didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 192**
Data wydania: kwiecień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/wyzwolenie-czy-udreka

/ REPERTUAR

Wyzwolenie czy udręka?

Piotr Urbanowicz

Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie

Stanisław Wyspiański

Wyzwolenie

reżyseria: Maja Kleczewska, dramaturgia: Grzegorz Niziołek, scenografia: Justyna Łagowska, kostiumy: Konrad Parol, wideo: Krzysztof Garbaczewski, choreografia: Kaya Kołodziejczyk, muzyka: Cezary Duchnowski

premiera: 28 lutego 2026

W Teatrze im. Juliusza Słowackiego po *Dziadach* i *Weselu* nadszedł czas na *Wyzwolenie.* Podobnie jak *Wesele* zagrano je sto dwadzieścia trzy lata po prapremierze na scenie ówczesnego Teatru Miejskiego przy placu Świętego Ducha. Można przypuszczać, że owa rocznica niejako sama z siebie wymusiła decyzję repertuarową, tworząc przy tym doskonałą okazję, aby Maja Kleczewska dopełniła narodowy tryptyk i powiedziała tekstem Wyspiańskiego coś zupełnie nowego. Wiadomo przecież, że *Wyzwolenie* pozwala na sporo kreatywnej (auto)refleksji o narodowej bierności, o

bohaterach widniejących na sztandarach, ale też o niewygodnej roli wieszczenia i samego teatru w tworzeniu mitów. Trzeba niestety już na początku tej recenzji napisać – nic z tego.

Konrad (Mateusz Bieryt) wyłania się z orkiestronu, wchodząc białymi schodami na proscenium. Na widowni pojawiają się pozostali aktorzy, rozstawiają stojaki z partyturą. To chór, który towarzyszy monologowi głównego bohatera, pytając go, jak w dramacie, po co przychodzi i czego żąda. Tu spoiler: tego się nie dowiemy. Konrad zaczyna dyrygować chórem, co stanowi prolog do właściwej inscenizacji Polski współczesnej. Za plecami protagonisty widnieje się bowiem ekran, prezentując debatę polityczną w studiu telewizyjnym z udziałem mężczyzn, w tym księdza, oraz jednej kobiety (jakże wymownie). Postaci siedzą za stołem zasłanym czerwonym obrusem i wchodzą sobie w słowo. W tle widzimy fotografie z protestów przeciw zaostrzeniu prawa antyaborcyjnego, marszów w obronie sądów oraz marszów niepodległości, zmontowane z postaciami z *Bitwy pod Grunwaldem* Matejki, a więc Polski triumfującej. To obraz polaryzacji i skłócenia dzisiejszego narodu, którego medialni przedstawiciele – tutaj istotne przesunięcie wobec dramatu – nawet nie za bardzo wymieniają się argumentami, lecz po prostu przekrzykują się hasłami, nie tworząc nawet krzty sensu.

Ekran usuwa się, a oczom widzów ukazuje się dalsza część białych schodów. Schody to symboliczne kulisy zmagań o polskość, na których dochodzi do agonów między przedstawicielami różnych klas i zawodów. Scena przedstawia się zatem dość surowo, technicznie. Na dole w orkiestronie – symboliczne wawelskie mogiły. Stamtąd, z grobowej otchłani, wyłaniają się przeróżne postaci: Krakowiacy z kosami, Panna Młoda (reminiscencje *Wesela*?). Na szczycie schodów znajduje się ekran, na którym pojawiają się

projekcje 3D oraz panoramy zamku wawelskiego. Wiemy więc, że znajdujemy się w samym centrum debaty o Polskę.

Postaci krążą po schodach, znikają na chwilę ze sceny, aby wejść w nowych kostiumach – zmieniając się płynnie w Maski, które będą prowadzić dialogi. Maski to jacyś nieokreśleni wszyscy. Postaci są zróżnicowane jedynie strojem: tu dres, tu garsonka, tu bluza z napisem „Armia Boga", i jeszcze garnitur. Wyobrażają sztampowo sklecony tłum everymanek i everymanów. Wygłaszają kwestie Masek i Konrada. Dzięki takiemu zabiegowi jasne staje się, że spory o polskość toczy nie jednostka, lecz cała wspólnota. Kleczewska wraz z zespołem odwraca zatem mickiewiczowski gest skupiania w sobie bolączek narodu. To istotne przesunięcie znaczeń wobec dramatu Wyspiańskiego. W nim przecież Konrad jako *porte parole* autora prowadzi wymianę zdań i poglądów, obalając koniunkturalizm i indolencję „takich, co myśl swą ukrywają i nigdy jej nie stawiają jasno". Przez podzielenie roli twórcy eliminują ten demaskujący ton, rezygnują również z nadawania anonimowym maskom głębszych rysów psychologicznych, a przez to tracą z oczu krytyczną, aluzyjną głębię tekstu.

Maski-Konrady rozmawiają ze sobą, a właściwy Konrad obserwuje sytuację, czasami z dystansu, czasem mieszając się z grupą; niekiedy porusza ustami, wypowiadając cicho słowa. Kolejne dialogi dają efekt niezrozumiały i nużący. Jakkolwiek bowiem aktorzy starają się nadać słowom patetyczny ciężar, to tylko chwilami rzeczywiście pobrzmiewają w nich echa współczesności. Żeby problemów było mało, to owe nawiązania do współczesności są szyte grubymi nićmi. Widać to chyba najlepiej, gdy Maski rozmawiają o powinności Polek. Zbite w większą grupę wychodzą na proscenium z prawicowymi banerami. Kobieta w ciąży przemawia w ich imieniu, powtarzając patriarchalne poglądy Konrada o służeniu Polsce i niewydawaniu „naszych"

kobiet „obcym”. Ta pozornie mocna sceniczna wypowiedź przechodzi bez echa, składając się na kolejny, zbyt dobrze znany obrazek obyczajowy ze współczesnej Polski. Nie przeraża, nie odkrywa niczego nowego, jest chyba tylko wywiązaniem się z obowiązku wobec obranej strategii dramaturgicznej, polegającej na portretowaniu wspólnoty narodowej jako tonącej w radykalizmie… W końcu Maski, lekko wyczerpane tym przedłużającym się spektaklem, rozsiadają się na schodach i rozdają sobie torby z prowiantem. W pewnym momencie pojawiają się tam kardynałowie w purpurowych szatach, którzy, sławiąc ideę feudalnego poddaństwa, niosą fałszywe pocieszenie zmęczonym przedstawicielom wspólnoty narodowej.

Efektem rozdania ról między anonimowych przedstawicieli polskości jest to, że debaty, które prowadzą postaci, stają się abstrakcyjne. Warto się nad tym zastanowić, mając w pamięci dramat Wyspiańskiego, do czego w sumie zachęca sam teatr, naprowadzając w komunikacie medialnym na okoliczności jego pisania i wystawienia. Autor *Wyzwolenia* dzięki machinie teatralnej iluzji potrafił zmienić debatę polityczną w rodzaj gry: widzowie w 1903 roku oglądali rzekomo anonimowe Maski, ale, podobnie jak w *Weselu*, byli wręcz zachęcani do odczytywania mniej lub bardziej jawnych aluzji, a zatem do ich odsłaniania. Sto dwadzieścia trzy lata później dialogi potraktowano nie jako intertekstualne bomby obyczajowe, ale gotowe idee, którym wystarczy trochę kostiumu i muzyki, by wypełniły się treścią. Szkoda zwłaszcza myśli wciąż całkiem świeżych, jak choćby ta, że manifestowanie polskości przez srebra rodowe czy kontusze przykrywa Polskę prawdziwą, której „wszystkie czynniki składowe [już] są, są, są”. Chciałoby się tę myśl wydobyć mocniej. Co to za czynniki? Gdzie one są? Co lub kogo należy odkryć? Wyzwolić z jakiej zaśniedziałej reprezentacji? Można by na podstawie tego jednego dialogu wyprowadzić kilka wniosków na temat braku pluralizmu, zabetonowania sceny politycznej i charakterystycznej dla niej

homogeniczności reprezentacji w radykalizującym się, spolaryzowanym społeczeństwie. Zamiast tego są tylko zajawki, powierzchowne diagnozy, oczywistości, dyskursy powyrywane z szerszego kontekstu. I tak ten dialog Konrada z Maskami o próżnym manifestowaniu polskości twórcy przedstawiają tautologicznie: grupa niesie przeróżne transparenty, wykrzykuje hasła, odgrywa zatem stereotypowy manifest – z tą różnicą, że manifestuje podzieloną polskość. Bardzo to proste, pozbawione realizmu (choć go akurat jakoś nie bardzo szkoda), lecz także aluzyjnego rozwinięcia; najgorsze, że sceny te grzęzną w formule pozornie mocnych środków wyrazu. Kolejne z serii diagnoz pozbawione są nie tylko szerszego rozwinięcia, ale nawet scenicznego dopełnienia.

Prowadząc polemikę z tym spektaklem, szukam czegoś na jego obronę. Trzeba chyba przecież czytać pozbawienie Konrada jego dramatycznej, głównej roli jako gest krytyczny, który dekonstruuje jednostkowość czynu, dając jasno do zrozumienia, że jakakolwiek zmiana polityczna musi być aktem demokratycznym, zakorzenionym w deliberacji członków społeczeństwa. W takim razie logicznym jest, że noszącego jeszcze ślady heroiczności Konrada Wyspiańskiego musi zastąpić raczej postać zagubiona i niepewna, zapatrzona w sentymentalne obrazki przeszłości, abstrahująca od żywej debaty na rzecz całkiem przyjemnego efektu teatralno-muzycznego, dla której punkt kulminacyjny przedstawienia, odśpiewanie „Chcę, żeby w letni dzień", staje się hymnem powrotu do przeszłości, czyli „nic się niedziania". Konrad niby woła, że chce lepszego świata, ale jakoś trudno mu wierzyć.

Dla tej tezy twórcy poświęcili właściwą dramaturgię tekstu, nieomal odwracając motywacje Konrada (świadomie czy nie), a co za tym idzie skutecznie pozbyli się dramatycznego napięcia. To mogłoby się udać, gdyby

stworzyli alternatywną oś, wokół której cała ta karuzela wiruje, rozrzucając strzępki myśli wartych podniesienia i uwagi. Obecnie nie za bardzo wiadomo, kto, kogo/co i z czego próbuje wyzwolić, a to, zamierzenie lub nie, obnaża bankructwo wyzwolenia (jako gestu) lub *Wyzwolenia* (jako tekstu).

Nawet jeśli uwierzymy w tę wersję Konrada, trzeba jednak zapytać, czym są motywowane jego dalsze perypetie. Po scenie z maskami i wygłoszeniu *credo* („Chcę, żeby w letni dzień"), Konrad jakby zyskuje dodatkowy impuls do działania (w sumie dlaczego?). Efektownie i zaskakująco odwraca się podest ze schodami, odsłaniając przestrzeń ukrytą pod nimi, bazę odbywających się na powierzchni dialogów, a więc palący się w ich skrytości ogień, swoiste jądro polskości. Hestia (Anna Syrbu) przekazuje posłannictwo Konradowi, bohater upada, schody ponownie się obracają, a scenę przejmuje Geniusz (Mateusz Janicki). Stara się on omamić przedstawicieli wspólnoty narodowej wizją schodzenia do podziemi, do bliżej nieokreślonej otchłani grobów, zamieniając ich w żywe trupy. Towarzysząca tej scenie kamera zmienia twarze aktorów wyświetlane na ekranie w trupie czaszki. Postaci dzierżą zresztą otrzymane od Geniusza wieńce i staje się jasne, że jest on posłańcem wtórnej i niebezpiecznej martyrologii. Towarzyszą mu w tej scenie zresztą postaci w kardynalskiej purpurze. Co ważne, i to kolejne przesunięcie dramaturgiczne, Konrad nie wchodzi w konflikt z Geniuszem. Nie próbuje go powstrzymać. Zamiast tego niczym *deus ex machina* następuje zerwanie iluzji scenicznej i postaci wychodzą ze swoich ról.

Skoro już o tym mowa, to twórcy bardzo oszczędnie korzystają z potencjału metateatralnego, zasadniczo ograniczając go do tej jednej zapisanej w dramacie sceny. Choć przedstawienie skończone, Konrad wciąż mocuje się z myślą. Tymczasem aktorzy rozbierają się z kostiumów, pozbywają charakteryzacji i udają się w kulisy. Z ciekawością, niezrozumieniem lub

otwartą kpiną reagują na improwizacje ewidentnie pozostającego w roli kolegi. Ten popis przerywa Stary Aktor (Tomasz Międzik), wygłaszając znany z dramatu monolog o przemijaniu na scenie, iluzji aktorskiej sprawczości i maskującej roli teatru. Szkoda, po raz trzeci to napiszę, że te autoironicznie hasła pozostają w sferze recytacji, nie wpływając znacząco na żadną wiążącą wypowiedź sceniczną. Podobnie zresztą dzieje się z pozostałym, całkiem sporym bagażem metateatralności i autoironii zapisanym w dramacie. A w końcu poetyckie didaskalia dramatu nie powstały po nic – zdaje się, że celowo miały komentować ubogość i sztampowość środków teatralnych sceny krakowskiej. Nie kompensuje tego również przerysowana postać Reżysera (Tomasz Wysocki), który w zasadzie, jak i inne postaci pierwszego aktu – w swojej typowości zlewa się z pozostałymi Maskami.

A przecież właśnie motyw teatru w teatrze u Wyspiańskiego łączy się z przesłaniem tekstu. Wyzwolenie nie powiedzie się, jeśli będzie tylko odegrane w teatrze, lecz nie dlatego, że grane jest w starych dekoracjach; na głębszym poziomie nie udaje się, bo, jak w *Weselu*, nie ma gotowości w podzielonym narodzie, którego metonimią staje się publiczność. Błyskotliwe to zagranie Wyspiańskiego, który metaforyzował przez bierną postawę publiczności bierną postawę narodu. Szkoda, po raz czwarty, że twórcy nie przeczytali tego innowacyjnego, performatywnego gestu wpisanego w dramat. Po wyjściu wszystkich aktorów, po skończonym przedstawieniu, Konrad zostaje sam. W planie dramatycznym dzieje się wówczas coś dziwnego i magicznego zarazem: pojawia się szansa na prawdziwą przemianę, Konrad dołącza do chóru erynii. Tymczasem inscenizacja finału potwierdza chyba tezę o tym, że w nowym *Wyzwoleniu* zmiana nie jest możliwa. Konrad wraz z chórem, który nosi takie same uniformy: blond peruki, okulary przeciwsłoneczne i szaro-beżowe trencze, śpiewają raz jeszcze „Chcę, żeby w letni dzień”.

Udało się, wspólnota pozostała na powierzchni i nie zeszła w otchłań grobowych głębin. Złośliwie można by jednak napisać, że od czasu *Dziadów* schodzimy w dół poziomem odczytań i realizacji. Szkoda, piszę to po raz ostatni, ogromnego i zmarnowanego potencjału tego tekstu, w tych okolicznościach, na tej akurat scenie. Nowe *Wyzwolenie* to pozbawiony niemal akcji dramatycznej moralitet, tworzący, owszem, przestrzeń refleksji, ale niestety refleksji ubogich, dotyczących chyba tylko tego, jak bardzo jesteśmy podzieleni, że spora w tym wina kleru i że trudno w tej sytuacji znaleźć rozwiązanie.

Wzór cytowania:

Urbanowicz, Piotr, *Wyzwolenie czy udręka?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 192, https://didaskalia.pl/pl/artykul/wyzwolenie-czy-udreka.

Autor/ka

Piotr Urbanowicz

Piotr Urbanowicz – absolwent wiedzy o teatrze UJ, performatyk i kulturoznawca. Autor książki *Elektryczny romantyzm. Nauka o elektryczności a literatura i filozofia polska pierwszej połowy XIX wieku* (2024).

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/wyzwolenie-czy-udreka*