

Mai Kleczewskiej „pułapka na myszy” – o „Dziadach” Mickiewicza w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie.

28 listopada 2021



— zdj. Bartek Barczyk

postępowalibyśmy wbrew podstawowej zasadzie światopoglądu romantycznego. Człowiek bowiem jest także niewolnikiem samego siebie – ten problem rozpatrywali romantycy, drażąc głębię istoty ludzkiej. Romantycy dobrze wiedzieli, że człowiek może być jednocześnie w różnych niewolach: niewoli narodowej, Boga, ideologii, samego siebie.

Po obejrzeniu spektaklu Mai Kleczewskiej pomyślałem, że Swinarskiemu te *Dziady* mogłyby się spodobać, wyrastają bowiem z podobnego myślenia. I choć droga taka jest niezwykle trudna i pełna zasadzek, warto się nią udać, chociażby dlatego, że literatura polska jest jednym wielkim polem chochołów, które aż proszą się, żeby je jakimś wiosennym powiewem myśli ożywić. A że z nich wszystkich *Dziady* są chochołem największym, fakt, że w Krakowie zakwitły, wydaje się wiadomością wspaniałą. Spróbujmy się temu procesowi przyjrzeć na spokojnie.

Spektakl zaczyna się od prologu, który w rzeczywistości jest prologiem III części arcydramatu, mającym w sumie postać „Snu Konrada”. Jest on jednak przez reżyserkę oraz dramaturga Łukasza Chotkowskiego uzupełniony dodatkowym fragmentem tekstu Mickiewicza: kwestią Konrada o Rollisonie, zapożyczoną z odbywającej się w celi więziennej, tuż po Wielkiej Improwizacji, sceny z Więźniem i ks. Piotrem. Prolog ten ma formę filmu, który Konrad nagrywa gdzieś w zamknięciu, zwracając się bezpośrednio do nas. Dominika Bednarczyk jest krótko obcięta, włosy ma ufarbowane na blond, a jedyną widoczną część jej kostiumu stanowi czarna bluza. Jej płęć w takim układzie nie gra tu na razie żadnej większej roli. Ważne, że Konrad nie jest w tej przestrzeni sam. Wprawdzie na ekranie widzimy głównie jego twarz, ale gdy zaczyna mówić ktoś inny – jak się wkrótce okaże Anioł czy poszczególne Diabły (na razie to dla nas kobieta z husarskimi skrzydełkami oraz elegancko ubrani w smokingi panowie) – Konrad przesuwa kamerę w jego kierunku. Z obecności owych postaci, należących do mocno zaznaczonego w *Dziadach* świata moralitetu, wynika bardzo ważny aspekt działania Konrada – namysł. W finale prologu Duch, zakłęty u Kleczewskiej w awatar legendarnej profesor Marii Janion, przeciwnej powierzchownemu czytaniu idei romantycznych i wybiórczemu używaniu ich w bieżącej dyskusji politycznej, wypowie słynną pochwałę potęgę ludzkiej myśli: *Czowieku! gdybyś wiedział, jaka twoja władza!* Znajdują się w niej też takie słowa: *Gdybyś wiedział, że ledwie jedną myśl roznieścisz/ Już czekają w milczeniu, jak gromu żywioły/ Tak czekają twej myśli — szatan i Anioły.* Skoro więc Diabły i Anioł są obecni na filmie Konrada (jak w Prologu u Mickiewicza), oznaczają to, że proces myślenia i rozpaczy się u Konrada już wcześniej, że Słowa Ducha/Janion konkludują tylko to, co już czytamy/oglądamy. Różnica jest taka, że u Mickiewicza Konrad poczyna myśl, będącą zarzewiem czynu, dopiero w III cz. *Dziadów*, u Kleczewskiej zaś – od razu, tuż po pierwszych słowach o Rollisonie. To właśnie myśl o umęczonym przyjacielu (i losie tysięcy podobnych mu młodych ludzi) popycha Konrada do czynu. Kleczewska z Chotkowskim rozciągają szkielet akcji III części: *myśl – działanie – czyn – klęska – jej konsekwencje* na całość spektaklu. Z tej perspektywy niepotrzebny jest ani Gustaw, ani wątek miłości, symboliczna przemiana w Konrada czy część czwarta, nic w tej sytuacji niewnosząca.

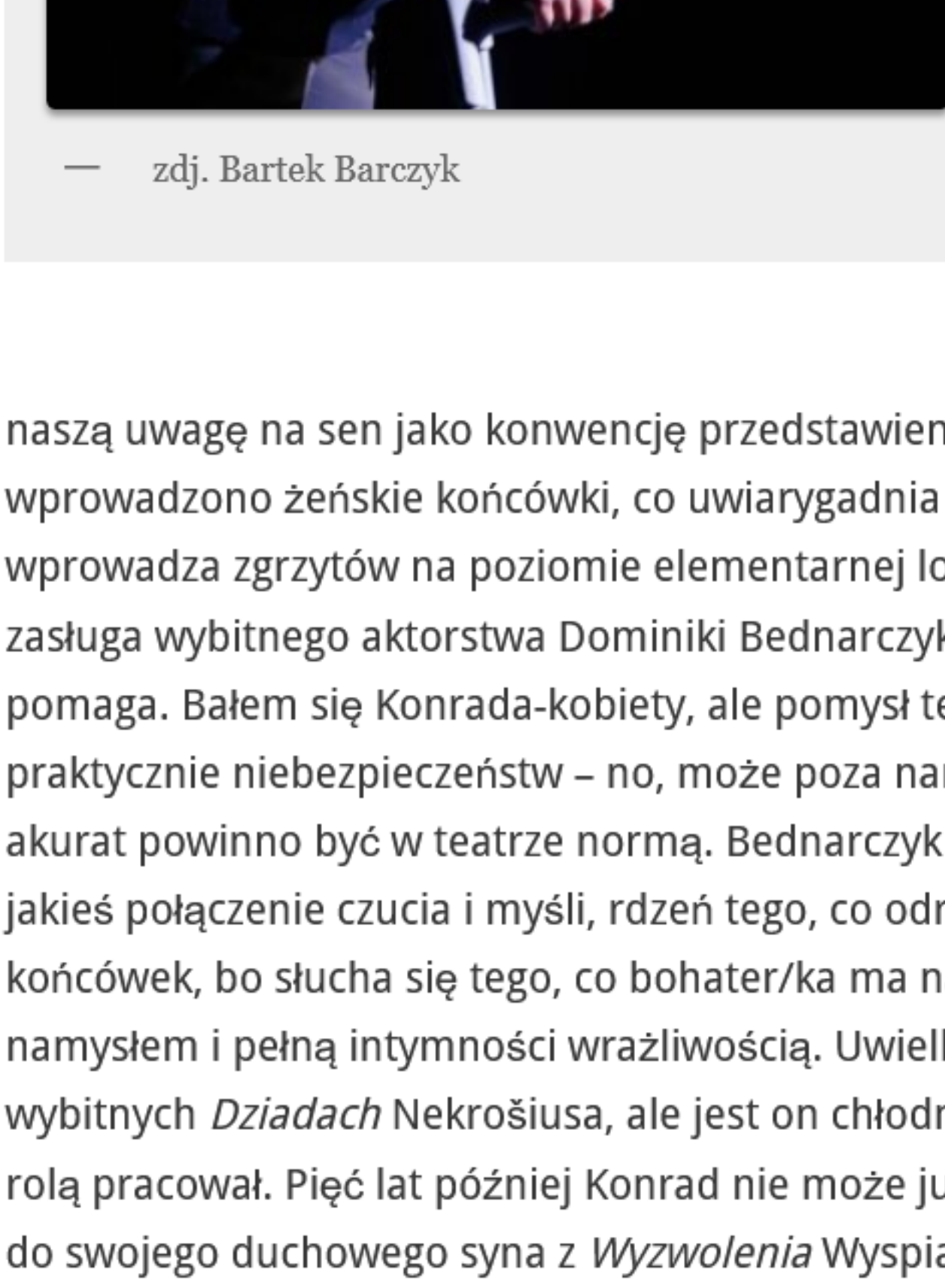
Owa myśl, będąca w życiu człowieka początkiem wszystkiego, uruchamiająca działania rzeczywiste oraz ingerująca w plan metafizyczny – ma w spektaklu Kleczewskiej swoje przyczyny, na które wskazuje właśnie owa dodana do prologu apostrofa do Rollisona. W literackim oryginale jest ona częścią snu wyczerpanego po Wielkiej Improwizacji Konrada, w połączeniu więc ze *Snem Konrada* z Prologu III części, stanowi konsekwentne połączenie sugencji, rozciągnięty tu na cały spektakl. Filmik nagrywany przez Konrada sugeruje, że w Prologu jest on twórcą, siedzącym przed komputerem, bądź nagrywającym oświadczenia na Facebooka. Zwraca się do Rollisona, prawdziwej ofiary reżimu: *I tyś w więzieniu, zbity, krwią cały zbryzganý/ I ciebie Bóg nie słuchał, i tyś już w rozpacz/Szukasz noża, próbujesz głowę tłuc o ściany: «Ratunku!» — Bóg nie daje, ja ci dać nie mogę.* Kto nie chce (lub nie może) uratować Rollisona? Dwaj są winni, dwaj oskarżani o bezczynność: Bóg i on sam. Z tym pierwszym Konrad skonfrontuje się za chwilę pośrednio w części II, a później otwarcie w Wielkiej Improwizacji, ze sobą będnie się mierzyć od pierwszych słów spektaklu. Niemoc, bezradność i rozpacz będącie tylko ku śmierci – ostatecznemu uwolnieniu: *Oko mam silne, spojrzę, może cię zabije/Nie — ale ci pokażę okiem — śmierci drogę/Patrz, tam masz okno, wybij, skocz, zieleń i złam szyję/I ze mną tu leć w głębie, w ciemność — lecmy na dół — Otchłań — otchłań ta lepsza niżli/ziemi padół; Tu nie ma braci, matek, narodów, — tyranów — Pójdź tu.* Może to mówi Konrad-człowiek, myśląc o prawdziwych ofiarach, a może pisarz, artysta, dla którego jedynym odkupieniem jest opowiedzenie tej oraz wielu innych dramatycznych ludzkich historii.

Konrad, zwracając się do Rollisona, prawdziwej ofiary, kieruje swoje słowa prosto do nas, widzów. Wprowadza to inny poziom interpretacji – Rollisonem stajemy się bowiem my, ludzie na widowni, społeczeństwo, Polska. Nasza rozpacz – jak rozpacz Konrada – również wynika z niemocy: nie możemy pomóc ani konkretnemu człowiekowi, ani całemu narodowi. Pojawia się tekst Mickiewicza, jego bohater Konrad, rodzi się myśl, a wraz z nią – zapisana w *Dziadach*, niezbędna na drodze do wyzwolenia się od autorytarnej władzy, Boga, ideologii, wreszcie samego siebie – potrzeba jej zwerbalizowania. Wypowiedziana myśl staje się Słowem, a od Słowa już tylko krok do ciała. Pod sztandarem całego dorobku Marii Janion (duchowej patronki tego spektaklu) Konrad Kleczewskiej postanawia zatem wprowadzić swoją myśl w czyn, jednak by tego dokonać, musi się wprzód spotkać z rzeczywistością. Współczesny Konrad – niepełnosprawny inteligent, wrażliwy artysta w kobiecej skórze – uda się zatem w symboliczną, choć mocno surrealistyczną podróż po ubranej częściowo w kostium historii, częściowo w normalność dzisiejszej Polsce. Grająca go Dominika Bednarczyk opuści zaś filmowy plan i przeniesie się na teatralne deski, gdzie jej koledzy i koleżanki odegrają Mickiewiczowski dramat przełożony na obecne w sferze polskiej mitologii symbole.

Pierwszą konfrontacją z rzeczywistością jest u Kleczewskiej *Obrzęd* z II części, będący w spektaklu czymś na kształt sabatu zdżdziałego, nazi-patriotycznego motłochu z linczem/pogromem jako głównymi atrakcjami dla rozszalałej gawiedzi. Dostaje się nie tylko Złemu Panu, który rzeczywiście był oprawcą, lecz także wszystkim pogardzanym przez prawdziwie polską gromadę: gejojwi, żydom, czy nawet (wołającym przede wszystkim o zdrowy rozsądek) nielicznym żyjącym Powstańcom Warszawskim. Sceny tej części przypominają warszawski Marsz Niepodległości, są jego surrealistycznym (w jej uprawniona. Jesteśmy w śnie) ekwiwalentem, dłatego ich przyświecają nam najbardziej uprawniona. W duchy wcielają się poszczególne uczestnicy obrzędu, więc albo wszyscy oni są duchami, albo duchów nie ma. Jeśli wszyscy są duchami, to Konrad (pojawiający się na scenie w dwóch postaciach: kobiety wspartej na kulach i jej tańczącego alter ego) jest prawdziwy, jeśli zaś są realni, to Konrad (lub jedna z jego form – ale która?) jest duchem. Świetny zabieg, poszerzający znacznie horyzont interpretacji. Warto tu dodać, że na marginesie tej sceny prawdziwy unieruchomiony Konrad, przypatruje się sobie samemu (Kaya Kołodziejczyk), jako ruchomemu członkowi gromady. Świadczyć to może o tym, że jego dotychczasowe działania były czysto zewnętrzną, powiazane, w głębi ducha bowiem jest całkowicie spalizowana. Wróćmy jednak do *Obrzędu*. Motloch nagle dostrzeżę Konrada Bednarczyk i rzuca się na niego z nienawiścią. Na szczęście to tylko jego (i nasz) sen, więc oszalała tłuszcza nie może go dotknąć (jak w internecie – mogą jedynie nienawidzić i linczować słowami), nie należy on do ich porządku.

Znikają tak szybko, jak się pojawiły, a Konrad trafia do więzienia, w którym spiskowcy – grani przez same kobiety (jawna aluzja do Teatru ko Strajku Kobiet) – siedzą zamknięci, nie wiedząc właściwie, za co. Nie przepuści ich też ich los, opowieści zaś o innych aresztowanych budzą litość i grozę. Konrad zdobywa się więc na czyn – walkę z Bogiem o siebie i swój naród (Wielka Improwizacja). Nie skończy się to jednak szczęśliwie. Zamiast bowiem znaleźć ukojenie w ramionach dobrego i czystego księdza Piotra, trafia przed oblicze bezwzględnego i zaślepiętego władzą hierarchy w arcybiskupich szatach, o którym niezbyt dobrze *mówi się na mieście* i któremu *papież nie sprzyja*. Ołtarz Wita Stwosza, zakusy na „lilitkowatą” Ewę w scenie jej widzenia oraz mokry sen o potęgę Polski katolickiej jako Mesjasza Narodów dopierają obrazu polskiego księdza końca ostatniego domu in Beluszu na Senatorów. Piotr przestaje działać na zamówienie władzy, staje się w swoim radykalizmie jeszcze bardziej reakcyjny; gdy zostaje poddany opresji zauszników Nowosiłcowa (Jan Peszek), rozpina sutanne, spod której wygląda koszulka z orłem. Bezwzględny i przebiegły funkcjonariusz Kościoła przemienia się w nazistę o kościelnym rodowodzie, kogoś na kształt byłego księdza z Białegostoku, który przewodzi teraz jakimś brunatnym organizacjom. A Bóg, niestety, tak jak w czasie Wielkiej Improwizacji, wciąż milczy. Konrad zaś powraca do swojej roli obserwatora, kogoś, kto ma *oko silne*, którym można wskazać bohaterowi (i nam) drogę do otchłani. Gorzkie to zaproszenie, ale od razu było wiadomo, że to się tak skończy. W *Prologu* bowiem mówi Konrad proroczo: *Mam być wolna/Łotry zdejmą mi tylko z rąk i nóg kajdany/Ale wtłoczą na duszę — ja będę wygnany!/Błąkać się w cudzoziemców, w nieprzyjaciół tłumie/Ja śpiewak, — i nikt z mojej pieśni nie zrozumie/Nic — oprócz niekształtnego i marnego dźwięku/Łotry, tej jednej broni z rąk mi nie wydarły/Ale mi ją zepsuto, przełamano w rękę;/Żywy, zostanę dla mej ojczyzny umarty,/I myśl legnie zamknięta w duszy mojej cieniu/Jako dyament w brudnym podsiwity kamieniu.* Jeśli Maję Kleczewska ze swoim zespołem żywa i jej odzyskiwanie słowa mi dla niej dobre wieści: *może zostanie żywa, dla swojej ojczyzny umarta*, może *myśl legnie zamknięta w duszy jej cieniu*, ale na pewno *nie zawarta w kamieniu*. Myślę, że właśnie z tego kamienia brudnego została obciosana, o czym świadczy wzmożenie władzy oraz skandal rozpętany w Krakowie przez pewną panią N.

Raz jeszcze oddajmy głos Konradowi Swinarskiemu: *W moim odczuciu tylko jedna warstwa tego utworu jest dzisiaj martwa, idzie mi o to, co można, by nazwać „mszą narodową”.* Nie mogę pogodzić się z taką koncepcją, walczę z nią. Myślę, że *istotą poezji romantycznej było zmaganie się z Bogiem, a nie poddanie się Bogu.* (...) *To właśnie jest istotne. Bóg w „Dziadach” jest istotą nieodokreśloną. Nie wiadomo do końca, czy jest to: proces, rzecz, człowiek czy idea.* W Krakowie się to udało – widać w spektaklu Kleczewskiej wszystko, oprócz „mszy narodowej”, chyba że za taką można uznać rozprawienie się z jej mitem, zakłętym w prawicowe rojenia.



— zdj. Bartek Barczyk

Jeśli chodzi o teatralną fakturę, to można się spierać o wybór strategii, ale na pewno dochwiali trzeba twórców za żelazną konsekwencję, z jaką została zrealizowana. O adaptacji reżyserki oraz Łukasza Chotkowskiego powiedziałem już wiele, warto tylko dorzucić na podsumowanie, że jest do głębi przemysłiana i wypracowana. Adaptatorzy potrafili wyrzucić dwuwers, który nie koresponduje z całością, przykładem kwestie dotyczące wyobraźni, usunięte z prologu, po to, by skierować naszą uwagę na sen jako konwencję przedstawięcia. W związku z zmianą płci wprowadzono żelazne końcówki, co uwiarygadnia bohatera/kę, a przy tym nie wprowadza zgrzytów na poziomie elementarnej logiki zdarzeń. W lwyj części jest to zasługa wybitnego aktorstwa Dominiki Bednarczyk, ale i adaptator bardzo w tej kwestii pomaga. Balem się Konrada-kobiety, ale pomysł ten niesie same zalety i żadnych praktycznie niebezpieczeństw – no, może poza naruszeniem przyzwyczajeń widzów, co akurat powinno być w teatrze normą. Bednarczyk gra bowiem czyste człowieczeństwo, jakieś połączenie uczucia i myśli, rdzeń tego, co odróżnia nas od zwierząt. Nie słyszysz się końcówek, bo słucha się tego, co bohater/ka ma nam do powiedzenia, a robi to z namysłem i pełną intymnością wrażliwością. Uwieliam Grzegorza Małeckiego w wybitnych *Dziadach* Nekrośiusa, ale jest on chłodny jak czasy, w których nad swoją rolą pracował. Pięć lat później Konrad nie może już być nawet letni, bliżej mu bowiem do swojego duchowego syna z *Wyzwolenia* Wyspiańskiego (czyżmy są *Dziady* cz. II u Kleczewskiej, jeśli nie dzisiejszą wersją *Polski Współczesnej*!). Jest gorący, jest termometrem, za pomocą którego możemy zmierzyć nastroje ulicy. A one – przy całym szacunku dla walki kobiet – płci żadnej nie mają. W ten sposób Kleczewska ze swoim zespołem omija rolę powierzchownego politycznego zaangażowania, o większą swobodę dziś w Polsce idzie gra, niż o najstuszniejsze chociażby postulat uciemiężonej w jakiś sposób, licznej niezwykle, ale jednak jakoś wyselekcjonowanej grupy obywateli.

W związku z tym, że adaptacja jest autorską wersją tekstu i zaczyna się od fragmentów niejako nam nieznanymi i zazwyczaj ignorowanych, widz, zwłaszcza ten wyrobiony, musi się skupić, by stopniowo na nowo składać sobie ten cały świat w całość. Efekt jest taki, że odkrywamy to kanoniczne, aczkolwiek zabijane zazwyczaj w szkole stereotypowym odczytaniem arcydzieła na nowo. Tu warto wspomnieć o stylu, w jakim to się odbywa. Teatr Mai Kleczewskiej operuje często prostym teatralnym znakiem, łatwym do odczytania. To zaleta, gdyż połączenia owych znaków, współistniejące z wnikliwą, pogłębianą lekturą dzieła, będącego podstawą spektaklu, owocują teatrem nieoczywistym i pełnym nowych znaczeń z jednej strony, komunikatywnym zaś z drugiej. *Dziady*, jak mało który tekst do tego typu teatru pasują, istotny jest tu bowiem nie tylko sposób zaplątania licznych literackich wątków, ale też materia, z jakiej zostają one utkane, a ta – choć nieskomplikowana – układa się w nowe, nieoczekiwane sensory, również te historyczne, jak i współczesne. Arcydzieło Mickiewicza na scenie swojego miejsca w historii Polski stało się też rodzajem „oper” ze słynnymi skutkami i ariami. Publiczność przychodzi i czeka na Improwizację czy na Widzenie ks. Piotra, bardziej zajmując się tym, jak to będzie zrobione, niż tym, „co tam w środku jest”. Kleczewska gra na tym wymiencie, dając publiczności to, na co ona czeka: swoją wersję scen i arii; a że jest znakomitą reżyserką, wie, dla kogo to robi, po co i co ma z tego wynikać. Realizuje też przy okazji postulat Wyspiańskiego ze *Studium o Hamlecie*: jeśli twórca ma robić w Polsce *Hamleta*, to nie w jakimś tekturowym zamku, ale na Wawelu, tu i teraz, bo w *Polsce zagadką Hamleta* (i teatru) jest to: *co jest w Polsce — do myślenia*. Piękny to hold złożony czwartemu Wieszczołowi na studiumziestolecie premiery jego wersji *Dziadów* w tym samym teatrze. Gdybym miał się czepiać, to muszę powiedzieć, że niektóre sceny mają znakomity pomysł wyjściowy (kobiety w rolach uwięzionych studentów), ale po kilku minutach grzęzną w jakimś bagnie doróżności, przykładem scena w więzieniu, którą od pewnego momentu ratuje tylko tekst oryginału.

Infantylnie i na granicy chałtury brzmi tam też muzyka, jakby zupełnie z innego świata. Śpiew kobiet również wygląda na parodię, choć teraz myślę, że... może to nie do końca źle? Wszak rzeczywistość bardzo często dopisuje do naszych działań ironiczny, błazeński kontekst...

Na szczęście za chwilę Konrad wychodzi na scenę i zaczyna Improwizację. Stoi ona sztuką Dominiki Bednarczyk, jak zresztą – przy całym szacunku do znakomitego zespołu – cały spektakl. Gdy usłyszałem, że Konrada ma grać kobieta, pomyślałem, że to się nie uda, że pojawi się jakiś rodzaj brechtowskiego v-effectu, który pozostawi mnie obojętnym na dologetry tekstu, wyrzucając przez ukryte za postacią Konrada Mickiewicza oraz dodatkowo schowaną za nim Maję Kleczewską. Po spektaklu okazało się jednak, że przeżyłem jedno z najpiękniejszych chwil w teatrze w ciągu ostatnich miesięcy. Konrad Dominiki Bednarczyk był jakimś zjawiskiem – mieszaniną pasji, woli działania, goryczy, wściekłości, zwycięstwa i poczucia klęski. A wszystko to misternie nawleczone na aktorską nitkę, zgodnie z anegdotyczną zasadą Romana Wilhelmięgo: tam gdzie trzeba „p.....” tam jest „p.....”, tam gdzie trzeba „odpuścić”, tam jest „odpuszczone”. Do tego jeszcze każda litera tekstu, każde słowo jest przemyślane, przeżyte do głębi, do samych trzewi, nic nie jest pominięte, nic nie jest przemilczane. Efektom tego jest jedna z najbardziej osobistych, wstrząsających wypowiedzi w teatrze ostatnich miesięcy. Niezwyklej postaciem był dla mnie fragment Improwizacji: *czym jest śmierć, co rozprószy myśli moich dostatek? Jedną chwilką* – wtedy bowiem Bednarczyk skierowała te słowa bezpośrednio w moim kierunku, na chwilę więc zobaczyłem oczy Konrada, który w jakimś sensie zwrócił się konkretnie do mnie... i poczułem nagle, że Dominika Bednarczyk przekroczyła granicę mojej duchowej przestrzeni, pojawiła się za moim oknem, niczym chochoł z „Wesela”: niby martwa, wszak to tylko postać ze spektaklu, a jednak żywa, dotykająca; zasiała ziarno, które zaczęło we mnie kiełkować... Za tę, i inne chwile ludzkiej prawdy należąc się krakowskiej aktorce nie tyle brawa, co jakiś rodzaj działania przekraczającego konwencję teatru, może mocne, szczere przytulenie, dające namiastkę poczucia prawdziwej wspólnoty.

Zespół Teatru im. Słowackiego jest również w swoich rolach znakomity, ale nie tylko dlatego, że przez ostatnie lata dojrzał do gry na takim poziomie (świetna robota Krzysztofa Głuchowskiego, Bartosza Sztydiowskiego i rozproszonych do współpracy z zespołem artystów), ale dlatego, że służył w pomysłowi reżyserki, znał swoje miejsce w hierarchii wartości i Konrada i gromady w świecie Mickiewiczowskiego arcydzieła. Nie sposób oczywiście nie zauważyć błyszczących w spektaklu Jana Peszka czy Marcina Kalisza, ale warto podkreślić, że cały zespół pracuje na Konrada i na spektakl, nikt nie pracuje na siebie.

Maja Kleczewska ze swoim zespołem przeczytała *Dziady* wnikliwie i uważnie, konstruując bardzo dobre przedstawienie, przy okazji również... jakiś wariant hamletowskiej *pułapki na myszy*. Jej twórcy mogą być dumni ze swojej pracy w Teatrze im. Słowackiego, po historycznych bowiem reakcjach funkcjonariuszy władzy okazało się, że w ich „*pułapkę*” złapało się przynajmniej kilka ostatnich „*myszy*” oraz co najmniej dwie „*grube ryby*”.