didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 167**
Data wydania: luty 2022
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/pieklo-kobiet

/ repertuar

Piekło kobiet

Maria Makaruk

Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie

Adam Mickiewicz

Dziady

reżyseria: Maja Kleczewska, dramaturgia: Łukasz Chotkowski, scenariusz sceniczny: Łukasz Chotkowski, Maja Kleczewska, scenografia, reżyseria światła: Katarzyna Borkowska, kostiumy: Konrad Parol, muzyka: Cezary Duchnowski, choreografia: Kaya Kołodziejczyk

premiera: 19 listopada 2021

Po premierze *Dziadów* w reżyserii Konrada Swinarskiego Jan Kłossowicz napisał, że wystawienie dramatu Mickiewicza wymaga albo zniszczenia tekstu, albo rozbicia teatru (1973). Przyłożywszy tę miarę do krakowskich *Dziadów* Mai Kleczewskiej i tego, co na ich temat dotychczas powiedziano i napisano, chciałoby się w pierwszym odruchu powiedzieć, że reżyserka dokonuje obu tych gestów. O „wywrócenie na nice", „unieważnienie, skompromitowanie i ośmieszenie" arcydramatu oskarżył Kleczewską Artur Grabowski. W podobnym duchu utrzymane są nie tylko wypowiedzi

małopolskiej kuratorki oświaty Barbary Nowak, ministrów Glińskiego i Czarnka czy radnego Kality, lecz także całego szeregu prawicowych publicystów, oburzonych przesunięciami dokonanymi w obrębie dramatu Mickiewicza. Po koncept „rozbicia teatru" można by z kolei sięgnąć, przyglądając się przebudowie, jakiej poddana została widownia Teatru im. Juliusza Słowackiego. Z parteru XIX-wiecznej widowni usunięto kilka rzędów foteli i zbudowano rodzaj złotej rampy łączącej publiczność ze sceną – to właśnie tam, z samego środka widowni, padają słowa *Improwizacji* i odbywa się bal u Senatora.

Gdyby analizę *Dziadów* Mai Kleczewskiej ograniczyć do ich pierwszej sceny, istotnie można byłoby sobie wyobrazić, że jest to spektakl o potencjale rewolucyjnym, poddający tekst dramatu Mickiewicza radykalnej reinterpretacji. Po podniesieniu kurtyny uwagę widzów przykuwa gigantyczny ekran, na którym wyświetlana jest twarz Konrada, granego przez Dominikę Bednarczyk. Aktorka prosto do kamery mówi słowa kierowane do Rollisona, które w dramacie Mickiewicza padają dopiero w scenie trzeciej *Dziadów* drezdeńskich. Poddanie Rollisonowi myśli o samobójczym skoku – wedle litery dramatu możliwe dzięki opętaniu Konrada, stanowiącemu następstwo *Improwizacji* – interpretuje się jako przyczynę pojawienia się na czole bohatera rany, z której „śmierć uleczyć nie może". Tragedia Rollisona zostaje wpleciona przez poetę w misterną konstrukcję, której sensy ujawniają się w pełni dopiero w scenie ósmej: pomysł zasugerowania bohaterowi myśli o samobójstwie pada tam z ust Doktora, zabitego wkrótce potem przez zesłany z nieba piorun. Zakwestionowanie bożego miłosierdzia i odebranie Rollisonowi nadziei, jakkolwiek wynikające z rozpaczy i bezsilności Konrada, są w dramacie Mickiewicza ciężkim wykroczeniem etycznym i naznaczają na zawsze bohatera *Dziadów.*

W spektaklu Mai Kleczewskiej słowa Konrady nie są wynikiem opętania – Dominika Bednarczyk wypowiada je świadomie, podkreślając rozpaczliwe położenie Rollisona, który, sponiewierany torturami, odchodzi w celi więziennej od zmysłów. Monolog nie sprawia jednak wrażenia bluźnierstwa – przeciwnie, pobrzmiewają w nim nuty głębokiego współczucia i troski. Myśl o skoku w otchłań, projekcie ucieczki od świata „braci, matek, narodów, tyranów", jest przy tym wyrazem najczarniejszego pesymizmu, świadomości, że marzenie o samounicestwieniu jest najlepszym, co można podpowiedzieć bliskiemu człowiekowi. Pamięć o tej scenie powróci, kiedy Konrada będzie poddawana przez Księdza Piotra (Marcin Kalisz) brutalnym egzorcyzmom, mającym na celu wydobycie z niej informacji, jak można pomóc „grzesznikowi". Odpowiedzi, że Rollisona należy ratować pociechą, płynącą z przyjęcia „wina i chleba", Ksiądz udzieli sobie jednak sam. Poniewierana przez egzorcystę, bynajmniej nie opętana bohaterka (jej bunt jest traktowany przez duchownego jak kobieca histeria), nie powie Księdzu ani słowa, próbując do końca chronić przed nim towarzysza niedoli.

Tymczasem jednak Konrada przesuwa kamerę w bok i oczom widzów ukazuje się grany przez Lidię Bogaczównę Anioł Stróż, wypowiadający początkowe wersy Mickiewiczowskiego *Prologu* („Niedobre, nieczułe dziecię"). Ta kwestia, następująca niejako w reakcji na wcześniejsze słowa Konrady, bierze w nawias ich moc – jakkolwiek husarskie skrzydła i zawieszony na piersi aktorki ryngraf z orłem prowokują do pytania, jakiego Boga ten Anioł reprezentuje. Jego surowy ton i zaciśnięte usta mogą być bowiem czytane zarówno jako wyraz troski, jak i opresji – Konrad, zgodnie z literą *Dziadów*, trafił przecież do celi na anielską prośbę. Przesunięcie kamery w drugą stronę ujawnia grupę „duchów nocnych" – wizytowo ubranych mężczyzn, kuszących bohaterkę obietnicami nocnych biesiad, podczas których szatany uczą minstreli piosenek. Jeszcze w tym momencie

spektaklu można byłoby się zastanawiać, czy kadr, w którym zostają unieruchomieni aktorzy, nie mógłby służyć podmianie sensów tekstu – z perspektywy widzów zaburzony zostaje bowiem misteryjny podział sceny: miejsce po lewej stronie Konrady zajmuje Anioł, prawa należy do duchów nocnych. Maja Kleczewska w wywiadzie udzielonym Mike'owi Urbaniakowi mówiła o dwóch narodach zamieszkujących Polskę w 2021 roku – „Polsce obrzędu" i „Polsce salonu". Sarmackie rekwizyty anioła i smokingi diabłów mogłyby wskazywać, że postaci metafizyczne stanowią tu figury obu skłóconych grup, co sytuowałoby Konradę w klinczu między większym i mniejszym złem.

Rekonstruując pierwszą sekwencję krakowskich *Dziadów*, świadomie posługuję się przez cały czas trybem przypuszczającym, bo początkowe intuicje nie znajdują potwierdzenia w dalszej części spektaklu, niewytyczającego nowych ścieżek interpretacji dramatu i mieszczącego się w obrębie praktyk stosowanych od lat przez kolejnych inscenizatorów. Pierwszą scenę kończy wypowiedź Konrady o ciemnościach kryjących ziemię i pogrążonym we śnie ludzie. Refleksje nad istotą snu – „życia duszy", którego nie można sprowadzać do funkcji pamięci i wyobraźni – powrócą w finale spektaklu, zamykając go w specyficzną tekstową klamrę. Taki zabieg, jak sądzę, słabo czytelny dla widzów nieznających dobrze dramatu Mickiewicza, pozwala na przeczytanie całych *Dziadów* jako zapisu koszmarów sennych udręczonej polskością Konrady. W tym miejscu spektaklu padają także kluczowe dla sensów Mickiewiczowskiego dramatu słowa Ducha o potędze człowieczej myśli, zdolnej „zwalać i podźwigać trony". Twórcy wykorzystali w tej scenie animację wykonaną na podstawie zdjęcia Marii Janion. Głos wybitnej badaczki romantyzmu, która w ostatnich latach życia wystąpiła z radykalną krytyką polskiego mesjanizmu, brzmi jak wezwanie do rewolty, w rzeczywistości spektaklu trudno jednak wskazać

przestrzeń, w której byłaby ona możliwa. Diagnozy stawiane współczesnej Polsce przez Kleczewską są bowiem skrajnie pesymistyczne.

Od kolejnej sekwencji, na którą składa się obrzęd z *Dziadów* części II, inkrustowany kilkoma zdaniami z *Widowiska*, poprzez następujące kolejno sceny *Dziadów* drezdeńskich układ tekstu spektaklu będzie w większości zgodny z Mickiewiczowskim oryginałem, a odstępstwa od niego nie będą wpływały znacząco na sensy (do wyjątków należą sceny z udziałem Księdza Piotra). Nie znaczy to oczywiście, że reżyserka i dramaturg Łukasz Chotkowski nie postawili przed dramatem Mickiewicza lustra, w którym odbija się rzeczywistość współczesnej Polski. Taka strategia – oparta na publicystycznych odniesieniach i polemikach z kanonicznymi sposobami lektury *Dziadów* (zmiana płci Konrada i filomatów, dowartościowanie *Improwizacji* kosztem widzenia Księdza Piotra) – wpisuje się w historię XX- i XXI-wiecznych lektur scenicznych *Dziadów*, które uchodzą z dzisiejszej perspektywy za klasyczne.

Scena obrzędu, integrująca podzieloną i skłóconą gromadę w uczuciu nienawiści do elit i siebie nawzajem, może być odczytana jako wariacja na temat rytuału mocy z pamiętnych bydgoskich *Dziadów* Pawła Wodzińskiego (2011). „Polska obrzędu" jest narysowana w interpretacji Kleczewskiej grubą kreską: wśród odprawiających rytuał dziadów znajdą się kibole, narodowcy, instagramerki, młodzieniec w szpilkach i tęczowej koszulce, emeryci, powstańcy warszawscy, wreszcie kilku przestraszonych chasydów, na których wyładuje się złość tłumu. W role dusz czyśćcowych wcielają się po kolei członkowie gromady: tak dokonane zostaje „udziecinnienie" powstańców, w których gromada chce widzieć żywe kukły i znaki heroicznej historii, niewinne i bezgrzeszne jak aniołki[1]. Dochodzi też do zlinczowania znienawidzonego Pana i próby gwałtu na Zosi – dojrzałej kobiecie, która

zdecydowała się na bycie singielką. Obrzęd dokonuje się wśród krzyku i hałaśliwej, pełnej dysonansów muzyki. Prawdziwą wspólnotę gromada stworzy dopiero wówczas, kiedy stanie wrogo naprzeciw wspartej na kulach Konrady, odgrywającej w tej scenie rolę Milczącego Widma. Rola bohaterki *Dziadów* zostaje zresztą w spektaklu Mai Kleczewskiej podwojona – albo inaczej: zyskuje choreograficzną emanację w osobie bliźniaczo do niej podobnej, również poruszającej się o kulach Kai Kołodziejczyk. Taniec sobowtórki Konrady jest sekwencją łączącą II i III część *Dziadów* – pojawiają się w nim zapowiedzi tematów *Improwizacji*, tancerka jednak ani na moment nie odrzuci kul i pozostanie w swojej choreografii przeraźliwie samotna.

Pomysł na scenę więzienną, w której filomatów zastępują uczestniczki Strajku Kobiet i aktywistki z polsko-białoruskiej granicy, choć rewelacyjny i trafny w rozpoznaniach rzeczywistości współczesnej Polski, nie szokuje na tle tradycji scenicznej *Dziadów*. Pytanie o to, kogo zamknięto w celi bazylianów, która od czasów prapremiery Wyspiańskiego wskazuje nie na XIX-wieczne Wilno, ale Polskę „tu i teraz”, jest problemem analogicznym do kwestii, jaką książkę czyta Szekspirowski Hamlet. To, komu w dramacie Mickiewicza przypiszemy rolę niewinnych ofiar, każdorazowo wytycza sceniczne ramy inscenizacji *Dziadów*. Spektakle, w których nie sposób było określić kondycji więźniów stanu, działy się wszędzie, czyli nigdzie – czego nie sposób pogodzić z lekturą dramatu Mickiewicza, opartego na imperatywie pamięci wobec „dziejów ojców”. Najbardziej radykalnym pomysłem na konkretyzację sceny więziennej pozostaje po dziś dzień propozycja Leona Schillera (1932, 1933, 1934), by celę bazylianów zapełnić ofiarami reżimu sanacji. W pomyśle Schillera zwracało uwagę nie tylko to, że zamknięci w więzieniu opozycjoniści generowali skojarzenia z procesem brzeskim, aresztowaniami członków KPP czy budującą się wówczas Berezą Kartuską. Konsekwencją tak skonstruowanego świata scenicznego było

oskarżenie, że ówczesnemu porządkowi świata nie jest winny car, ale system polityczny w Polsce pod rządami Józefa Piłsudskiego.

Tak radykalnych wniosków nie sposób wyciągnąć ze spektaklu Mai Kleczewskiej, co, jak sądzę, odbywa się ze szkodą dla jego wymowy. Mocnej tezie, że niewinne cierpienie jest dziś domeną aktywistek, zamykanych w więzieniach za walkę o prawa człowieka, nie odpowiada równie mocne rozpoznanie, gdzie biją w tym kraju źródła zła. Reżyserka, wskazująca na konflikt przesiąkniętej resentymentem „Polski obrzędu" i konformistycznej „Polski salonu", ulokowanej przez nią – w udzielonym Piotrowi Głuchowskiemu wywiadzie – na „warszawskim Zbawiksie", uchyla się przed możliwością jednoznacznej interpretacji spektaklu. W efekcie tak przyjętej strategii, wyrażającej się także w (dyskusyjnej) wierności tekstowi Mickiewicza, tragedia więzionych w celi kobiet zostaje – być może w niezamierzony przez twórców spektaklu sposób – spacyfikowana i wprzęgnięta w dyskurs historiozoficzny, nadający jej znamiona absurdu.

Jeśli bowiem niewinne cierpienie kobiet zyskuje mesjanistyczny stempel – a tak chyba należy rozumieć pozostawienie w spektaklu fragmentów opowiadania Sobolewskiego dotyczących sakralizacji niewinnej ofiary więźniów (symultaniczne obrazy męczeństwa Wasilewskiego i Podniesienia w czasie mszy świętej) – to można przyjąć, że temu cierpieniu nadany zostaje sens.

Scena więzienna jest w spektaklu Kleczewskiej świetnie pomyślana i brawurowo zagrana: dzieje się w orkiestronie, filmowana z dwóch przeciwlegle usytuowanych kamer. Nałożenie na siebie obu obrazów nie tylko wizualnie podwaja perspektywę i liczbę aktorek, lecz także tworzy martwy punkt, z którego wyłoni się początkowo niewidoczna dla widzów Konrada. Filomatki są słusznie wściekłe – daleko im do akceptacji wspólnego

losu. Wyśpiewują buntowniczo piosenki Jankowskiego i Feliksa, wtórują Konradzie w *Pieśni zemsty* i wspierają ją w małej improwizacji. Bazyliańską celę rozsadzają emocje – Konrada stanie się ich wyrazicielką, głosem pozbawionym pychy i pytającym w słusznej sprawie o sprawiedliwość, godność, porządek świata. Tekst *Improwizacji* Dominika Bednarczyk wypowiada samotnie, stojąc w ciemności pomiędzy rzędami widzów – mówi cicho i spokojnie, pewna swoich racji, a zarazem nieszczęśliwa i bezradna. Z jej monologu wypadają nieliczne fragmenty – głównie te, które mówią o pysze i deptaniu rywali poetyckich – zaś podkreślone zostają te, które mówią o sile uczucia. Znamienne jest jednak całkowite usunięcie głosów z prawej i lewej strony – sygnał, że nie dochodzi do opętania i że za słowa wypowiedziane w *Improwizacji* bohaterka poniesie pełną odpowiedzialność. Wprawdzie słowo „carem" wypowiada w jej imieniu jeden z diabłów, ale też to diabły oddadzą osłabioną Konradę w ręce egzorcysty.

Pomysł na obsadzenie w roli bohatera *Dziadów* kobiety jest zarazem błyskotliwy i ryzykowny. Jego walory są bezdyskusyjne – w realiach zaostrzającego się prawa antyaborcyjnego i umacnianego przez władzę patriarchatu trudno o bardziej trafną figurę cierpienia „za miliony" i buntu przeciwko władzy, która go firmuje. Zmiana płci Konrada, za którą nie idą w tekście inne gesty niż (niekonsekwentne) zmiany końcówek, to jednak broń obosieczna. W patriarchalnej strukturze *Dziadów* przegrana kobiety jest dwakroć bardziej dojmująca – klęski bohatera *Dziadów* nie sposób zaś wymazać ze struktury dramatu Mickiewicza. Wypowiedziana ustami awatarki Marii Janion wiara w myśl, która zwala i podźwiga trony, nie jest przecież myślą Konrada, który/która zarówno u Mickiewicza, jak u Kleczewskiej działa jak „obłok górny i błędny". Przegrana bohaterki – jeśli stawką ma tu być sprawa kobiet, aktywistek i obrończyń prawa do samostanowienia o własnym ciele – jest jeszcze bardziej dotkliwa niż w

tekście *Dziadów*, zwłaszcza że znikąd nie ma pocieszenia ani nadziei. Solidaryzowanie się z chęcią zanucenia przez Konradę „pieśni szczęśliwej" (Dominika Bednarczyk wskazuje w wywiadzie udzielonym Katarzynie Kubisiowskiej na siłę płynącą z miłości), nie zetrze z czoła bohaterki Kainowego piętna ani nie unieważni jej wygnania – chyba że zdecydujemy się akcję *Dziadów* czytać wyłącznie przez pryzmat koszmarnego snu.

Wydawałoby się, że skoro nie dojdzie do opętania, zbędne staną się także egzorcyzmy. Nie będzie to jednak po myśli Księdza Piotra, który w asyście ministranta i pomocnika z Armii Boga podda Konradę przemocowemu przesłuchaniu. Sceny z udziałem Księdza Piotra, jakkolwiek oparte na niezmienionym tekście Mickiewicza, należą do najbardziej publicystycznych fragmentów krakowskiego spektaklu i wykraczają poza literalne sensy *Dziadów*. Warto bowiem mieć w pamięci fakt, że Mickiewiczowski braciszek nie był przedstawicielem Kościoła urzędowego i nie firmował sojuszu tronu i ołtarza. Na krakowskiej scenie – przeciwnie: Marcin Kalisz jest przedstawiony jako pławiący się w zbytkach purpurat, reprezentujący wszystkie grzechy współczesnego Kościoła, nie wyłączając pedofilii, zasygnalizowanej przy okazji *Widzenia Ewy*. Tło ołtarza Wita Stwosza z krakowskiego kościoła Mariackiego, na którym zostają rozegrane sceny z udziałem purpurata, pozwala się domyślać, którego ze skompromitowanych hierarchów Kościoła katolickiego mogli mieć na myśli twórcy przedstawienia. Można się zżymać na publicystyczność takiego postawienia sprawy, warto jednak pamiętać, że krytyka instytucji Kościoła w inscenizacji dramatu, w którym za największy grzech uznaje się krzywdę wyrządzoną drugiemu człowiekowi, nie jest zjawiskiem nowym. W ostatnich latach krytyka kościelnych nadużyć najgłośniej wybrzmiała w opolskich *Dziadach* w reżyserii Pawła Passiniego (2015).

Imponująca w zakroju, choć nieszczególnie spójna z pozostałymi częściami przedstawienia, jest w spektaklu Mai Kleczewskiej sekwencja scen salonowych – *Widzenia Senatora*, *Pana Senatora* i *Balu*, podczas którego zostaje przywołane opowiadanie Adolfa o Cichowskim, oryginalnie przynależące do sceny *Salonu warszawskiego*. Ekipa Senatora (brawurowy Jan Peszek) złożona jest z konformistów i łotrów, obojętnych wobec krzywdy Rollisonowej i drwiących z jej cierpienia. Mimo popisowej roli Peszka, który swoim upiornym show, rozgrywanym w oprawie kakofonicznej muzyki, kradnie całą uwagę widzów, trudno oprzeć się wrażeniu, że sensy spektaklu zaczynają się w tych scenach całkowicie wymykać spod kontroli twórców. Rozwiązaniem, które budzi wątpliwości, jest chociażby obsadzenie w roli Sowietnika młodego chłopca w liberii i szpilkach. Nie wiem, w jaki sposób ten gest (podobnie zresztą jak obecność tego samego aktora w scenie obrzędu) ma się przysłużyć sprawom grup niemieszczących się w obrębie (hetero)normatywnej wspólnoty. Nie rozumiem także, dlaczego Rollisonową prowadzą do Senatora groteskowa chłopka i pstrykająca sobie selfie celebrytka. Ani czemu chwilę wcześniej przebiega przez salon ubrana na czarno kobieta, trzymająca w ramionach zawiniątko z niemowlęciem. Łączenie tego z kwestią Rollisona i zaostrzenia prawa antyaborcyjnego, przeciwko któremu walczą filomatki, będzie bowiem chyba jednak nadinterpretacją. Podobnie nieczytelny jest dla mnie finał spektaklu, w którym ducha Konrada (tym razem w rodzaju męskim) próbują wywołać Guślarz i Anioł Stróż. Bohaterowie, patrząc w stronę publiczności, opisują udającego się na wygnanie bohatera *Dziadów* – podczas gdy Konrada i jej sobowtórka, zignorowane przez nich, idą powoli w stronę ołtarza mariackiego. Ostatnie zdania spektaklu to powrót do ramy snu, która (być może) zawiesza status tego, co chwilę wcześniej dokonało się na scenie.

Nie jestem rzeczniczką trzymania się niewolniczo tekstu Mickiewicza i jest

mi bliska tradycja nadpisywania na tekście *Dziadów* nowych znaczeń. Nie mam także pretensji o publicystyczność przedstawienia – Aneta Kyzioł trafnie wyliczała, że są to *Dziady* „antynacjonalistyczne, antyklerykalne i kobiece", co rymuje się ze stanem nastrojów przynajmniej części społeczeństwa polskiego. Tym, co mnie najbardziej niepokoi w krakowskim spektaklu, jest współistnienie w nim – na równi z warstwą publicystyczną – nadprzyrodzonej i mesjanistycznej warstwy XIX-wiecznego dramatu. Wszystkie zmiany i przesunięcia, których Kleczewska i Chotkowski dokonują w tekście (kiedy przyjrzymy się im bliżej, okaże się, że są to zmiany kosmetyczne, bo za zmianą genderową nie idą żadne radykalne gesty) nie zmieniają konstrukcji świata przedstawionego dramatu. Kiedy, zgodnie z intencją twórców przedstawienia, przyznajemy słuszność racjom Konrady i dyskredytujemy pychę kościelnego hierarchy, nadal znajdujemy się w świecie, nad którym włada Bóg, o którego miłosierdzie apeluje bohaterka *Dziadów*. Fakt, że Konrada nie zostaje wysłuchana, a my nie możemy się obudzić z koszmaru, w którym tkwimy – to nie tylko ponura diagnoza polskiej rzeczywistości A.D. 2021 czy 2022, ale też pułapka opowiadania historii Polski za pomocą *Dziadów.* Nie sposób bowiem dramatu, który przeczytany zgodnie z literą tekstu, stanowi akceptację (a nawet apologię) niewinnego cierpienia, przerobić na wywrotową historię buntu kobiet. Nie można skutecznie walczyć z patriarchatem za pośrednictwem tekstu, który jest jednym z jego fundamentów.

Mam wrażenie, że w podobną pułapkę wpadli również twórcy ubiegłorocznego performansu *Dziady na Mickiewicza*, którzy deklarowali chęć egzorcyzmowania złych duchów polskiej sceny politycznej za pomocą obrzędu „dziadów". Powtarzana jak mantra teza o potrzebie sięgania po dramat Mickiewicza w przełomowych chwilach polskiej historii nie prowadzi do niczego poza reprodukowaniem schematów, które uniemożliwiają

emancypację. Znacznie bardziej przemawia do mnie pomysł Jakuba Skrzywanka, który w 2018 roku urządził pogrzeb Kordiana, a na jego miejsce wprowadził Kordiankę – silną bohaterkę, która „sztyletem słowa zabija ludzi głupich albo wrogów". W poznańskim spektaklu genderowa zmiana ma swoją moc, bo grana przez Alex Freiheit bohaterka burzy system, wypowiadając wojnę patriarchalnemu światu. Brak tego gestu w spektaklu Mai Kleczewskiej pacyfikuje jego rewolucyjny potencjał – Konrada nawet w marzeniach nie może odrzucić kul i zatańczyć tańca wolności; domaga się uznania sprawiedliwości swoich racji przez autorytet, od zburzenia którego powinna rozpocząć swój pochód ku wolności. Zemsta na wroga, o której fantazjują uwięzione w celi kobiety, nie zaistnieje w świecie tego spektaklu – podobnie jak nie pojawi się w nim myśl zdolna do zwalania i podźwigania tronów.

Spektakl Mai Kleczewskiej jest grany przy kompletach widowni i fetowany owacjami na stojąco. Wierzę, że nie jest to spowodowane wyłącznie sprzeciwem wobec cenzorskich zapędów Małopolskiego Kuratorium Oświaty i Ministerstwa Kultury, i że entuzjazm publiczności odbija energię zespołu aktorskiego, zintegrowanego atakami na teatr. W tej energii, która przekracza granice sceny teatralnej, widzę wielką wartość, ale też niebezpieczeństwo powrotu do bezrefleksyjnego myślenia mesjanistycznymi schematami i powtarzania banałów o potrzebie narodowego misterium. Zarzuty stawiane *Dziadom* Mai Kleczewskiej przez prawicowe środowiska są rzecz jasna absurdalne. Znajomość dziejów scenicznych dramatu Mickiewicza – począwszy od krakowskiej prapremiery Stanisława Wyspiańskiego, przez inscenizacje Schillera, Grotowskiego, Swinarskiego czy Grzegorzewskiego, nie wspominając już o spektaklach z ostatniej dekady – uświadamia, że na tle radykalnych zabiegów interpretacyjnych, którym latami poddawano w teatrze dramat Mickiewicza, w spektaklu Kleczewskiej

mamy do czynienia z poważnym i w gruncie rzeczy tradycyjnym podejściem do *Dziadów* i że ani o zniszczeniu tekstu, ani o rozbiciu teatru nie może być mowy.

Wzór cytowania:

Makaruk, Maria, *Piekło kobiet*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 167, https://didaskalia.pl/pl/artykul/pieklo-kobiet.

Autor/ka

Maria Makaruk – adiunktka w Zakładzie Literatury Romantyzmu Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Literaturoznawczyni i teatrolożka. Zajmuje się dziejami inscenizacji dramatu romantycznego i historią literatury romantyzmu. Współpracuje z Wydziałem Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie.

Przypisy

1. Pomysł na taką interpretację podsunęła mi Agata Żaglewska. Za cenne rozmowy o krakowskich *Dziadach* chciałabym również podziękować członkom i przyjaciołom Koła Naukowego Krytyki Teatralnej i Filmowej, które działa przy Wydziale Polonistyki UW.

Bibliografia

Głuchowski, Piotr, Kleczewska Maja, *Maja Kleczewska, reżyserka wyklętych „Dziadów": Potrzebny nam Kaczyński à rebours, zdeterminowany, ugruntowany w poglądach, skuteczny* https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,27869764,maja-kleczewska-rezyserka-wykletych-dziadow-potrzebny-nam.html [dostęp: 15 I 2022].

Grabowski, Artur, *Spustoszenie*, https://teatrologia.pl/recenzje/artur-grabowski-dziady-spustoszenie/?fbclid=IwAR2By9msBYnlMwdr8BQwh6j8N7PSk-KWfHtWzRlrshsSWrOlTxD_ibHt6mc [dostęp: 15 I 2022].

Kłossowicz, Jan, *Konrad rozbija teatr*, „Literatura” 1973 nr 9, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/49622/konrad-rozbija-teatr [dostęp: 15 I 2021].

Kubisiowska, Katarzyna, Bednarczyk, Dominika, *Jej imię*, https://www.tygodnikpowszechny.pl/jej-imie-169974 [dostęp: 15 I 2022].

Kyzioł, Aneta, *10 najlepszych spektakli w 2021 roku*, https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/2147722,1,10-najlepszych-spektakli-w-2021-r.read [dostęp: 15 I 2022].

Urbaniak Mike, Kleczewska Maja, *W „Dziadach" Kleczewskiej Konrad jest kobietą. „Ta postać niesie wszystkie postulaty kobiet w Polsce"*, https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,157211,27823665,wielka-improwizacja-z-feminatywami-w-dziadach-kleczewska.html [dostęp: 15 I 2022].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/pieklo-kobiet*