

Katarzyna Lisiecka

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

Estetyzacja misterium

Widma Passiniego/Moniuszki z perspektywy teatrologicznej

I.

Tadeusz Sivert w kanonicznym studium¹ poświęconym XIX- i XX-wiecznym inscenizacjom *Widm* Stanisława Moniuszki nieprzypadkowo odwoływał się do dramaturgicznych koncepcji teatralnych Ryszarda Wagnera. Co prawda, jak wskazywano w stanie badań, ten wagnerowski trop inspiracji z jednej strony wydaje się być wątpliwy² – wszakże Moniuszko nie należał do admiratorów kompozytora z Bayreuth. Zaznaczmy jednak, że autor *Halki* cenił i znał pisma Wagnera o dramacie muzycznym, oglądał w teatrze jego dzieła. Z drugiej strony Sivert słusznie uwzględniał fakt, że skoro wagnerowska koncepcja dramatu muzycznego miała znaczący wpływ na historię pierwszych inscenizacji teatralnych *Dziadów* Adama Mickiewicza – wspomnijmy w tym kontekście słynne projekty Wyspiańskiego czy kolejny, Leona Schillera³ – to w niejako w naturalny sposób mogła ona stać się istotnym, choćby czysto potencjalnym, punktem odniesienia zarówno dla realizacji *Widm*, jak i dla kolejnych odsłon *Dziadów*, tworzących współczesny kanon teatralny, z którym w jakimś sensie dalej zachowują łączność także najnowsze inscenizacje arcydramatu Mickiewicza⁴.

Sivert, omawiając inscenizacje teatralne *Widm* Moniuszki realizowane na scenach w XIX wieku i w pierwszych trzech dekadach XX wieku, słusznie zwracał uwagę na tkwiący w nich dramaturgiczny potencjał. O ile bowiem kantatowa forma, sugerowana w tytule przez

¹ Tadeusz Sivert, *Z dziejów inscenizacji „Widm” Moniuszki-Mickiewicza*, w: *Pięć studiów z dziejów scenicznych dramatów Mickiewicza*, pod. red. T. Siverta, Wrocław 1968, s. 83-113, [Studia z dziejów teatru w Polsce, t. VI].

² Zob. Magdalena Dziadek, *Moniuszko-romantyk*, w: *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki*, pod red. Magdaleny Dziadek i Elżbiety Nowickiej, Poznań 2014, s. 149-150.

³ Zob. Jerzy Timoszewicz, *„Dziady” w inscenizacji Leona Schillera. Partytura i jej wykonanie*, Warszawa 1970.

⁴ Przypomnijmy tytuły najważniejszych realizacji z ostatnich lat: wrocławskie *Dziady* w reż. Michała Zadary, *Dziady* Radosława Rychcika, białostockie *Dziady* Natalii Korczakowskiej, opolskie *Dziady* Pawła Passiniego, poznańskie *Dziady* Lecha Raczaka oraz *Dziady* w reż. Eimuntasa Nekrošiusa w Teatrze Narodowym.

kompozytora, miała zakładać redukcję elementów scenicznych, o tyle gatunkowe dookreślenie „sceny liryczne”, wpisane w podtytuł – nawiązujące do pierwowzoru *Dziadów części II*, nazwanej przez Mickiewicza „widowiskiem” oraz do *Dziadów części IV*, będącej właśnie formą „scen lirycznych”⁵ – było ewidentnym, genetycznym znakiem jego dramatycznej i teatralnej proweniencji gatunkowej. W *Widmach* zaprojektowano zatem podwójny model wykonawczy: niesceniczny kantatowy oraz ten „ukryty” – widowiskowy, aspirujący do teatralnej sceny i to on właśnie będzie głównym przedmiotem poniżej przedstawionych refleksji⁶.

Jak wiadomo, przyczyny skłaniające kompozytora do skomponowania dzieła w stylu kantatowym były złożone, w dużym stopniu podyktowane przesłankami natury praktycznej i pragmatycznej. Moniuszko świetnie znał trudności praktyczno-wykonawcze przedstawień operowych inscenizowanych w ówczesnych teatrach zarówno w Warszawie, jak i w Wilnie. Co prawda wzorce i schematy przedstawieniowe powiązane z konwencją oper romantycznych, utkanych z efektów cudowności i grozy w stylu niemieckim bądź francuskim były obecne w tamtym czasie także w polskich teatrach, to jednak przewidywane przez Moniuszkę kłopoty z inscenizacją sztuki dramatyczno-muzycznej o misteryjnej osnowie mogły odwieść kompozytora od nadania *Widmom* formy jednoznacznie teatralnej⁷. Wspomnijmy słynny fragment listu Moniuszki do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 27 lipca 1854 roku. Uwagi Moniuszki dotyczące *Mildy* i jej kantatowej formy są zasadne także w odniesieniu do realizacji *Widm*. Niesceniczna kantata wydawała się optymalnym rozwiązaniem dla prezentacji treści o misteryjnym charakterze w odniesieniu do obu dzieł, na dodatek – w przypadku *Widm* chodziło przecież o znane arcydzieło wieszczka, powszechnie cenione nie tylko przez Moniuszkę. Kompozytor pisał do Kraszewskiego:

Czas by już obejrzeć się, o ile opera nie jest czym innym jak tylko uchwaloną niedorzecznością. Każdą treść najfantastyczniejszą możemy wygodnie w kantatę ułożyć. Nic w niej nie wiąże: ni przeciąg czasu, ni zmiana miejsca, ni ilość osób. Z nieba na ziemię, stąd do piekła swobodne przejście bez obrazu przyzwoitości. Opowiadanie (niekoniecznie *recitativo* dawniejsze) zapełnia dokładnie ruch dramatyczny, a pieśni, arie, duetta, chóry, przecinając opowieść i zajmując jej ustępy czysto liryczne, tworzą całość pełną interesu i powabu. Nie mamy wzorów podobnej kantaty. Za ledwie oratoria mogą być dla niej skazówką. [...] A ileż ułatwienia w samym

⁵ Por. Małgorzata Sokalska, *Opera a dramat romantyczny. Mickiewicz – Krasieński – Słowacki*, Kraków 2009.

⁶ Por. Małgorzata Sułek, „Widma” Moniuszki wobec „Dziadów” Mickiewicza, w: *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki...*, s. 75-98. Zob. także: Małgorzata Gamrat, *Literackie inspiracje w polskiej muzyce kantatowej pierwszej połowy XIX wieku. Wybrane przykłady adaptacji tekstów literackich na potrzeby kantaty*, w: *Kantata – oratorium – pasja. Odmiany form literacko-muzycznych w kulturze XVIII i XIX wieku*, pod. red. E. Nowickiej i A. Borkowskiej-Rychlewskiej, Poznań 2019, s. 63-86.

⁷ Anna Wypych-Gawrońska, *Moniuszko w trzech teatralnych odsłonach – jako pracownik teatru, widz i twórca dzieł scenicznych*, w: *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki...*, s. 185-198.

wykonaniu! Wszelkie kulisowe pomoce – zależność powodzenia dzieła od wszystkich osób personelu teatru (w którym od pierwszego tenora do ostatniego lampnera, każdy z tych panów swą niełaską może wpłynąć na niezasłużone fiasko) ciernia droga, jaką przejść trzeba, ażeby wyżebrzeć u dyrekcji teatru przedstawienia dzieła, i tyleż innych, dotkliwych, upokarzających szczegółów usuwa kantata⁸.

Zalety kantaty jako dzieła niescenicznego zostały tu przedstawione ze znanstwem charakteryzującym człowieka teatru – obeznanego z codziennymi trudnościami i niedostatkami praktyki teatralnej. Opera jako „utrwalona niedorzeczność”, łamiąca reguły trzech jedności, nierespektująca realistycznych konwencji obrazowych i nadwyrażająca tym samym do granic sztukę iluzji scenicznej nie tylko „obrażała przyzwoitość”, ale i sprowadzała na twórcę ryzyko i brak gwarancji, czy uda się w teatralno-operowej ramie zbudować „całość pełną interesu i powabu”⁹.

Moniuszko, jak wiadomo, nie doczekał teatralnej inscenizacji swych *Dziadów/Widm*. Za jego życia estradowe, kantatowe wykonania – począwszy od pierwszej publicznej prezentacji w Salach Redutowych Teatru Wielkiego 22 stycznia 1865 roku – cieszyły się jednak wielką aprobatą publiczności i uznaniem krytyki¹⁰. W formie koncertowej wykonywano je wielokrotnie, zawsze z uznaniem słuchaczy i recenzentów, m.in. w teatrze polskim we Lwowie, gdzie były zwykle grywane w okolicznościach rocznicowych oraz w Dniu Zadusznym. Najczęściej do wykonania kantaty dołączano wówczas jako uwerturę poemat symfoniczny *Taniec szkieletów (Dance macabre)* op. 40 C. Saint-Saënsa¹¹.

Pierwsza inscenizacja teatralna w reżyserii Jana Dobrzańskiego odbyła się już po śmierci Moniuszki w Teatrze Skarbka we Lwowie 14 marca 1878 roku i utrzymała się przez kilkanaście lat na scenach teatralnych, grana była m.in. w Krakowie 1890 i w Warszawie w 1897 roku. Druga, w reżyserii Józefa Chodakowskiego, miała swą premierę 20 lutego 1900 roku. Trzecia odbyła się 1921 roku w Poznaniu w inscenizacji Adama Dołżyckiego i reżyserii

⁸ Stanisław Moniuszko, *Do Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Wilno, 27 lipca 1854, w: Tegoż, *Listy zebrane*, red. W. Rudziński, współpr. M. Stokowska, Kraków 1969, s. 198.

⁹ Małgorzata Sułek słusznie wskazywała na wycucie sceny i doświadczenie teatralne Moniuszki, który umuzyyczniając dramat Mickiewicza zapewne z dużą rezerwą podchodził do możliwości należytego oddania bogactwa odniesień fabularno-misteryjnych na deskach teatralnych. Pisała: „Chyba nie bez racji kompozytor obawiał się realistycznego przedstawienia choćby duszyczek aniołków ukazujących się zgromadzonej na obrzędzie gawiedzi pod sklepieniem kaplicy, szamotaniny Złego Pana z chórem ptaków nocnych czy ścigania się Zosi z wiatrem. Wybór gatunku kantatowego jako zachowującego fabułę, niepociągającego za sobą kłopotliwych realistycznych bądź symbolicznych rozwiązań scenicznych, a jednocześnie zachowującego ascetyczność i misteryjność pierwowzoru literackiego, wydał się kompozytorowi najwłaściwszy”. M. Sułek, dz. cyt., s. 86-87; Por. także: Zdzisław Jachimecki, *Moniuszko*, Kraków 1983, s. 214-220.

¹⁰ Zob. Magdalena Dziadek, *Moniuszko-romantyk*, w: *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki...*, s. 139-154.

¹¹ Agnieszka Marszałek, *Opery Moniuszki na polskim Lwowie – uniesienia, powinności, nadużycia; Aneks. Utwory Stanisława Moniuszki na scenach polskiego teatru we Lwowie 1841-1945 (repertuar)*, w: *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki...*, s. 199-288. Zob. także: Anna Wypych-Gawrońska, *Muzyczno-dramatyczne adaptacje utworów Adama Mickiewicza w teatrze lwowskim do 1918 roku*, „Pamiętnik Teatralny” 1999, z. 1(189), s. 5-53.

Stanisława Tarnawskiego, w 1929 roku przeniesiono ją do Warszawy. Witold Rudziński wspominał również o inscenizacji *Widm* w reżyserii Adama Ludwiga w Wilnie, granej w latach 1929-1930, wzbogaconej wykonaniem *II Litanii ostrobramskiej* Moniuszki, „którą wychowankowie szkoły śpiewu, prowadzonej przez Ludwiga, śpiewali na klęczkach przed obrazem Matki Boskiej Ostrobramskiej ustawionym w lewym rogu sceny”¹². Był to już jednak inny kontekst odbiorczy – *Widma* Moniuszki w tym czasie musiały wtedy bowiem mierzyć się z sceniczną obecnością *Dziadów* Mickiewicza, które od 1901 roku święciły triumfy na deskach teatralnych.

Punktem zwrotnym w sposobie recepcji kantaty i jej miejsca w teatrze była wspomniana już inscenizacja *Dziadów* Stanisława Wyspiańskiego, wystawiona po raz pierwszy w Krakowie 31 X 1901 roku. Co ważne, krakowskie przedstawienie w całości odcinało się od muzycznego projektu kompozytora *Widm*. Sytuację tę trafnie skomentował Tadeusz Sivert. Podkreślał istotne dla Wyspiańskiego inspiracje płynące z wagnerowskiego projektu, zakładające nadrzędność poetyckiego przekazu dramatycznego nad muzyczną konwencją wykonawczą, nasuwającą w przypadku *Widm* Moniuszki skojarzenia z włoskim *bel canto*. Pisał:

Wyspiański odcinając się od muzyczności Moniuszkowskich *Widm*, uczynił to w imię walki z tradycyjną operowością, jaką niewątpliwie odczuł w tym dziele, w którym tekst Mickiewicza mimo woli potraktowany został przez Moniuszkę jako libretto do Kantaty, w realizacji zaś scenicznej stało się ono librettem operowym. Sąd Wyspiańskiego kontrastujący z entuzjazmem krytyków muzycznych, choć niewypowiedziany bezpośrednio, stał się rozstrzygający dla dalszego losu *Widm* na scenie. Wyspiański dzięki wprowadzeniu *Dziadów* na scenę w formie dramatycznej pokazał niezbitcie, czym było poetyckie słowo Mickiewicza, muzyczne samo w sobie i nie dające się nagiąć do śpiewnych melodii *bel canto*. *Widma* Moniuszki musiały przeżyć swój kryzys¹³.

Cechą wspólną opisywanych przez Siverta teatralnych inscenizacji *Widm* była wspierająca poetycki przekaz nastrojowa wizualna strona widowiska, budująca aurę misteryjnego obrzędu, nadmiernie nieingerująca w romantyczny sztafaż schematów przedstawieniowych znanych z licznych w tamtym czasie realizacji teatralnych o tematyce grozy, z duchami w tle na widocznym drugim planie. Ciemna sceneria dopełniała tajemniczą aurę, w stosowny sposób podkreślała odświętność prezentacji i nadrzędność muzycznej oprawy w arcydramacie wieszczą wystawianym w misteryjnym stylu. Entuzjastyczne, pochlebne recenzje podkreślały wartościowość spotkania poetyckiego słowa z muzyczną oprawą i

¹² Witold Rudziński, *Stanisław Moniuszko, Widma. Sceny liryczne z „Dziadów” Adama Mickiewicza*, Warszawa 1996, s. 18. [http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_12/57586/widma_teatr_narodowy_warszawa_1996.pdf]

¹³ Tadeusz Sivert, dz. cyt., s. 105.

teatralnym sposobem wykonania. Doceniano – zwłaszcza w przypadku ostatniej inscenizacji poznańskiej – oratoryjny, statyczny charakter scenicznych realizacji, które w jakimś sensie ustanowiły wizualny kanon ascetycznej formy dla dramaturgii słowno-muzyczno-obrazowej kolejnych realizacji dzieł Mickiewicza i Moniuszki¹⁴.

Także w okresie powojennym *Widma* były kilkakrotnie wystawiane na scenach teatralnych. Były to w zasadzie kontynuacje wypracowanego modelu inscenizacyjnego, nie budzące większych kontrowersji w opinii recenzentów. Wspomnieć należy najpierw wrocławską inscenizację przygotowaną w ramach obchodów mickiewiczowskich w 1955 roku w reż. Artura Młodnickiego¹⁵ oraz późniejsze – przede wszystkim trzy inscenizacje w reżyserii Ryszarda Peryta: z 1984 roku z Teatru Muzycznego w Gdyni (premiera 4.02.1984), z 1996 roku z Teatru Narodowego, a także najnowszą z 2017 roku, nadal obecną w repertuarze i dobrze odbieraną przez publiczność jako realizację kanonicznej formy wystawienia kantaty Moniuszki, a więc w nostalgicznej, narodowej aurze nawiązującej do scen z *Pana Tadeusza*. Jest ona wykonywana przez zespół Polskiej Opery Królewskiej z Teatru Królewskiego w Starej Oranżerii warszawskich Łazienek, nie tylko w stolicy, ale i na innych scenach. W 2010 roku *Widma* zagrali także studenci Akademii Teatralnej i Uniwersytetu Muzycznego im. Fryderyka Chopina w ramach wspólnego projektu Instytutu Opery, w reżyserii studentki Karoliny Kolendowicz. W nowszym repertuarze należy również odnotować kolejne dwie inscenizacje Opery Wrocławskiej – z 1994 roku w reżyserii Roberta Skolmowskiego oraz z 2018 roku inscenizację zespołu operowego pod kierownictwem Jarosława Freta, w ciekawy sposób wplatającą w fabułę losy wojenne i powojenne miasta Wrocławia i jego mieszkańców. Osobne miejsce wśród wymienionych przedstawień zajmuje czwarty spektakl wrocławski – *Widma* w reżyserii Pawła Passiniego z 2017 roku.

Z pewnością przedwojenne inscenizacje *Widm* miały wpływ na kolejne dramatyczno-teatralne projekty. Przyglądając się tym dziełom z perspektywy historii realizacji teatralnych zauważamy, że swoisty paradoks ich obecności na scenach w XX wieku polegał na wzajemnym przenikaniu się teatralnych i estradowych konwencji przedstawieniowych. Zwykle cechowały się one wyważoną ascezą środków wizualnych i muzycznych jako efektów służących budowaniu podniosłego nastroju, nawiązujących do obiegowych wyobrażeń o ludowym misterium¹⁶.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże, s. 112.

¹⁶ Tadeusz Sivert następująco podsumowywał znaczenie obecności teatralnych inscenizacji *Widm* Moniuszki: „*Widma* na scenach polskich spełniły jednakże swoją rolę. One to doprowadziły dzieło Mickiewicza do teatru w formie zamkniętej całości dramatycznej, one torowały Mickiewiczowi drogę na teren byłego Królestwa

II

Problematykę misteryjności chciałabym uczynić klamrą dalszej części rozważań, by dzięki niej spiąć w jedną synchroniczną całość refleksję dotyczącą jednej ze współczesnych realizacji scenicznych *Widm* Stanisława Moniuszki. Mam tu na myśli intrygujący i – w opinii wielu – kontrowersyjny spektakl Pawła Passiniego, zaprezentowany podczas 52 Międzynarodowego Festiwalu *Wratislavia Cantans* im. Andrzeja Markowskiego w 2017 roku w Narodowym Forum Muzyki we Wrocławiu. Został on utrwalony w tym samym roku także w wersji telewizyjnej. Interesujący mnie projekt sceniczny został wyprowadzony ze specyficznej diachronii – z teatralnego potencjału kantaty oraz z dramaturgii, powiązanej w genetyczny sposób z II częścią *Dziadów* Adama Mickiewicza.

Widma Passiniego zdecydowanie odbiegały od wcześniejszych ujęć i przedstawień, a jednocześnie poszerzały projekt sceniczności zakodowany w widowiskowo-misteryjnym genotypie tego utworu. Warto zastanowić się, w jakim stopniu intencje trzech twórców – poety, kompozytora i reżysera teatralnego – reprezentujących trzy różne epoki, trzy typy sztuki i *de facto* trzy spojrzenia na kwestie estetyczne, spotykają się w tej współczesnej realizacji scenicznej oraz czy arcydzielny potencjał dramatyczny i teatralny muzycznych *Dziadów/Widm* znalazł swoje potwierdzenie w tej realizacji, pozwalając na jego nowe odczytanie.

Kategoria misterium i misteryjności powiązana ze sztuką czy też wchodząca zeń w różnorodne filiacje i zależności ma – jak wiadomo – swoją bardzo ciekawą i szacowną tradycję, przede wszystkim sakralną i tę dawną, średniowieczną. Dzięki romantycznej i modernistycznej refleksji dotyczącej roli i sensu sztuki, rysującym się na tym polu powiązaniom udało się nadać specyficzny, odrębny status w wieku XIX-tym. Sądzę, że można zgodzić się z Agnieszką Ziółowicz, która w książce zatytułowanej „*Misteria polskie*”. *Z problemów misteryjności w dramacie romantycznym i młodopolskim*¹⁷ zaproponowała, by misteryjność rozpatrywać nie tylko w gatunkowym ujęciu, ale i interpretować ją szerzej, m.in. w kontekście uniwersalizującej teorii sztuki i koncepcji estetyczności integralnej Władysława Stróżewskiego dotyczącej relacji estetycznych i nadestetycznych wartości dzieła¹⁸. Wówczas, w przypadku powiązań misterium

Kongresowego, gdy teatr lwowski wystawił *Widma* w Warszawie, one nieomylnie wykazały, że prawdziwa poezja nie może spełniać roli libretta podporządkowanego sztuce muzycznej”, dz. cyt., s.113.

¹⁷ Agnieszka Ziółowicz, „*Misteria polskie*”. *Z problemów misteryjności w dramacie romantycznym i młodopolskim*, Kraków 1996.

¹⁸ Tamże, s. 15. Zob. także: W. Stróżewski, *Wartości estetyczne i nadestetyczne*, w: *O wartościowaniu w badaniach literackich*, pod red. S. Sawickiego, W. Panasa, Lublin 1986.

z estetyką, sztuka nie tylko pełni rolę wartościowego medium, ale i jej niezbywalna wartość ściśle łączy się z możliwością „oświecenia”, „uobecnienia”, „wskazania”, „transcendowania”, „przeświecania” wartości znacznie ją przewyższających¹⁹. W odniesieniu do powiązań tej koncepcji z dramatem Agnieszka Ziółowicz we *Wprowadzeniu* swego studium sygnalizowała:

Jeśli mówi się o pewnych dramatach jako misteriach, to oczekiwać należy, że przysługują im nie tylko określone wartości estetyczne uwarunkowane przez tradycję gatunku, ale **otacza je specyficzna aksjologiczna aura właściwa dziełom wskazującym na sferę wartości nadestetycznych**. Dlatego w odniesieniu do konkretnych utworów „misterium” **rozumiane być musi jako zjawisko integralne**, system wewnętrznych relacji i znaczeń stanowiący dominantę zarówno **kompozycyjną** (porządek estetyczności), jak i **światopoglądową** (porządek nadestetyczności) [podkr. K. L.]²⁰.

Dodajmy przy tym, że szczególnie ciekawym sposobem powiązania kategorii misteryjności z kontekstem estetycznym jest właśnie inscenizacja teatralna, projektująca możliwość swoistego „wpinania” czasu i przestrzeni realnie odgrywanego spektaklu w sferę odniesień i znaczeń odsyłających do poziomu wartości nadestetycznych jako istotnych i ważnych doświadczeń uczestników dziejącego się z ich udziałem zdarzenia estetycznego.

Sztuka może być traktowana jako symboliczne medium wartości nadestetycznych. W związku z inscenizacją *Widm* Paweł Passini w wywiadzie udzielonym Magdzie Podsiadło zdawał się celowo sygnalizować ten szczególny status sztuki, będącej w formie „performansu artystycznego”, zdaniem reżysera, „jedynym dostępnym dziś rytuałem”, który projektuje możliwość ujawnienia się tego, co nadestetyczne. Pogląd swój dopełnił następującym komentarzem:

Gdybym miał przeprowadzić na serio, skutecznie, to, co opowiada nam Mickiewicz, to przestrzenią dla działań uczyniłbym pracownię artysty właśnie. Wziąłbym aktora, trochę farby, płótno. I ożywiając formy, próbowałbym zrozumieć, czym jest kontakt z innym światem, światem duchów. **Zdaje mi się, że tylko działanie artysty może uchylić furtkę do tego, co w nas irracjonalne, nieuświadomione**. Bo tego, co widmowe w świecie Mickiewicza, możemy dziś doświadczyć w przestrzeni snów, wyobrażeń i symboli [podkr. K. L.]²¹.

¹⁹ Agnieszka Ziółowicz wyjaśnia, że wśród wartości nadestetycznych Stróżewski wymienia: wartości istnienia, wartości prawdy i prawdziwości, wartości moralne i wartości sacrum. Zob. Stróżewski, dz. cyt., s. 43.

²⁰ Tamże, s. 16.

²¹ Zob. *Kłątwa nad gusłami, czyli „Widmo” na Wratislavii Cantans*, „Gazeta Wyborcza 11.09.2017, [https://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/7,35771,22341029,klatwa-nad-guslami-czyli-widmo-na-wratislavii-cantans-rozmowa.html]. Passini podkreśla również w tej rozmowie chęć uchwycenia i odczytania intencji Moniuszki umuzyczniającego dzieło Mickiewicza. Zakłada, że kompozytorowi mogło zależeć na wpisaniu *Dziadów* w szeroki kontekst europejskiej sztuki przedstawieniowej: „Pomyślałem sobie, że Moniuszko chciał najważniejszy polski tekst dramaturgiczny umieścić w europejskiej tradycji muzycznej, między oratorium a operą, i w ten sposób otworzyć na niego zachodniego słuchacza. Chciał tego niezrozumiałego, zanurzonego w ludowej obrzędowości poetę uczynić zrozumiałym dla osób wyrosłych w innej kulturze. Dlatego zderza tę obrzędowość z muzyką operową XIX w., szukając klucza dla zachodniej recepcji”. Jakkolwiek perspektywę tzw. „zachodniego słuchacza” jako ważny punkt odniesienia dla działań kompozytorskich Moniuszki należałoby uznać za co najmniej

Scena Narodowego Forum Muzyki we Wrocławiu stała się bez wątpienia taką właśnie Pracownią Artysty i – bardziej dosłownie: Pawła Passiniego. Zastanówmy się, w jakim sensie i w jakim stopniu udało się te intencje twórcze przełożyć na dramatyczno-muzyczny spektakl *Widm* Stanisława Moniuszki.

III

„«Przebóg! Cóż to za szkarada...»” – ten cytat w cytacie jest tytułem recenzji *Widm* zamieszczonym na jednym z autorskich opiniotwórczych blogów poświęconych współczesnej sztuce muzycznej i dramatyczno-muzycznej. Dorota Szwarzman²² chłoszcze swą dezaprobatą obejrzaną inscenizację Passiniego, wytyka reżyserowi błędy i stawia *veto* teatralnym eksperymentom usuwającym w cień prezentację tkanki muzycznej dzieła Moniuszki. Takich krytycznych recenzji można znaleźć więcej. Potwierdzają one, że Passini włożył przysłowiowy kij w mrowisko i nadał dziełu „dwóch wieszczów” – jak w XIX wieku krytyka nazywała Mickiewicza i Moniuszkę – wydzwięk dotąd nie brany pod uwagę, jeśli chodzi o sposób wystawiania sztuki wysokiej, „narodowego arcydramatu” w jego umuzycznionej formie. Na dodatek kontekst związany z przygotowaniem do świętowania dwustulecia urodzin Moniuszki czynił z tej kompozycji w tamtym czasie niemal kantatę okolicznościową, zasługującą na „poważne i stosowne” potraktowanie na współczesnej scenie teatralnej. Tymczasem postapokaliptyczna wizja, wskazująca na świadome budowane nawiązania do kultury masowej, do wizualno-filmowej konwencji nasuwającej skojarzenia z filmami *science-fiction* prowokowała, wręcz zobowiązywała recenzentów do wyrażenia stanowczego sprzeciwu wobec tak obrazoburczego potraktowania *Widm* Stanisława Moniuszki. Zaznaczmy jednak, że nie brakowało także pozytywnych, lub umiarkowanie pozytywnych recenzji i komentarzy, pozwalających uznać ten spektakl za co najmniej intrygujący²³.

wątpliwą, zbyt silnie narzucającą bowiem współczesny sposób widzenia międzykulturowych inspiracji i zależności w sztuce na funkcjonowanie kultury artystycznej w XIX wieku, to trop poszukiwań twórczych Passiniego odwołujący się do obowiązujących na europejskich scenach konwencji muzyczno-przedstawieniowych czasów Moniuszki wydaje się jak najbardziej uzasadniony.

²² Zob. Dorota Szwarzman, <<https://szwarzman.blog.polityka.pl/2017/09/13/przebog-coz-to-za-szkarada/>>.

²³ Liczne recenzje napisane po spektaklu są ogólnodostępne w wersji internetowej. Oprócz Szwarzman o *Widmach* pisali m.in. Mirosław Kocur na portalu teatralny.pl (*Dziady X*); Rafał Zieliński w „Gazecie Wyborczej” („*Widma*” – *brawo za odwagę. Spektakl, który intryguje*); Filip Lech na portalu culture.pl (*Paweł Passini i Andrzej Kosendiak, „Widma”*); Jacek Marczyński w „Rzeczpospolitej” („*Widma*”: *Mankamenty narodowego obrzędu*) i ks. Andrzej Draguła dla „Więzi” (*Plaża umarłych*).l. Ich analiza mogłaby być przedmiotem osobnego opracowania.

Co zrobił Passini z *Widmami*? Przede wszystkim wprowadził do swej inscenizacji echa, głosy i nawiązania reprezentatywne dla uniwersum współczesnej kultury i sztuki. Zarówno tej popularnej, o której wstępnie była mowa powyżej, jak i tej wysokoartystycznej, o której niewątpliwie warto wspomnieć. Tropy współczesne, które miały zaintrygować odbiorcę i miały zostać przez niego zdekodowane, zostały wpisane przede wszystkim w plan wizualno-ekspresyjny spektaklu: są to nawiązania do malarstwa, do sztuki filmowej, do happeningu, do klasyki teatru. Passini korzysta z tych wizualnych znaków i inspiracji, by dobudowane piętro teatralnego przekazu i własnej reżyserskiej wizji uczynić konceptualnym punktem odniesienia dla tego, co dzieje się w planie dobrze znanej dramatycznej fabuły i muzycznego, lirycznego obramowania całości.

Spektakl w warstwie scenograficznej nawiązuje zarówno do apokaliptycznej aury obrazów Zdzisława Beksińskiego, jak i do słynnej *Tratwy Meduzy* Théodore'a Géricaulta (1819). Wprowadza również nawiązania do plenerowego happeningu Tadeusza Kantora z 1967 roku w Łazach. Był to zainscenizowany na plaży *Panoramiczny Happening Morski*, tzw. orkiestra żywiołu morskiego dyrygowana przez artystę oraz żywa instalacja reinterpretująca wspomniany obraz XIX-wiecznego francuskiego malarza. Przywołanie osoby Tadeusza Kantora, którego sceniczną reprezentacją w spektaklu jest Guślarz – w pasiastym szlafroku i z tubą w ręce, będąc nawiązaniem do ujęć Kantora z zachowanych fotografii słynnego morskiego performansu – skłania odbiorcę do konstruowania ciągu dalszych skojarzeń, odsyłających do twórczości teatralnej mistrza. Przede wszystkim przywołuje na myśl jego *Umarłą klasę* (1975), dobitnie korespondującą przecież z tematyką *Dziadów* oraz z postawą artysty spotykającego duchy właśnie dzięki sztuce. Na tym jednak nie kończy się seria nawiązań. Istotny okazuje się także trop prowadzący do sztuki filmowej Ingmara Bergmana, zwłaszcza do jego *Siódmej pieczęci* (1957) – Śmierć grająca w filmie w szachy z Rycerzem w spektaklu Passiniego okazuje się być nie tylko przeciwnikiem Guślarza/Kantora w tej królewskiej grze, ale i oskarżycielem, komentatorem i pośrednikiem, użyczającym swojego głosu duszom zmarłych wywoływanym w obrzędzie. Przywołanie filmowego arcydzieła Bergmana nie jest w *Widmach* jedynie bezzasadnym szafowaniem paletą erudycyjnych skojarzeń. I ten wątek zasługiwałby na dopełniające omówienie. Innym ciekawym rozwiązaniem jest również zwielokrotnienie zadań i funkcji postaci Pasterki. Pełni ona rolę ofiary i medium w tajemniczym seansie wywoływania duchów, ale i skrywa się na samym początku spektaklu za starożytną maską rodem z greckiego teatru, sygnalizując niejako właśnie teatralny, albo po prostu *quasi*-rytualny charakter zdarzeń.

Nagromadzenie znaczeń, symboli, punktów odniesienia bez wątplenia składa się w sensowną całość. O związkach i relacjach pomiędzy wybitnymi dziełami różnych sztuk w

spektaklu można by snuć osobną pogłębiającą refleksję. W tym miejscu zaznaczmy jedynie, że niewątpliwie fakt ich współuczestniczenia w budowaniu kolejnych warstw artystycznego przekazu *Widm* przyczynia się do intensyfikacji przesłania spektaklu Pawła Passiniego.

Dodajmy, że obrzęd dziadów zaaranżowany został jako tajemnicze *quasi*-misterium, rozgrywające się w sali koncertowej Narodowego Forum Muzyki – na scenie i na widowni, na galerii nad sceną. Tym samym w przystosowanej na potrzeby eksperymentalnego obrzędu przestrzeni wszyscy obecni – i wykonawcy, i publiczność – brali udział w rozgrywającym się pośród nich widowisku. Spektakl przybiera formę symbolicznego *quasi*-rytuału, w którym zniesione zostały ramy i realia czasoprzestrzenne pozwalające na jego identyfikację z jednym miejscem, rozpoznawalnym w określonym kontekście historyczno-kulturowym. Jeśli *Dziady/Widma* Mickiewicza/Moniuszki nawiązywały na prawach poetyckiej licencji do obrzędu ludowego z rejonów wschodnich dawnej Rzeczypospolitej, to w spektaklu Passiniego zdarzenia dzieją się w jeszcze silniej zreinterpretowanym „obszarze ludowości”. Jest to raczej współczesne *theatrum mundi*: nie cmentarna kaplica²⁴, ale otwarta przestrzeń – plaża umarłych, jak celnie ujął jeden z recenzentów²⁵. To *quasi*-przestrzeń zdarzeń globalnej wioski, z czytelnymi odwołaniami do sztuki, do społeczno-politycznych konfliktów naszych czasów, jak i do obiegowych klisz i wyobrażeń na temat pierwotnych obrzędów kultur archaicznych. Są one bowiem w tym spektaklu równie istotnym punktem odniesienia, jak nawiązania do wojny w Syrii i działań oddziałów Błękitnych Hełmów ratujących spod gruzów ludność bombardowanych miast. Funkcjonują niczym symboliczny znak czasu, na równych prawach wchodząc w krąg konceptualnych gier wizualnych, co projekcje wideo z pontonami uchodźców, będące kolejnym, symbolicznym nawiązaniem – współczesną, wymowną wersją *Tratwy Meduzy* Géricaulta.

IV

Nic dziwnego, że swoiste poczucie wizualno-ekspresyjnego nadmiaru skłania widza do pytań o miejsce i rolę w tej konceptualnej grze zaplanowane dla warstwy słownej i muzycznej.

²⁴ Zob. M. Witkowski, *Świat teatralny młodego Mickiewicza*, Poznań 2006, s. 139-167. [pierwsza wersja: tegoż, *Na drodze ku „Dziadom”*, w: *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szwejkowskiemu*, Wrocław 1966, s. 371-387]: Tymczasem w świetle tradycji literackiej kaplica w *Dziadach* jest oczywistym reliktem konwencjonalnego ła akcji w fikcyjnym świecie, w którym często rozgrywały się wydarzenia przedstawiane w utworach spod znaku tzw. literatury grozy. Nocna sceneria II części *Dziadów* jest odbiciem dobrze już w literaturze, także dramatycznej, zadomowionego schematu kompozycyjnego. Jej realia zgadzają się z motywami ła typowymi dla scenerii stosowanej we wzmiankowanej *Kirchhofspoesie*. (dz. cyt., s. 158).

²⁵ Zob. ks. Andrzej Draguła, *Plaża umarłych*, <<http://wiesz.com.pl/2017/09/14/plaza-umarlych/>>.

Obie warstwy raczej dopełniają przekaz artystyczny niż wybijają się na pierwszy, znaczący plan. Czy budowany środkami słowno-muzyczno-wizualnymi koncept sceniczny składa się w spójną dramaturgię całości, czy też może kreuje nieprzekonującą kakofonię znaków przestrzenno-czasowych, zakłócających doznania odbiorcze? Czy niweczy tym samym przeżycie estetyczne i eliminuje uobecnienie planu misteryjnych, nadestetycznych wartości?

Odpowiedź na tego typu pytania nie jest wcale tak oczywista. Jak wiadomo, reżyser nie tylko bardzo dobrze poznał materię arcydramatu Mickiewicza – wszystkie części *Dziadów* wystawiał już wcześniej kilkakrotnie – między innymi w Opolskim Teatrze Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki oraz w ramach białoruskiego projektu spotkania kultur. Opolskie [*'dzadzi*] z 2015 roku, zrealizowane jako nagrodzony projekt w Konkursie na Inscenizację Dawnych Dzieł Literatury Polskiej „Klasyka Żywa” z okazji obchodów 250-lecia teatru publicznego w Polsce, zorganizowanego przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego były słusznie nagradzane i doceniane przez krytyków²⁶. Passiniemu jako reżyserowi *Halki* nie jest również obca twórczość Moniuszki. Co warte podkreślenia, *Widma* nie są wtórną kontynuacją poprzednich pomysłów czy powtórzeniem wypróbowanej już koncepcji artystycznej. Stanowią odrębną, oryginalną pod względem artystycznym całość i niewątpliwie to muzyka jest jej ważną składową, organizującą i spajającą czasowy przepływ dramaturgii.

W festiwalowym wprowadzeniu do spektaklu zamieszczonym na stronie NFM-u Passini wprowadza odbiorcę w wyjściowe założenia inscenizacji²⁷. Reżyser zastanawia się, jakie intencje przyświecały – bądź mogły, jego zdaniem, przyświecać – Mickiewiczowi jako twórcy dramatu i Moniuszce jako autorowi kompozycji muzycznej. Możemy między innymi przeczytać:

Mickiewicz i Moniuszko poszukują w ludowym obrzędzie obcowania ze zmarłymi **bijącego źródła duchowości**. Równocześnie zdają się wskazywać na jego realność i celowość. Mówią: potrzebujemy rozmowy z naszymi zmarłymi, ponieważ – wbrew pozorom – to żywi wychodzą z tego obrzędu nakarmieni i pocieszeni (...). Zadaliśmy sobie pytanie w ciemności własnej, osobistej, dzisiejszej – **jakie widma mogłyby się nam ukazać**. I przyszły do nas ofiary wojny, tej ostatniej w Syrii, ale i tych wcześniejszych, równie bestialskich i bezsensownych. Dlatego śpiewności moniuszkowskiej frazy przeciwstawiamy ostrość rozwibrowanego ludzkiego organizmu. W ekspresji ruchu, w post-apokaliptycznej estetyce, w ofierze, jaką na scenie aktor i tancerz składają z ciała – w nich poszukujemy kontrapunktu i dopełnienia. I stawiamy pytanie: **czy jeszcze potrafimy uczestniczyć w obrzędzie, czy jesteśmy już tylko grupą**

²⁶ Na temat tej inscenizacji pisałam więcej w: *Poeta w czyścicu. Paradoksy konceptualizacji idei – [dzadzi] Pawła Passiniego*, w: *Żywioty teatru. Ludzie – Idee – Wydarzenia. Opolski Teatr Lalki i Aktora w latach 2007-2017*, pod red. Z. Bitki i A. Morawskiej-Rubczak, Opole 2017, s. 20-35.

²⁷ Zob. <<https://www.nfm.wroclaw.pl/component/nfmcalendar/event/5675>>.

zamaskowanych obserwatorów. Czy gotowi jesteśmy usłyszeć głosy naszych zmarłych? [podkr. K.L.]²⁸.

W powyższym cytacie zwracają uwagę dwie kwestie – natury estetycznej i nadestetycznej. Reżyser stosując w opisie koncepcji przedstawienia retoryczną figurę kontrastu pomiędzy „śpiewnością moniuszkowskiej frazy” a „ostrością rozwibrowanego ludzkiego organizmu” podpowiada konieczność stawiania pytań o misteryjne aspekty spektaklu i ich związek ze swoistym programem totalnej syntezy sztuk w iście wagnerowskim stylu. Na scenie aktor i tancerz „składają swe ciała w ofierze” – ten rytualny motyw sztuki nie został przecież przez artystę wydobyty przypadkowo. Ludowy obrzęd jako „bijące źródło duchowości” stanowił dla Pawła Passiniego punkt odniesienia nie tylko w jego próbie zrozumienia poetyki dzieł XIX-wiecznych wieszczów, ale również miał być zarzewiem kolejnego, aktualizującego działania artystycznego. Estetyzując formę misterium na wzór twórczych koncepcji najpierw Mickiewicza, a potem Moniuszki, uznał, że jako artysta teatru ma prawo prowokować współczesnych odbiorców, może stawiać im pytania, m.in. o aktualną kondycję ich duchowości, o potrzebę uczestniczenia w obrzędach i rytuałach, oferowanych choćby za pośrednictwem sztuki teatralnej.

Dla klarowności wywodu zaznaczmy, że pytanie o „bijące źródła duchowości” jest zadawane przez Passiniego oczywiście z innego miejsca i czasu dziejowych przemian niż czas i miejsce, w którym żyli i tworzyli swe utwory Mickiewicz i Moniuszko. Dziady były raczej dla Mickiewicza „bijącym źródłem” artystycznej inspiracji. Trafnie ujmował tę sytuację Michał Witkowski, analizując „drogę ku *Dziadom*” młodego poety, gdy zwracał uwagę na liczne przetworzenia wyjściowego obrzędu, celowo wzbogacone motywami wywodzącymi się z literackich klisz i konwencji. W swoim studium następująco podsumowywał związki dramatu z rzekomo ludowymi realiami:

Pomysły poprzedników Mickiewicz **przestylizował w nowym duchu romantycznym** i nadał im zewnętrzne piętno rodzimej swojskości. Konkrety literackie przeobraził i **uzupełnił realiami ludzącymi swym podobieństwem do świata ludu.** Od strony scenografii zarysowanej w II części *Dziadów* **poeta mistyfikował czytelnika** ludowym charakterem przedstawionego świata. Podobnie postępował w bliskich *Dziadom* balladach, które też zwodziły swym rzekomo ludowym charakterem. W wizji świata, jaką narzuca młodzieńczy dramat, widoczne są **związki jego struktury czy to z upodobaniami sentymentalistów, czy też z gustem lubiących okropności romansopisarzy** [podkr. K.L.]²⁹.

²⁸ Tamże

²⁹ Michał Witkowski, dz. cyt., s. 158.

Z ludowych obrzędów młody poeta zaczerpnął zatem natchnienie, przetwarzając ich temat i formę w dzieło artystyczne – nie miało być ono jednak próbą ich utrwalenia (czy ocalenia) jako żywotnego, „bijącego źródła duchowości”, ale stanowiło podstawę inspiracji twórczej, poddaną artystycznej obróbce i nawiązującej – co istotne! – w zakresie formy do potencjału operowych inscenizacji teatralnych.

Mickiewicz niewątpliwie zestetyzował ludowy obrzęd dziadów i uczynił to z powodów czysto artystycznych, kreując w ramach dzieła sztuki wyjątkowy obraz świata przedstawionego, odsyłającego czytelnika i odbiorcę do sfery doświadczeń estetycznych, ale i duchowych. Z kolei Moniuszko, komponując do arcydramatu wieszcza muzykę i nadając mu kształt kantaty ujętej w formę scen lirycznych, w zasadzie przeprowadził dalej ów proces estetyzacji. Spotęgował go, oddalając się zarazem od misterium jako „bijącego źródła”. Dzięki zastosowaniu muzycznych rozwiązań, nasuwających słuszne skojarzenia z włoskim operowym *bel canto*, przeprowadził ów proces niejako wtórnie nadając *Dziadom* cechy misteryjności, polegającej m.in. na wykreowaniu dzięki muzyce odpowiedniej aury dla dramaturgii zdarzeń. Muzyka pełni zatem ważną funkcję nastrojowego obramowania całości, wzmacniając efektowne rozwiązania scenograficzne *Dziadów-Widowiska*. Paweł Passini w zasadzie podejmuje ten sam estetyzujący trop i konsekwentnie wydobywa z zarzewia ludowego obrzędu złożony artystyczny przekaz. Misterium dziadów jako źródło inspiracji stało się programem jego przedstawienia, przyczyną postawienia pytań o rolę i miejsce duchowości w sztuce.

V

Zauważmy, że pytania współczesnego reżysera o sens i wpływ ludowego obrzędu na pomysł twórczy Mickiewicza i Moniuszki nie są naiwne, nieuprawnione czy niezasadne. Tym bardziej nie można im zarzucić, że nie mają racji i prawa bytu, bo zbyt mocno upraszczają wspomnianą powyżej relację synchronicznego zespolenia historycznej diachronii arcydramatu, kompozycji muzycznej i współczesnej inscenizacji. Artysta trafia bowiem w sedno problemu – pyta o kluczową relację pomiędzy sztuką a realnością jako żywotnym źródłem duchowości i natchnienia, bez której nie konstytuują się przecież żadne wartości w Sztuce – ani te artystyczne, ani estetyczne, ani nadestetyczne. Dlatego spektakl Passiniego prowokuje i wydawałoby się celowo chce drażnić współczesnego widza. Prowokuje przede wszystkim swą formą, ale także silnie uwspółcześnioną wizją świata, zbudowaną w manifestacyjnej wręcz opozycji do „śpiewności moniuszkowskiej frazy”. Formą utkaną z wdzierających się na pierwszy plan reporterskich ujęć i obrazów znanych z telewizyjnych i internetowych newsów.

Owszem są one powszechnie dostępne dla widza, ale ogląda on je przecież z oddalenia, niczym bohater kantowskiej estetyki wzniosłości – w poczuciu bezpiecznego dystansu obserwatora. Plan drugi tej artystycznej prowokacji dopełnia erudycyjna sieć estetycznych skojarzeń pogłębiających przekaz i intensyfikujących powiązania obu planów – dzieła Kantora, Bergmana, Géricaulta, Beksińskiego, nawiązania do filmów sci-fi – oto cała feeria bodźców, w wysmakowany sposób podana, inteligentnie i wyrafinowanie połączona jak paleta barw. Scena to przecież pracownia artysty.

Ta feeria kolorów i bodźców pozostawia jednak w widzu poczucie przesytu, pomieszania estetyk, doświadczenia jakiegoś niestosownego nadmiaru. Okazuje się bowiem, że zmultiplikowany przekaz audiowizualny jest wręcz **manifestacyjną przesłoną nałożoną na misteryjną formę i treść**. Nie jest to jednak efekt przypadkowy, powstały wbrew projektowi artysty. Oglądając go mimowolnie snujemy refleksję o tym, jak silnie jesteśmy dziś zanurzeni w utopijnym, nazbyt zestetyzowanym świecie, nieczułym zarówno na otaczające realia, ale na całkiem serio traktowane misteryjne aspekty sztuki, „bijące źródła duchowości”. Retoryczne pytanie: „Czy jeszcze potrafimy uczestniczyć w obrzędzie, czy jesteśmy już tylko grupą zamaskowanych obserwatorów?” jest zatem wielce zasadne.

Okazuje się zarazem, że dramaturgia spektaklu zbudowanego na estetyce nadmiaru, będącego teatralną manifestacją i metaforą świata pełnego bodźców, nawiązań, publicystycznych wiązek obrazów globalnej wioski, pomimo totalnej audiowizualnej syntezy znaków i zdarzeń nie jest w stanie wyzwolić uczuć metafizycznych, a tym samym – nie oferuje wprost misteryjnych nadestetycznych doświadczeń i wartości. Jest raczej ich reprezentacją negatywną – tj. nie konstytuuje ich bezpośrednio, choćby dzięki nastrojowej muzyce jako ekwiwalencie dźwiękowym „bijącego źródła”. Wręcz przeciwnie – nadmiar wizualnych efektów i bogactwo odniesień do różnych kontekstów tak współczesnego świata jak i dzieł sztuki nasuwa skojarzenia z rozmachem operowych scen teatralnych, kreujących iluzję sceniczną skrajną sztucznością swych wizualnych elementów składowych. To zestetyzowane misterium opiera się na ujęciach i obrazach, które potrafią wciągnąć widza w konceptualną grę, polegającą na umiejętnym rozszyfrowywaniu i łączeniu znaków. Niesie ona satysfakcję intelektualną, pewien rodzaj przyjemności intelektualno-zmysłowej, tak typowej dla odbioru widowiska, które... nie jest przecież i w zasadzie nie zamierza być prawdziwym, pełnoprawnym misterium. Jest raczej jego przesłoną – dostosowaną w zakresie uruchomionych środków artystycznych do duchowej kondycji czasu przesytu i nadmiaru, tak w zakresie nadmiaru informacji, jak i estetycznych wrażeń. Spektakl stawia pytania, nastroja do

poszukiwania odpowiedzi, zwodzi dramaturgią całości odwołującą się do koncepcji teatru totalnego. Czy współczesny widz nadal chce wierzyć w jego moc?

VI

Imperatyw syntezy sztuk jako nadrzędny wyznacznik przedstawień teatralnych dopełnionych muzycznym i wizualnym przekazem zdaje się pełniej oświetlać koncepcję dramatycznej formy II części *Dziadów* Adama Mickiewicza. Młody poeta, pisząc swój dramat i sygnalizując w podtytule, że jest on „widowiskiem”, zaprojektował go jako formę otwartą na umuzycznienie, skonstruował nowy typ dramatu otwartego – przynajmniej potencjalnie otwartego – na działania kompozytorów i twórców czasów przyszłych. Takich, którzy będą potrafili odpowiednio wykorzystać potencjał dramaturgiczny tej poetyckiej struktury i wraz z muzyką i scenografią nadadzą jej walor sztuki rozumianej jako najlepsza fuzja sztuk pięknych, prowadząca do wzbudzenia przeżyć estetycznych, które w trwały sposób będą potrafiły oddziaływać na dusze i umysły odbiorców sztuki.

Takiego zadania podjął się w XIX wieku między innymi Stanisław Moniuszko. Umuzyczniając dzieło Mickiewicza i zachowując jego podwójny status formalny – kantaty i scen lirycznych – nie tyle pozbawił *Dziady* ich scenicznej proveniencji, co raczej pozostawił – możliwy do uchwycenia z historycznego, czasowego dystansu – znaczący dla przyszłych inscenizatorów sygnał otwartości dzieła na muzyczność i sceniczność. Jego zdaniem, jako kompozytora i znawcy realiów teatralnych, ten znany mu, ówczesny teatr nie był jeszcze gotowy do udźwignięcia dramaturgicznego potencjału arcyszuki wieszczka. Czas jednak płynął i działał na korzyść obu dzieł i obu twórców.

Niemal sto sześćdziesiąt lat później sięgnął po *Widma* Moniuszki Paweł Passini. Wydarzyło się to już w zupełnie innym kontekście – jako następstwo niezwyklej drogi *Dziadów* inscenizowanych na deskach XX-wiecznych teatrów, wystawianych przez największych artystów, w czasach, gdy marzenie o potędze słowa poetyckiego połączonego z obrazem i muzyką w teatrze, oddziałującego na bieg dziejów i losy narodu – wspomnijmy *Dziady* Kazimierza Dejmka (1967)) i filmową *Lawę* Tadeusza Konwickiego (1989) – znalazło swoje niemal prorocze spełnienie i potwierdzenie. Ów wizualno-ekspresyjny nadmiar, który zaproponował w swej inscenizacji *Widm* Paweł Passini prowokujący pytania o współczesną kondycję misteryjnych wartości sztuki może zatem wydawać się uprawniony, a nawet wręcz pożądany. Wywołując tak żywą reakcję publiczności, przyczynił się bowiem do skonfrontowania widzów z refleksją, czy siła przekazu sztuki zapraszającej do spotkania,

choćby symbolicznego spotkania – żywych ze zmarłymi – potrafi także dziś ufundować trwałe przeżycie estetyczne, przeżycie na miarę oddziaływania pradawnej koncepcji teatru jako syntezy sztuk, w której siłę wierzyli kiedyś Mickiewicz, Moniuszko, Wagner, Wyspiański, a także wielu innych, wielkich artystów.

Bibliografia:

- Draguła Andrzej, *Plaża umarłych*, <<http://wiesz.com.pl/2017/09/14/plaza-umarlych/>>.
- Dziadek Magdalena, *Moniuszko-romantyk*, w: *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki*, pod red. Magdaleny Dziadek i Elżbiety Nowickiej, Poznań 2014, s. 149-150.
- Gamrat Małgorzata, *Literackie inspiracje w polskiej muzyce kantatowej pierwszej połowy XIX wieku. Wybrane przykłady adaptacji tekstów literackich na potrzeby kantaty*, w: *Kantata – oratorium – pasja. Odmiany form literacko-muzycznych w kulturze XVIII i XIX wieku*, pod. red. E. Nowickiej i A. Borkowskiej-Rychlewskiej, Poznań 2019, s. 63-86.
- Kłątwa nad gusłami, czyli „Widmo” na Wratislavi Cantans*, „Gazeta Wyborcza” 11.09.2017, [<https://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/7,35771,22341029,klatwa-nad-guslami-czyli-widmo-na-wratislavi-cantans-rozmowa.html>].
- Lisiecka Katarzyna, *Poeta w czyścicu. Paradoksy konceptualizacji idei – [dzia] Pawła Passiniego*, w: *Żywioty teatru. Ludzie – Idee – Wydarzenia. Opolski Teatr lalki i Aktora w latach 2007-2017*, pod red. Z. Bitki i A. Morawskiej-Rubczak, Opole 2017, s. 20-35.
- Marszałek Agnieszka, *Opery Moniuszki w polskim Lwowie – uniesienia, powinności, nadużycia; Aneks. Utwory Stanisława Moniuszki na scenach polskiego teatru we Lwowie 1841-1945 (repertuar)*, w: *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki...*, s. 199-288.
- Moniuszko Stanisław, *Listy zebrane*, red. W. Rudziński, współpr. M. Stokowska, Kraków 1969.
- Rudziński Witold, *Stanisław Moniuszko, Widma. Sceny liryczne z „Dziadów” Adama Mickiewicza*, Warszawa 1996, s. 18. [http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_12/57586/widma_teatr_narodowy_warszawa_1996.pdf]
- Sivert Tadeusz, *Z dziejów inscenizacji „Widm” Moniuszki-Mickiewicza*, w: *Pięć studiów z dziejów scenicznych dramatów Mickiewicza*, pod. red. T. Siverta, Wrocław 1968, s. 83-113, [*Studia z dziejów teatru w Polsce*, t. VI].
- Sokalska Małgorzata, *Opera a dramat romantyczny. Mickiewicz – Krasieński – Słowacki*, Kraków 2009.
- Stróżewski Władysław, *Wartości estetyczne i nadestetyczne*, w: *O wartościowaniu w badaniach literackich*, pod red. S. Sawickiego, W. Panasa, Lublin 1986.
- Sulek Małgorzata, *„Widma” Moniuszki wobec „Dziadów” Mickiewicza*, w: *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki...*, s. 75-98.
- Szwarcman Dorota, <<https://szwarcman.blog.polityka.pl/2017/09/13/przebog-coz-to-za-szkarada/>>.
- Timoszewicz Jerzy, *„Dziady” w inscenizacji Leona Schillera. Partytura i jej wykonanie*, Warszawa 1970.
- Witkowski Michał, *Świat teatralny młodego Mickiewicza*, Poznań 2006, s. 139-167. [pierwsza wersja: tegoż, *Na drodze ku „Dziadom”*, w: *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntovi Szwejkowskiemu*, Wrocław 1966, s. 371-387].
- Wypych-Gawrońska Anna, *Moniuszko w trzech teatralnych odsłonach – jako pracownik teatru, widz i twórca dzieł scenicznych*, w: *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki...*, s. 185- 198.
- Wypych-Gawrońska Anna, *Muzyczno-dramatyczne adaptacje utworów Adama Mickiewicza w teatrze lwowskim do 1918 roku*, „Pamiętnik Teatralny” 1999, z. 1 (189), s. 5-53.
- Ziołowicz Agnieszka, *„Misteria polskie”. Z problemów misteryjności w dramacie romantycznym i młodopolskim*, Kraków 1996.

[Artykuł jest rozszerzoną i zmienioną wersją referatu wygłoszonego podczas Międzynarodowego Kongresu Moniuszkowskiego w Gdańsku 27-28 września 2019 roku].

Moniuszko
2019 ROKIEM 200.
STANISŁAWA MONIUSZKI

Realizacja działań w ramach obchodów
200. rocznicy urodzin Stanisława Moniuszki
Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**



**200. rocznica urodzin
Stanisława Moniuszki**
Obchodzona pod auspicjami UNESCO