego>>.

<sup>22</sup> Tamże.

Pomimo tych nawiązań Tomaszuk oficjalnie nie deklarował związków z polską tradycją romantyczną, zrobił to dopiero przed premierą *Dziadów. Nocy pierwszej* na łamach „Gazety Wyborczej”:

Mickiewicz rodzi się jako zamysł na lata. Możemy założyć taki ośrodek badań nad twórczością Mickiewicza w teatrze. Coraz bardziej dochodzę do wniosku, że jeżeli miałbym wyznaczyć sobie jakieś zadanie na koniec, to zadanie takie by mnie bardzo interesowało<sup>23</sup>.

Projekt ten miałby być zatem zadaniem wieloletnim, niejako podsumowującym dotychczasową twórczość Tomaszuka, w ramach którego zespół teatralny wraz z reżyserem, który na scenie gra samego Mickiewicza, stworzyłby „wielką całość”, czyli – w tym przypadku – pełną teatralną interpretację dorobku wieszczą<sup>24</sup>. Motywacją podjęcia takiego wyzwania jest także położenie geograficzne Wierszalina – Supraśl: „Jesteśmy niedaleko, 200 km od miejsca, gdzie Mickiewicz się urodził, gdzie spędził młodość. A gdzie mamy teatralnie sprawdzać tę twórczość, jak nie w Wierszalinie?”<sup>25</sup>. Deklaracja oznaczałaby więc, że dla Tomaszuka literatura i działalność Mickiewicza „mniej lub bardziej jawnie wchodziła w relacje z miejscem pochodzenia, doświadczenia, przeznaczenia”<sup>26</sup>. Jest to przeświadczenie zgodne z założeniami badań regionalistycznych i geopoetyki, którą „interesują deskrypcje miejsc w tekstach kultury”<sup>27</sup>. W swojej twórczości Piotr Tomaszuk także korzystał ze znaczeń, jakie niesie ze sobą lokalizacja jego teatru – małe miasteczko na polsko-białoruskim pograniczu, gdzie cerkwie prawosławne znajdują się

---

<sup>23</sup> M. Żmijewska, *Wierszalin pyta o obcych*, Wyborcza.pl [online], 19.01.2018 [dostęp: 26.08.2019]. Dostępny w Internecie: <<http://bialystok.wyborcza.pl/bialystok/7,35241,22920755,wierszalin-pyta-o-obcych-i-siega-po-mickiewiczowska-trawestacje.html>>.

<sup>24</sup> Zob. M. Kuziak, *Wielka całość. Dyskursy kulturowe Mickiewicza*, Słupsk 2006.

<sup>25</sup> M. Żmijewska, *Wierszalin pyta o obcych*.

<sup>26</sup> E. Dąbrowicz, M. Lul, K. Sawicka-Mierzyńska, D. Zawadzka, *Wstęp*, w: *Georomantyzm. Literatura, miejsce, środowisko*, red. E. Dąbrowicz, M. Lul, K. Sawicka-Mierzyńska, D. Zawadzka, Białystok 2015, s. 10.

<sup>27</sup> E. Rybicka, *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 480.

obok kościołów, miejscowi mówią z wydłużającym samogłoski akcentem, a w codziennych rozmowach nierzadko posługują się gwara. Nawiązania do tej specyficznej przestrzeni najczęściej można odnaleźć w części wizualnej przedstawień. Scenografia zazwyczaj składa się z drewnianych zabudowań przypominających te, które można spotkać na Podlasiu, są też spektakle takie jak na przykład *Święty Edyp*, w których wykorzystano autentyczną garderobę i rekwizyty znalezione przez reżysera w okolicznych wsiach.

Wierszalin przez niemal trzy dekady działalności stał się niejako wizytówką Podlasia, każdy, kogo chociaż trochę interesuje ta dziedzina sztuki, będzie umiał wskazać to miejsce na polskiej mapie teatralnej. Nie sposób go jednak traktować jako teatr historii lokalnych *sensu stricto*. W repertuarze znajdziemy realizacje podejmujące tematy dotyczące pamięci regionu, ale nie jest on przez nie zdominowany. Spektakle, które bezpośrednio opowiadają o historii Podlasia, to przede wszystkim *Pasja Zabłudowska*, *Wierszalin. Reportaż o końcu świata*, *Wszyscy święci. Zabłudowski cud* oraz *Wziółowstąpienie*.

Fakt, że Piotr Tomaszuk uznaje i podkreśla związek tekstu Mickiewicza z miejscem, jakim jest Supraśl (czyli z pograniczem), skłania do próby usytuowania spektakli Teatru Wierszalin w obrębie „teatru wspólnoty wyobrażonej”, którego przykładem dla Jacka Kopcińskiego jest Paweł Passini i jego *Dziady*. Żeby jednak sprawdzić, czy takie przyporządkowanie jest uzasadnione, należałoby przeanalizować, co tak naprawdę dla Pawła Passiniego i Piotr Tomaszuka oznacza przestrzeń, w jakiej stworzyli swoje przedstawienia.

Jak zauważa Kopciński, Passini niejednokrotnie deklarował, że „traktuje *Dziady* serio”<sup>28</sup>. Przy czym owo serio rozumie jako uważną lekturę dramatu, która jest dla niego „przepastna i specyficzna”. Przepastna, ponieważ zaprezentowane w nim archaiczne obrzędy czynią z *Dziadów* „tekst [...] trudny do zrozumienia dla współczesnego odbiorcy”, specyficzna natomiast, bo „dzieło Mickiewicza ma w sobie ogromną moc i nie niweluje jej nawet szkolna, obowiązkowa lektura.”<sup>29</sup> Co ważne, Passini podkreśla też

---

<sup>28</sup> *Grzebiemy w „Dziadach” jak w białoruskiej ziemi*, z P. Passinim i P. Dołowy rozmawia A. Legierska, Culture.pl [online], 24.10.2015 [dostęp: 26.08.2019]. Dostępny w Internecie: <<https://culture.pl/pl/artykul/grzebiemy-w-dziadach-jak-w-bialoruskiej-ziemi-wywiad>>.

<sup>29</sup> J. Kopciński, *Powrót Dziadów i inne szkice teatralne...*, s. 269.



swój osobisty stosunek do dramatu, który nazywa „pierwotną znajomością *Dziadów*, od urodzenia”. Reżyser podjął więc próbę nowoczesnej aranżacji obrzędu, która niczym guślarskie zaklęcie „ma moc przypominania, budzenia, uruchomienia tego, co w świadomości i wyobraźni ludzi współczesnych zapomniane, zastygłe”<sup>30</sup>. Zainteresowanie duchowym i sprawczym wymiarem tekstu Mickiewicza najwyraźniej widać u Passiniego w *Dziadach* zrealizowanych w Brześciu. W tym spektaklu reżyser razem ze swoją dramaturg Patrycją Dołowy włączyli do scenariusza fragmenty wspomnień wspólnoty lokalnej, które koncentrują się wokół II wojny światowej<sup>31</sup>.

Zastanawialiśmy się, jak połączyć obrzędy, które nie mieszczą się w cerkwi czy w kościele, z tym, co niewypowiedziane w historii i co ciągle znika nam z oczu, czyli ze współczesnymi historiami z czasów wojny i stalinizmu, które dopiero teraz powoli dochodzą na Białorusi do głosu<sup>32</sup>.

Przedstawienie Passini potraktował jako ważny element pracy polsko-białoruskiej pamięci, który poprzez wydobywanie przemilczanych faktów i wydarzeń stał się narzędziem uruchamiającym proces przepracowywania traum:

Ważny był moment wspólnego działania, zrozumienia, że jesteśmy w tym razem. Proces naszej pracy to było wspólne rozwalanie ścian. Uświadomienie, że historie, które opowiadamy, nie są obce, nie są z importu, tylko są ich własne. Guśła brzmią po białorusku dokładnie tak, jak słyszał je Mickiewicz. To jest to!<sup>33</sup>

Dialog przeszłości z terażniejszością w spektaklu Passiniego odbywa się w kilku w językach: oprócz białoruskiego także w jidysz, po polsku i rosyjsku. Reżyser korzysta ze specyfiki pogranicza, by wydobyć z archiwum pamięci to, co bolesne i niewygodne, ale niezbędne w budowaniu tożsamości wspólnoty.

---

<sup>30</sup> Tamże, s. 271.

<sup>31</sup> Tamże.

<sup>32</sup> *Grzebiemy w „Dziadach” jak w białoruskiej ziemi...*

<sup>33</sup> Tamże.

Miejsce dla Pawła Passiniego to przede wszystkim historie ludzi, którzy są z nim związani. Ich nieprzepracowane traumy, bolesne wspomnienia, przemilczane doświadczenia. Ich prywatność, która stała się częścią „wielkiej historii”. Czy tym samym jest ono dla Piotra Tomaszuka? Wywiady udzielane przez reżysera i analiza jego spektakli skłaniają do odpowiedzi, że dyrektor Wierszalina traktuje miejsce w odmienny sposób.

Teatr Wierszalina w 1991 roku założyli Tadeusz Słobodzianek i Piotr Tomaszuk. Nazwa teatru pochodzi od tej, którą Prorok Ilja i jego wyznawcy nadali przyszłej stolicy świata, a której budowę rozpoczęli w okolicach wsi Grzybowski. Próba stworzenia nowego centrum Ziemi miała związek z działalnością sekty grzybowskiej:

[powstałej – M.R.] w środowisku etnicznie białoruskim, na pograniczu dwóch odłamów: prawosławnego i katolickiego; w niedużej i stosunkowo ubogiej prawosławnej wsi Grzybowski, która leży na południowo-wschodnim krańcu powiatu sokólskiego<sup>34</sup>.

Spektakl, będący opowieścią założycielską teatru, czyli *Wierszalina. Reportaż o końcu świata*, dzieli szesnaście lat od powstania teatru. Pierwsze pytanie, jakie się w związku z tym nasuwa, dotyczy tego, dlaczego reżyser czekał tak długo, by opowiedzieć o historii, która tłumaczy nazwę teatru i przyczynę jego powstania? Myślę, że na to pytanie Piotr Tomaszuk, pośrednio, odpowiedział w jednym z wywiadów:

Nie czułem się zdeterminowany, by opowiadać historie tylko z Białostoczczyzny. Uważam, że równie fascynująca droga może przydarzyć się w teatrze w momencie, gdy – jak w „Świętym Edypie” – sięgamy do mitu greckiego, który z kolei został przetworzony przez chrześcijaństwo i w „Gesta Romanorum” pojawia się jako historia o świętym grzeszniku<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> W. Pawluczuk, *Sekta grzybowska – doktryna i ideologia*, w: *Rocznik białostocki*, red. W. Antoniewicz, t. IX, Białystok 1968, s. 314.

<sup>35</sup> *Na prowincji lepiej słyhać Boga*, [z P. Tomaszukiem rozmawia P. Sztarbowski], „Opcje”, [online], 11.01.2007 [dostęp: 26.08.2019]. Dostępny w Internecie <[http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/33937.html?josso\\_assertion\\_id=FB586FCEEAC643F2](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/33937.html?josso_assertion_id=FB586FCEEAC643F2)>.

Ta wypowiedź może świadczyć o tym, że reżysera bardziej interesują i inspirują uniwersalne historie, europejskie i ogólnoświatowe dziedzictwo, ich analiza i reinterpretacja – niż pamięć *stricte* lokalna. Tę tezę mógłby potwierdzać chociażby dobór tematów i dzieł literackich, jakie stały się kanwą jego przedstawień – opowiadają one często o manichejskiej walce dobra ze złem. *Wierszalin. Reportaż o końcu świata* to spektakl osnuty wokół historii sekty grzybowskiej założonej przez Eliasza Klimowicza.

Szymon Aleksander, sługa Boży i Pana naszego Jezusa Chrystusa, i proroka Ilji, którego oczekiwaliśmy prawie 2000 lat. Oto doczekaliśmy się przyjścia Proroka i ja obwieszczam wam, że naprawdę jest on Prorokiem Ilją, jak napisane jest w rozdziale II, wierszu 14 od Mateusza. Kto ma uszy niech słucha. Nie ciało i krew odkryły mi to, ale sam Pan Jezus Chrystus mieszkający w niebiosach<sup>36</sup>.

Tymi słowami zaczyna się przedstawienie Tomaszuka. Aktorzy wygłaszają najdroższą wiadomość na różne sposoby. Za pierwszym razem obwieszczenie wypowiedziane jest w ekstatycznym uniesieniu, za drugim monolog zaczyna przypominać bełkot opętanego szaleńca, za trzecim zaś słowa padają z ust szydery, który kpi ze swojego audytorium. Słuchacze przyjmują obwieszczenie na klęczkach, z rękami podniesionymi w górę, jak do modlitwy. Uniesienie udziela się zebranych i zamieniają się oni w głosicieli dobrej nowiny. Odtąd, wyśpiewywany przy akompaniamencie dzwonów, tytuł księgi Pawła Daniluka: Prorok *pryszot k wdowie Polsze i prisielsia u ruczaja kak i staryj prorok Ilja*<sup>37</sup> będzie spajał ze sobą poszczególne epizody, nadawał im charakter obrzędu i czynił je podobnymi do nabożeństwa w cerkwi prawosławnej. Wszystko to dzieje się na scenie przypominającej ołtarz, przestrzeń wypełniają prawosławne krzyże, na największym z nich umieszczone są chrześcijańskie symbole męki pańskiej: obcęgi, gwóźdź, gąbka i drabina oznaczająca powiązanie pomiędzy niebem a ziemią. Ołtarz otaczają sztachety. To przemieszanie

---

<sup>36</sup> P. Tomaszuk, *Wierszalin. Reportaż o końcu świata*, nagranie Teatru Telewizji TVP Kultura, Supraśl 2008.

<sup>37</sup> Tamże.

*sacrum z profanum*, świątyni z elementami zabudowań wiejskich, wskazuje na związek pomiędzy wyznawaną wiarą a życiem codziennym. Prorok swoim objawieniem przywraca zapomniane obrzędy religijne, na powrót wypełnia dzień powszedni mieszkańców świętością.

Tomaszук przyjsie Ilji przedstawia jako cudowne objawienie, które staje się motywacją do zbiorowego poszukiwania religijności. I o tym właśnie jest to przedstawienie: o tajemnicach ludzkiej duchowości, o tęsknocie za prawdą i ładem w świecie. Reżyser uniwersalizował więc znaną lokalną historię<sup>38</sup>, utrwalił jej pozycję w pamięci funkcjonalnej i być może uruchomił proces kanonizacji<sup>39</sup>. Jednym z elementów przedstawienia, które dodatkowo ten proces wzmacnia, są bezpośrednie odwołania do polskiej tradycji teatralnej poprzez wprowadzenie postaci Sprzątaczkі Śmierć z *Umarłej Klasy* Tadeusza Kantora. Tak o tym geście pisał Jacek Sieradzki:

Użycie cytatu tłumaczy się prosto: każdy ma swoją umarłą klasę – powiada Tomaszuk. Skoro robimy portret żywej do niedawna społeczności, która pozostała już tylko w bladoszarych odbitkach pamięci, niech w zasięgu wzroku pojawi się gdzieś symbol, odniesienie do praktyki artysty, który w penetrowaniu pamięci i w podnoszeniu zapamiętanego do wymiaru dzieła sztuki był mistrzem nad mistrze<sup>40</sup>.

To właśnie uniwersalność spektaklu i nawiązywanie do polskiej teatralnej tradycji przydały mu atrakcyjności i zwracają uwagę recenzentów, jury konkursów teatralnych i widzów z całej Polski.

Przedstawienie spełnia więc jedno z zadań teatru lokalnego – podejmuje próbę przeniesienia historii miejsca do pamięci narodowej, jednak w niepełnej wersji. W *Reportażu o końcu świata* nie zostały wyeksponowane ważne, ale przez wiele lat w narracji historycznej pomijane wydarzenia, które

---

<sup>38</sup> W. Pawluczuk, *Wierszalin trzydzieści lat później*, Białystok 1999.

<sup>39</sup> A. Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, Warszawa 2013, s. 74–89.

<sup>40</sup> J. Sieradzki, *Kantor w teatrze Tomaszuka, czyli ostatnia linka ciągłości*, „Dialog” 2008, nr 1 [online], 13.02.2008 [dostęp: 26.08.2019]. Dostępny w Internecie: <[http://www.eteatr.pl/pl/artykuly/51397.html?josso\\_assertion\\_id=1A6B38EAF5B8DoB1](http://www.eteatr.pl/pl/artykuly/51397.html?josso_assertion_id=1A6B38EAF5B8DoB1)>.

uksztaltały Podlasie i były główną przyczyną powstawania ruchów milenarystycznych – bieżństwo<sup>41</sup>. Warto się zastanowić, czy ten gest – pominięcia lokalnego idiomu pamięci – nie potwierdza cytowanego wcześniej fragmentu wywiadu z reżyserem, w którym mówi, że „nie czuł się zobligowany do opowiadania historii tylko o Białostoczczyźnie”. I czy nie staje się dowodem na to, że Supraśl jest dla Tomaszuka miejscem, w którym przede wszystkim można odnaleźć „oddalenie i samotność” oraz „lepiej słyszeć Boga”<sup>42</sup>?

Co ważne, zarówno *Wierszalin. Reportaż o końcu świata*, jak i pozostałe wymienione przeze mnie przedstawienia o tematyce lokalnej łączy istotna cecha: można w nich dostrzec refleksję nad jednym z typów religijności ludowej, określanym jako „wrażliwość mirakularna”, która oznacza otwartość i podatność na wszelkie „cudowne zdarzenia”<sup>43</sup>. Jak zauważyła Katarzyna Sawicka-Mierzyńska:

Okazuje się, że czy mieszkańcy podlaskiej prowincji tego chcą, czy nie, cudowność, metafizyka czy – żeby użyć sformułowania przyświecającego tym rozważaniom – będąca właściwie ich ekwiwalentem i konsekwencją wrażliwość mirakularna, są tym, co przyciąga do nich uwagę „centrum” i czyni w jego oczach atrakcyjnymi<sup>44</sup>.

Małgorzata Mikołajczak w tekście *Geografia wyobrażona regionu – wstęp do regionalnej komparatystyki* pisze, że tak zwana magizacja pogranicznej przestrzeni jest nośnym kulturowo konceptem. Chętnie korzystają z niej władze miast i województw w celu promocji regionu<sup>45</sup>. Czy zatem taka selekcja

---

<sup>41</sup> Zob. W. Pawluczuk, *Światopogląd jednostki w warunkach rozpadu społeczności tradycyjnej*, Warszawa 1972, s. 94–146, Bieżństwo w polskiej pamięci zbiorowej szerzej zaistniało w 2015 roku, w jego rocznicę oraz dzięki książce A. Prymaki-Oniszk, *Bieżństwo 1915 roku*, Wołowiec 2016.

<sup>42</sup> Zob. *Na prowincji lepiej słyszeć Boga*, [z P. Tomaszukiem rozmawia P. Sztarbowski], dz. cyt.

<sup>43</sup> K. Sawicka-Mierzyńska, *Prowincja – kraina cudów*, w: *Centra – peryferie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. W. Browarny, D. Lisak-Gębala, E. Rybicka s. 303.

<sup>44</sup> Tamże, s. 319–320.

<sup>45</sup> M. Mikołajczak, *Geografia wyobrażona regionu – wstęp do regionalnej komparatystyki. Geopoetyki*, w: *Geografia wyobrażona regionu. Literackie figury przestrzeni*, red. D. Kalinowski i in., Kraków 2014, s. 7.

regionalnej tematyki to świadomy wybór reżysera? Czy właśnie w ten sposób rozumie on pogranicze – jako miejsce „magiczne” i dlatego wyjątkowe? Pytania pozostawiam otwarte, zachęcają one jednak do stawiania kolejnych, między innymi o to, co lokalność i związek z miejscem oznacza dla Tomaszuka, gdy mówi o niej w kontekście realizacji *Dziadów*.

„Te *Dziady* trzeba oglądać w Supraślu, gdzie współgrają z krajobrazem, głosami na powietrzu, wieczorną mgłą i sąsiedztwem wspaniałego monasteru, gdzie nikomu nie trzeba wyjaśniać, czemu Ksiądz mówi ze wschodnim zaśpiewem i intonuje greckokatolickie hymny”<sup>46</sup> – pisze o *Dziadach. Nocy pierwszej* Dariusz Kosiński w „Tygodniku Powszechnym”. Słowa Kosińskiego, wybitnego badacza teatru, wskazują na to, że *Dziady* Mickiewicza niejako pasują do Wierszalina. To wrażenie potęgują: przygaszone żółte światło, zapach kadzidła, prawosławna ikona i chór dzieci ubranych w stare, podarte szaty. Zaaranżowana w ten sposób przestrzeń oddziałuje na zmysły, sprawia, że tekst działa. Ten performatywny wymiar supraskiego spektaklu wzmacnia świadomość, iż miejsca urodzenia i dojrzewania Mickiewicza były częścią pogranicza rozumianego jako środowisko kształtujące go w taki sposób, że jak pisała Maria Piwińska, „granice nie były dla nich nieprzekraczalne także w sferze myśli twórczej”<sup>47</sup>. Na Supraśl jako idealną lokalizację do wystawienia IV części *Dziadów* wskazywał także Konrad Szczebiot w recenzji dla miesięcznika „Teatr”:

Czy istnieje bardziej odpowiednie miejsce do oglądania *Dziadów* niż miejscina znajdująca się w połowie drogi pomiędzy Warszawą i Wilnem, nad którą dominuje dziś prawosławny, a dawniej unicki klasztor? Teatr lepszy od znajdującej się w starej drewnianej chacie instytucji-laboratorium, skupionej w swych poszukiwaniach na przyswajaniu i przypominaniu rytmu archaicznej i pogranicznej polszczyzny<sup>48</sup>?

---

<sup>46</sup> D. Kosiński, *Terytorium „Dziady”*, „Tygodnik Powszechny” [online], 07.05.2017 [dostęp: 26.08.2019]. Dostępny w Internecie: <<https://www.tygodnikpowszechny.pl/terytorium-dziady-147889>>.

<sup>47</sup> M. Piwińska, *Wolny myśliwy. Osiem prób czytania Mickiewicza*, Gdańsk 2003, s. 248.

<sup>48</sup> K. Szczebiot, *Uszy szeroko otwarte*, „Teatr” 2017, nr 2 [online], [dostęp: 26.08.2019]. Dostępny w Internecie: <[http://www.teatr-pismo.pl/po-premierze/1644/uszy\\_szeroko\\_otwarte/](http://www.teatr-pismo.pl/po-premierze/1644/uszy_szeroko_otwarte/)>.

W cytowanym fragmencie autor podkreśla adekwatność miejsca wystawienia spektaklu. Potencjał Wierszalina, podobnie jak geniusz Mickiewicza, miałby zatem wynikać z usytuowania się na granicach kultur<sup>49</sup>, bo zarówno twórczość autora *Dziadów*, jak i ich reżysera inspirowana jest mieszającymi się na pograniczu tradycjami lokalnych grup, ich kontaktów i wpływów międzykulturowych. Tendencja do łączenia dramatu z konkretną przestrzenią poprzez bezpośrednie nawiązywanie do wyobrażenia o przygranicznym miasteczku jest zauważalna także w realizacji *Dziady. Noc druga*. Tutaj również znaczącą rolę odgrywa scenografia – scenę od widowni oddziela rama z drzew, tworzą ją dwie lipy, stojące w dwóch rogach sceny. Drzewa są stare, mają grube pnie i ucięte korony. Lipa to jeden z symboli Wierszalina, szyld z nazwą teatru przybity został do identycznego drzewa, rosnącego przy bramie prowadzącej na podwórze. Ten gest także można interpretować jako utekstowanie przestrzeni, wskazuje na to Jacek Kopciński:

Wiele podobnych lip rośnie w Supraślu, te dwie są jednak szczególne, bo „święte”, pełne obrazków, różańców i drewnianych krzyżyków, z daszkiem, z półczkami na świeczkę i drobną ofiarę. Na Podlasiu można jeszcze takie drzewa znaleźć i pomodlić się przy nich, po polsku i po rusku, modlitwą chrześcijańską, choć dawniej te stare pnie słyszały pewnie i pogańskie zaklęcia<sup>50</sup>.

Miejsce Supraśl miałoby zatem wydobywać „magię” tekstów Adama Mickiewicza i pomagać widzom być niejako bliżej dramatu i obrzędu, które opisał romantyk. Byłoby to zgodne z deklaracjami reżysera, który podkreśla, że „Wierszalina stara się być ambasadorem kultur Podlasia, jego oniryczności, wzajemnych wpływów prawosławia i katolicyzmu”<sup>51</sup>.

---

<sup>49</sup> G. Charytoniuk-Michiej, *Obrzęd Dziadów w dokumentach i cyklu Mickiewicza*, Warszawa 2011, s. 59.

<sup>50</sup> J. Kopciński, *Dziady pod lipą*, „Teatr”, 2017 nr 9 [online], [dostęp: 26.08.2019]. Dostępny w Internecie: <[http://www.teatr-pismo.pl/po-premierze/1821/%E2%80%9Dziady%E2%80%9D\\_pod\\_lipa/](http://www.teatr-pismo.pl/po-premierze/1821/%E2%80%9Dziady%E2%80%9D_pod_lipa/)>.

<sup>51</sup> *Dziady w Supraślu i oskarżenie księdza*, Z P. Tomaszukiem rozmawia M. Żmijewska, Wyborcza.pl [online], 27.10.2016 [dostęp: 26.08.2019]. Dostępny w Internecie: <<http://bialystok.wyborcza.pl/bialystok/1,87318,20903372,dziady-w-supraslu-i-oskarzenie-ksiedza.html>>.

Przestrzeń nie pełni więc funkcji takiej, jak w realizacji Pawła Passiniego. Piotr Tomaszuk nie wchodzi w bezpośredni dialog z lokalną wspólnotą, nie opowiada jej historii (politycznej czy społecznej), nie mówi jej językiem. Posługuje się raczej kodem, na który składają się wyobrażenia o pograniczu, jego duchowości i estetyce. Lokalność jego *Dziadów*, podobnie jak wielu innych wierszalińskich przedstawień, to przede wszystkim ich warstwa wizualna: obrazy, kostiumy aktorów, rekwizyty nawiązujące do wielokulturowości Podlasia na poziomie symbolicznym. Te różnice w postrzeganiu miejsca przez reżyserów pozwalają tylko w pewnej części przypisać spektakle Piotra Tomaszuka do kategorii „teatru wspólnoty wyobrażonej” w rozumieniu Jacka Kopcińskiego.

W myśleniu Piotra Tomaszuka o Adamie Mickiewiczu można też znaleźć punkty wspólne z rozumieniem poety przez Michała Zadare, którego interpretacje *Dziadów* Jacek Kopciński w swoim szkicu zaliczył do nurtu teatru krytycznego. Obydwaj reżyserzy wychodzą z bardzo podobnego założenia: teksty Mickiewicza nigdy nie zostały dokładnie przeczytane. Próbują więc odzyskać ich pierwotne znaczenie, ustanawiając w ten sposób nowy sposób czytania arcydramatu, lekturę, która ma być bardziej wnikliwa i precyzyjna niż dotychczasowe.

Między innymi dzięki „Dziadom” i graniu „Dziadów” w całej Polsce zrozumiałem, jak ważną rzeczą jest ratować Mickiewicza przed naszym polskim poczuciem, że go znamy, i przed naszym polskim przyzwyczajeniem do tego, że go nie czytamy – w związku z tym, że go tak dobrze znamy. A ponieważ go tak dobrze znamy, to tak naprawdę nie wiemy, co ten Mickiewicz napisał<sup>52</sup>.

W tym fragmencie wywiadu Piotr Tomaszuk mówi o misji ratowania Mickiewicza przed nieodpowiednim odczytywaniem i podkreśla, że ten proces sprawił, iż „przestaliśmy słuchać jego [Mickiewicza – M.R.] poezji”. Zdaniem reżysera, wieszcz jest przede wszystkim artystą słowa, a szkolna lektura jego tekstów niszczy prawdziwy przekaz, sprawia, że tracą na wartości.

---

<sup>52</sup> M. Żmijewska, *Wierszalin pyta o obcych...*



Dopiero „prawdziwe” i „głębokie” odczytanie sceniczne *Dziadów* może przywrócić ich pierwotne znaczenia i odczarować stereotypy, które urosły wokół dzieł poety z Nowogródka. A to z kolei mogłoby pozwolić dotrzeć do sedna polszczyzny, bo tak właśnie Tomaszuk postrzega arcydramat. Nie sposób w myśleniu Tomaszuka nie zauważyć podobieństw do metod interpretacyjnych Zadari. Reżyser, który postanowił wystawić Mickiewicza bez żadnych skrótów, w wywiadach także nieustannie podkreślał tekstowy wymiar *Dziadów*, tak jak współtwórcę Teatru Wierszalin akcentuje ważność Mickiewiczowskiej żywej mowy. Jak pisał Jacek Kopciński, „romantyczny arcydramat to dla niego ogromny zbiór słów: dialogów, monologów, ale także didaskaliów, prologów, dedykacji, mott i wszelkich paratektstów, zapisanych i przeznaczonych do lektury – cichej i głośnej, scenicznej”<sup>53</sup>. Zarówno Zadura, jak i Tomaszuk twierdzą, że słowa dramatu najlepiej brzmią na scenie, reżyserów interesuje jego językowa konkretność<sup>54</sup>. To dlatego w supraskich *Dziadach* tak dobrze słychać ich rytm odtworzony uważnie i precyzyjnie. Na poziomie językowym reżyser nawiązuje też do podlaskiej wielokulturowości – aktorzy akcentują wyrazy, stylizując je na podlaską gwarę. Wierne naśladowanie rytmu tekstu Mickiewicza to niejedyny sygnał łączności z pierwotnym dramatem, jaką odczuwa reżyser. Tę jedność podkreśla pojawianie się na scenie samego Tomaszuka ucharakteryzowanego na wieszczę narodowego, który w jednej z części *Dziadów* rozpoczyna gusła, w innej wciela się w Mickiewicza i prowadzi *Wykład*.

W wywiadach obydwaj reżyserzy podkreślali też, że chcieliby zdjąć z tekstu nałożone na niego w trakcie wieloletniej tradycji interpretacyjnej mistyfikacje ideologiczne. Co ważne, Piotr Tomaszuk podkreśla, że *Dziady*

[...] to obrzęd, wspomnianie obszaru naszej pamięci, która jest sednem więzi grupowej, bardziej pierwotnej niż naród. II część to pamięć grupy rodzinnej wsi, pamięć plemienna, pierwotna rytualność. III część to rytualność

---

<sup>53</sup> J. Kopciński, *Powrót Dziadów, czyli dwa teatry*, s. 263.

<sup>54</sup> *Dziady nie będą sztuką o miłości Ojczyzny*, [z M. Zadurą rozmawia M. Piekarska], Wyborcza.pl [online] [dostęp 26.08.2019] Dostępny w Internecie <[http://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/1,35771,17724750,Zadura\\_\\_Dziady\\_nie\\_beda\\_sztuka\\_o\\_milosci\\_do\\_ojczyzny.html](http://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/1,35771,17724750,Zadura__Dziady_nie_beda_sztuka_o_milosci_do_ojczyzny.html)>.

narodowa, mit budowany na historii. Zaś część IV funkcjonuje jako wstęp i oczywiste rozpoczęcie całej części.<sup>55</sup>

Podobne stwierdzenia padały także z ust Michała Zadary, który wierzy w istnienie zbiorowej wyobraźni Polaków, jednak chciałby ją

tak zreorganizować, byśmy przestali być wspólnotą wyobrażoną („naród to fikcja”), czyli taką, która definiuje się na podstawie tego, co jednoczące, a stali wspólnotą innego rodzaju. Taką mianowicie, która definiuje się na podstawie tego, co różniące: „odmienne”, „indywidualne”, „niejednolite”[...]<sup>56</sup>.

Dyrektor Wierszalina również wierzy w narodową tożsamość Polaków, świadczą o tym choćby słowa na temat premiery scenicznej interpretacji *Ksiąg Narodu i pielgrzymstwa polskiego* „[...] rok 2018. Rok nieprzypadkowy – stulecie odzyskania niepodległości. Wszyscy staramy się tę datę upamiętnić i włączyć się emocjonalnie w obchody tak ważnej rocznicy”<sup>57</sup>. Nie można jednoznacznie stwierdzić, czy Piotr Tomaszuk, podobnie jak Zadara, chce zmieniać zbiorową wyobraźnię Polaków. Na pewno jednak stawia sobie zadanie przeformułowania postrzegania tekstów Mickiewicza – chciałby dotrzeć do ich źródła, a ma mu w tym pomóc jak najwierniejsze, jego zdaniem, czytanie twórczości poety.

Używając kategorii Jacka Kopcińskiego, w „Projekcie *Dziady*” Piotra Tomaszuka można dostrzec zarówno cechy teatru krytycznego, jak i teatru wspólnoty wyobrażonej. Reżyser podczas realizacji przedstawień na podstawie tekstów Mickiewicza korzysta co prawda z potencjału, jakiego dostarcza lokalizacja Wierszalina, ale nie interesuje go trudna pamięć (historyczna) pogranicza. Dyrektor teatru bazuje raczej na koncepcie „pogranicza jako miejsca, w którym dzieją się cuda”, przestrzeni wypełnionej duchowością i religijnością, co z kolei traktuje jako narzędzie wspomagające proces „właściwej” interpretacji pism i dramatu romantyka. Dotarcie do ich źródłowego znaczenia ma

---

<sup>55</sup> „*Dziady*” w *Supraślu i oskarżanie księdza...*

<sup>56</sup> J. Kopciński, *Powrót „Dziadów” i inne szkice teatralne*, s. 267.

<sup>57</sup> M. Żmijewska, *Wierszalin pyta o obcych...*

zmienić, dotychczas błędne, odczytania przez widza reprezentującego polską wyobrażoną wspólnotę narodową. Spektakle zrealizowane w ramach „Projektu Dziady” można opisywać więc, używając nie tylko kategorii teatru krytycznego, ale też teatru przemiany, o którym pisał Dariusz Kosiński.

## **Bibliografia**

- Assmann A., *Między historią a pamięcią. Antologia*, Warszawa 2013.
- Charytoniuk-Michiej G., *Obrzęd Dziadów w dokumentach i cyklu Mickiewicza*, Warszawa 2011.
- Cieślak P., *Dziady Pawła Zawodzińskiego w Teatrze Polskim w Bydgoszczy*, „Rzeczpospolita” [online], 07.05.2011 [dostęp: 26.08.2019]. Dostępny w Internecie: <<https://www.rp.pl/artykul/653607-Dziady-Pawla-Zawodzinskiego-w-Teatrze-Polskim-w-Bydgoszczy.html>>.
- Kolankiewicz L., *Dziady. Teatr święta zmarłych*, Gdańsk 1999.
- Kopciński J., *Powrót Dziadów, czyli dwa teatry*, w: tegoż, *Powrót Dziadów i inne szkice teatralne*, Warszawa-Kraków 2016.
- Kosiński D., *Polski teatr przemiany*, Wrocław 2007.
- Kosiński D., *Teatra Polskie. Historie*, Warszawa 2010.
- Kosiński D., *Terytorium „Dziady”*, „Tygodnik Powszechny” [online], 07.05.2017 [dostęp: 26.08.2018]. Dostępny w Internecie: <<https://www.tygodnikpowszechny.pl/terytorium-dziady-147889>>.
- Kosiński D., Świątkowska W., *Teatr Reduta*, Encyklopedia Polskiego Teatru [online], 2019 [dostęp: 26.08.2019]. Dostępny w Internecie: <<http://encyklopediateatru.pl/teatry-i-zespoly/1215/teatr-reduta>>.
- Kuziak M., *Wielka całość. Dyskursy kulturowe Mickiewicza*, Słupsk 2006.
- Mickiewicz A., *Literatura słowiańska. Kurs trzeci*, w: tegoż, *Dziela*. Wydanie Rocznicowe, t. X, oprac. J. Maślanka, Warszawa 1998.
- Mikołajczak M., *Geografia wyobrażona regionu – wstęp do regionalnej komparatystyki*, w: *Geografia wyobrażona regionu. Literackie figury przestrzeni*, red. D. Kalinowski i in., Kraków 2014.
- Legierska A., *Grzebiemy w Dziadach jak w białoruskiej ziemi*, Culture.pl [online], 24.10.2015 [dostęp: 26.08.2019]. Dostępny w Internecie: <<https://culture.pl/pl/artykul/grzebiemy-w-dziadach-jak-w-bialoruskiej-ziemi-wywiad>>.
- Osiński Z., *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*, Gdańsk 1998.

## Monika Justyna Roman

- Pawluczuk W., *Sekta grzybowska – doktryna i ideologia*, w: *Rocznik białostocki*, red. W. Antoniewicz, t. IX, Białystok 1968.
- Pawluczuk W., *Światopogląd jednostki w warunkach rozpadu społeczności tradycyjnej*, Warszawa 1972.
- Pawluczuk W., *Wierszalin trzydzieści lat później*, Białystok 1999.
- Piwińska M., *Wolny myśliwy. Osiem prób czytania Mickiewicza*, Gdańsk 2003.
- Prymaka-Oniszak A., *Bieżnięstwo 1915 roku*, Wołowiec 2016.
- Rybicka E., *Geopetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.
- Sawicka-Mierzyńska K., *Prowincja – kraina cudów*, w: *Centra – peryferie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. W. Browarny, D. Lisak-Gębała, E. Rybicka
- Sieradzki J., *Bóg Taniec Tomaszuk – ostatni romantyk, były prowokator*, „Przekrój” 2006, nr 45.
- Sieradzki J., *Kantor w teatrze Tomaszuka, czyli ostatnia linka ciągłości*, Dialog 2008, nr 1, [online], 13.02.2008 [dostęp: 26.08.2019]. Dostępny w Internecie: <[http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/51397.html?josso\\_assertion\\_id=1A6B38EAF5B8D0B1](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/51397.html?josso_assertion_id=1A6B38EAF5B8D0B1)>.
- Szczebiot K., *Uszy szeroko otwarte*, „Teatr” 2017, nr 2 [online], [dostęp: 26.08.2019]. Dostępny w Internecie: <[http://www.teatr-pismo.pl/po-premierze/1644/uszy\\_szeroko\\_otwarte/](http://www.teatr-pismo.pl/po-premierze/1644/uszy_szeroko_otwarte/)>.
- Sztarbowski P., *Na prowincji lepiej słycać Boga*, „Opcje” 2007, nr 4., [online], 11.01.2007 [dostęp: 26.08.2019]. Dostępny w Internecie: <[http://www.eteatr.pl/pl/artykuly/33937.html?josso\\_assertion\\_id=FB586FCEEAC643F2](http://www.eteatr.pl/pl/artykuly/33937.html?josso_assertion_id=FB586FCEEAC643F2)>.
- Terlecki T., *Krytyczna ocena „lekcji teatralnej” Mickiewicza*, w: tegoż, *Rzeczy teatralne*, Warszawa 1984.
- Tomaszuk P., *Teatr to coś ostatecznego*, Encyklopedia Polskiego Teatru [online], [dostęp: 26.09.2019]. Dostępny w Internecie: <<http://encyklopediateatru.pl/artykuly/40476/teatr-to-cos-ostatecznego>>.
- Turner V., *Od rytuału do teatru*, przeł. M. i J. Dziekanowie, Warszawa 2005.
- Zawadzka D., *Głosy do Dziadów części III i Nowosilcowa*, w: tejeż, *Leleweł i Mickiewicz. Paralela*, Białystok 2013.
- Żmijewska M., *Dziady w Suprasłu. I oskarżenie księdza [ROZMOWA]*, Wyborcza.pl [online], 27.10.2016 [dostęp: 26.08.2019]. Dostępny w Internecie: <<http://bialystok.wyborcza.pl/bialystok/1,87318,20903372,dziady-w-supraslu-i-oskarzenie-ksiedza.html>>.
- Żmijewska M., *Wierszalin pyta o obcych*, „Wyborcza.pl” [online], 19.01.2018 [dostęp: 26.08.2019]. Dostępny w Internecie: <<http://bialystok.wyborcza.pl/bialystok/7,35241,22920755,wierszalin-pyta-o-obcych-i-siega-po-mickiewiczowska-trawestacje.html>>.