

utwory o ojczyźnie

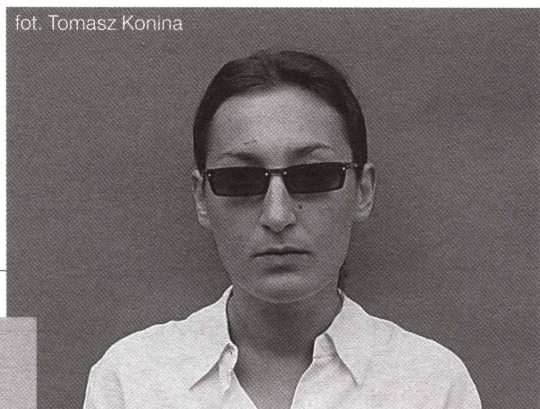
Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu
Adam Mickiewicz

dziady

adaptacja i reżyseria: Maja Kleczewska
muzyka i wykonanie: Paweł Kolenda
premiera: 30 września 2011

z Mają Kleczewską rozmawia Monika Kwaśniewska

fot. Tomasz Konina



dziady na krakowskim przedmieściu

W kręgu inscenizowanej przez Panią literatury nie ma polskiej klasyki. Jedynymi wyjątkami są: *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego (Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu, 2009) i *Dziady* Adama Mickiewicza (tamże, 2011). Oba te projekty są szkicowe, marginalne, słabo promowane. *Wesele* w ogóle nie weszło do repertuaru, *Dziady* – z tego, co wiem – będą jeszcze grane... Dlaczego właśnie dla tego repertuaru wybiera Pani tak efemeryczną formę?

Gdyby ktoś zaproponował mi, żebym robiła *Dziady* w teatrze przez trzy miesiące – prawdopodobnie odmówiłabym. To wynika z ambiwalentnego stosunku, jaki mam do tych tekstów – są dla mnie ważne, ale też ciągle kwestionuję ich aktualność. Te realizacje nie były wynikiem długotrwałej, trzymiesięcznej pracy, której etap finalny zdecydowaliśmy się pokazać. Istniały tylko i wyłącznie na prawach zdarzenia teatralnego, czegoś, co jest w dużej mierze performatywne, nieprzewidywalne, jest w aktorach odruchem, spontanicznym kontaktem z postacią, z rolą. Były momentem intuicji, intymnej i wstydliwej. Właściwie nie powinno się tego w ogóle pokazywać... Zdaje sobie również sprawę z obciążenia, którym są obarczone. To był rodzaj testu. Chciałam sprawdzić, czy te teksty są jeszcze żywe, czy nas jeszcze obchodzą.

Co Panią pociąga w *Weselu* czy w *Dziadach*?

Jeżeli chodzi o *Wesele* – od niepamiętnych czasów był to mój ukochany tekst. Zdecydował więc ogromny sentyment do tego dramatu, to, że znam go na pamięć oraz to, że on jest w krwiobiegu nas wszystkich. Poza tym czułam jednak cały czas, że *Wesele* nie jest już dzisiaj diagnostyczne. W przypadku *Dziadów* było trochę inaczej. Do momentu katastrofy smoleńskiej wydawało mi się, że polski romantyzm jest martwy, że zapisane w nim treści i archetypy już w nas nie pracują.

Po 10 kwietnia 2010 roku okazało się, że one w nas jednak są, tylko do tej pory drzemały. Jednocześnie stosunek do nich jest ambiwalentny: są postrzegane jako pełne resentymentu, złości, krwi, pragnienia zemsty, umęczenia, dążenia do wybudowania piramidy symbolicznej – Polski jako Chrystusa – oraz nadania swojemu narodowi szczególnego statusu w Europie. Wydaje się dzisiaj – w chwili, kiedy Europa stara się zatrzeć granice, kiedy dąży się do wspólnoty – że to wszystko, co jest narodowościowe, jest groźnym pomrukiem z przeszłości. Nie potrafimy się od tego bagażu uwolnić. Ale powstaje pytanie, co było najpierw: czy te narodowe uczucia, które wytropił i opisał Mickiewicz, czy też reprodukujemy wzorce zapisane w *Dziadach*, które czytamy i znamy od dziecka. Pieśń „Zemsta, zemsta, zemsta na wroga...” jest przecież piekielna. Dlaczego więc jest obecna w tradycji narodowej, dlaczego jest tak znacząca, dlaczego wszyscy znają ją na pamięć? Przecież nie chcielibyśmy czuć zapisanych w niej emocji, wolelibyśmy być częścią narodu wolnego od resentymentów, narodu, który nie musi się cały czas odwoływać do przeszłości naznaczonej tragedią, klęską, mitem narodowowyzwoleńczym, kibitkami, łańcuchami, krwią, umęczeniem, udręczeniem. Gdy chodziłam na Krakowskie Przedmieście czy oglądałam film *Solidarni 2010*, z jednej strony wzbudzało to we mnie lęk, a z drugiej – wielki żal i myśl, że my się, być może, nigdy od tego nie uwolnimy, że nie jesteśmy gotowi do tworzenia dojrzałej wspólnoty z innymi, bo jesteśmy pełni podejrzliwości i lęku wobec nich. Demonizowanie Rosjan jako oprawców odżyło przecież po katastrofie smoleńskiej z ogromną mocą.

Wciąż używa Pani zwrotów „my”, „wszyscy”, „nasze”. Czy uważa Pani, że możemy jeszcze dzisiaj używać takich wspólnotowych kategorii? A jeśli tak, to czym miałyby być ta dzisiejsza wspólnota narodowa i kto miałby ją tworzyć? Nie wszyscy prze-

cież chodzili na Krakowskie Przedmieście – dużo osób odcina się od zbiorowych, odświeżających romantyczne mity przeżyć i nie wierzy w resentymentalne teorie spiskowe...

Nie ma znaczenia, czy chodzi się na Krakowskie Przedmieście, czy nie. Każdy jednak ma do tego zjawiska jakiś stosunek. W równym stopniu nas wszystkich ono dotyczy. Wspólnotowe kategorie rozumiem na bardzo podstawowym poziomie, jako niezbywalne i elementarne, opisujące gatunek ludzki. Odcięcie się od mitu wspólnoty nie determinuje braku przynależności do grupy. Może to sygnał, że jest czas, aby pojawił się kontrmit?

Spektakl zaczyna się w foyer, gdzie widzom zostaje opowiedziana historia Cichowskiego – kilkakrotnie, dość cicho, do pojedynczych widzów – trochę jak plotka. Na pierwszy plan wysunięta została w niej kwestia pamięci i zapomnienia oraz reprodukcji pamięci: Cichowski odmawia opowiedzenia swojej historii, tak jakby nie chciał zarażać innych własnym cierpieniem.

Powody zaaranżowania prologu we foyer były dwa. Po pierwsze, bardzo lubię historię Cichowskiego – jest ona dla mnie ważna właśnie z tego względu, o którym już Pani powiedziała – on nic nie chce opowiedzieć. A tyle ma do powiedzenia! Ludzie się wokół niego gromadzą, ale on zachorował na jakąś nieuleczalną chorobę i amnezję. Ten monolog nie funkcjonował dobrze jako opowieść dana widzowi na zasadzie „teraz Państwu opowiem o moim koledze Cichowskim”. Próbowałam wytworzyć rodzaj bliskości, chciałam zdjąć tę opowieść z koturnu tak, żeby ludzie przestali odczuwać napięcie w związku z tym, że przyszli na *Dziady*. Zależało mi na tym, by uczłowieczyć ten tekst, ułatwić do niego dostęp. Każdy niech usłyszy z tego kawa-

łek, a może nic nie usłyszy, ale forma bezpośredniej relacji i bycia z widzem ma być pomostem do późniejszego współbycia.

Po tym prologu wchodzimy do sali teatralnej, siadamy na materacach rozłożonych na scenie, żelazna kurtyna odcina nas od widowni – rozpoczyna się obrzęd, który obejmuje II i III część. Dzięki tej wspólnej ramie powstaje wrażenie, że między tymi częściami nie ma wielkiej różnicy – wszystko, w czym uczestniczymy, jest wywoływaniem duchów z przeszłości. Aktorzy zostali obsadzeni wbrew tekstowi, na przykład Józio i Zosia grani są przez aktorów w podeszłym wieku.

Punktem wyjścia było założenie, że każdy może się wcielić w każdego. Idealnie byłoby, gdyby Konradem mógł być każdy. To jest prawo wspólnego pola naszego narodowego dziedzictwa i mar, zjaw, twarzy i realnych postaci, które gdzieś w nas drzemą. Przecież my się tego nie dowiadujemy, my to wspólnie egzorcyzmujemy. Każdy z nas zna Zosię, Józia, Złego Pana, Sowę... To nasi znajomi. Tak naprawdę każdy mógłby się nimi stać. Prawo tych wejść jest prawem, które przypadkowo zaczyna grać na jakiejś strunie, na przykład: „Niechaj podbiegą młodzieńce, / Niech mię pochwyć za ręce” odnosi się do tak ogromnej, tak silnej potrzeby dotyku, że nagle przez dalekie skojarzenie człowiek czuje powinowactwo z tym zapisanym duchem. To dotyczy wszystkich postaci. Tak naprawdę byłoby wspaniale, gdyby widzowie zaczęli śpiewać „Zemsta, zemsta, zemsta na wroga...”, a któryś z nich powiedziałby: „To ja jestem Józio. Mamo! Nie poznajesz mnie? To ja!”. Wtedy mielibyśmy do czynienia z rzeczywistym obrzędem.

Tak, ale moją reakcją na zachowanie grupy wobec Złego Pana było współczucie dla niego, natomiast na pieśń zemsty –

Ewa – Aleksandra Cwen; fot. archiwum teatru



absolutny dystans. Uderzający jest w tych scenach mechanizm tworzenia wspólnoty – z poczucia krzywdy rodzi się zbiorowa opresja, atak, w którym oprawca może stać się ofiarą. Zły Pan zostaje dosłownie zlinczowany i pobity przez grupę. Pieśń zemsty – wywołana przez opowiadanie Sobolewskiego – zostaje przejęta przez zbiorowość, wielokrotnie powtarzana z coraz większym zacięciem i zawiścią. Obie te sceny w *Pani widowsku* nabierają niesamowitej ostrości i wyrazistości, są przerażające, fanatyczne. Pytanie więc, czy w obrębie zaaranżowanego przez Panią zdarzenia byłoby też miejsce na protest, opór, aktywną reakcję widza, który właśnie nie chciałby się wpisać w ten scenariusz i w tę wspólnotę? A może samo milczenie jest oporem? Choć przecież z w teatrze widz z reguły milczy, a nas ani nie zachęcano, ani nie zmuszano do śpiewu...

Brak reakcji jest oporem. Podczas realizacji tego projektu cały czas towarzyszyło mi poczucie ambiwalencji. Dotyczyło, na przykład, pieśni zemsty. Zarówno ja, jak i aktorzy mieliśmy takie odczucie, że chcemy śpiewać tę pieśń, bo ją znamy, bo jest w tej melodii coś pociągającego. Z drugiej strony wstydziliśmy się tego. Śpiewać pieśń zemsty, to chcieć uczestniczyć w czymś, wobec czego czuje się jednak głęboki sprzeciw. Ale miałam nadzieję, że wzbudzi się narodowy duch, który gasi tę świadomość. Przecież siedząc w jednej przestrzeni, zgromadzeni wokół narysowanego na ścianie kredą prowizorycznego krzyża – jesteśmy na Krakowskim Przedmieściu, a tam wspólnota zaczynała spontanicznie śpiewać i skandować. Tylko że ta wspólnota miała wroga, jednocyła się przeciwko konkretnej postaci. A wróg wspaniale jednocy ludzi. W sytuacji obrzędu w teatrze, brak tego docelowego punktu...

Co do Złego Pana, to przecież znamy sytuację, w której wspólnota uważa, że kara śmierci jest potrzebna, że winnego najlepiej publicznie zlinczować i obdrzeć ze skóry. Taka potrzeba zemsty i zadośćuczynienia jest przecież w tym narodzie obecna. Jednak zemsta nagle zaczyna przekraczać winę i staje się kołem zamachowym kolejnych zdarzeń.

Podczas pierwszego pokazu zauważałam, że ludzie odsuwają się od Sow i Złego Pana. Gdy zaczęłam się przyglądać, zauważyłam, że Zły Pan jest zalany krwią. To nie było zaplanowane; aktorka, która grała Sowę, uderzyła się w nos i na twarz Złego Pana polały się strumienie krwi. To niespodziewane zdarzenie stało się zwieńczeniem zemsty, ona stała się katem, a on ofiarą.

Wspólnota organizuje się więc wobec wroga, ale także wobec wizjonerów, samozwańczych „proroków”. Cała III część skoncentrowana jest wokół wielkich monologów. Scena więzienna zredukowana została do relacji Sobolewskiego i pieśni zemsty. Potem następują: Mała i Wielka Improwizacja, Widzenie Ewy, Widzenia księdza Piotra i Sen Senatora. Miałam wrażenie, że w tym zestawieniu dokonuje się pewne zrównanie między Konradem, księdzem Piotrem i Senatorem. Ich wizje stają się przemowami politycznymi, wiecem, w którym ze sobą konkurują. Wszystkie dążą, w gruncie rzeczy, do wywyższenia siebie, zajęcia pozycji wodza. W wizjach Konrada i księdza Piotra nie ma metafizyki, one nie są skierowane do Boga, lecz do widzów.

Robienie Wielkiej Improwizacji w cztery dni było ogromnie problematyczne. Przecież to szaleństwo! Nawet nie mogę mówić, że coś zrobiliśmy. Coś poculiśmy i poszliśmy za tym, ale w długim procesie pracy ten tekst z pewnością nabierałby innych znaczeń. Rzeczywiście, realizując te sceny, miałam na myśli wiec i samozwańczego przywódcę, który się wyłania. Energia Konrada idzie z pieśni. On się jednak do tej pieśni odnosi dość ironicznie, bo chce zaśpiewać nareszcie

pieśń szczęśliwą. Odwołuje się do realnego doświadczenia wszystkich i mówi: „A wy nie chcielibyście żyć szczęśliwie? Jeśli mi zaufacie, to zaśpiewamy lepszą pieśń”. Konrad myśli, że ma dla ludzi lepszy plan i gdyby to od niego zależało, to wszystkich by uleczył. Ten naród, ten kraj, ten los byłby inny. Przecież to brzmi jak mowa przedwyborcza! W pewnym momencie traci jednak pewność, bo nikt mu nie odpowiada. Im dalej, tym jest słabszy, bo bardziej bezradny. Samotność Konrada jest samotnością wśród ludzi, ale tak naprawdę Improwizacja jest zbudowana na ogromnej do nich miłości.

Forma wiecu sprawia, że trudno zaufać jego wizji. Przecież wszyscy politycy twierdzą, że znają rozwiązanie wszelkich problemów. Na takiej samej zasadzie traktowałam księdza Piotra, który szuka kontaktu z Bogiem, ale gdy to się nie udaje – zwraca się do grupy i chce ją podbić, tworząc wizję Mesjasza i Polski jako Chrystusa narodów. Intencje obu postaci obnażał, moim zdaniem, Senator, któremu chodzi po prostu o uznanie.

Chyba rzeczywiście jest tak, że Senator obnaża wizję i rozmowy z Bogiem. Na początku wyjmowałam te monologi, ale nie mogłam znieść tego ołtarza w postaci sceny, na której stoi guru, oświeciliśmy go i nabożnie słuchamy świętego tekstu przekazywanego z pokolenia na pokolenie. To mi się wydawało takie sztuczne... Z Michałem Majniewiczem, który gra Konrada, dużo mówiliśmy o tym, że dziś już wiadomo, kim jest diabeł – wiadomo jak wygląda, bo jest Nergal, solista zespołu Behemoth. Wspaniale! Nareszcie wiemy, kto to jest i wiemy też, że nie może występować w telewizji. Konrada zobaczyłam natomiast w Mariuszu Bolekim w filmie *Solidarni 2010* – aktorze, który stał się samozwańczym przywódcą grupy spod krzyża. Po ukończeniu krakowskiej szkoły teatralnej Bolecki bardzo mało grał, więc miał potrzebę, aby publiczność za nim poszła. Nie potrzebował, jak bohater Mickiewicza, być Gustawem, przeżyć zawodu miłosnego, po prostu czekał na odpowiednią polityczną sytuację i wszedł w rolę samozwańczego lidera. Tak właściwie myśleliśmy o Konradzie.

Co do księdza Piotra, to o charakterze postaci zdecydował proces pracy. Krzysztof Wrona walczył z tekstem, nie mógł go zapamiętać. Te trzy czoła, ten baldachim, ten anioł pachole, te zrenice... Zaproponowałam, by przeczytał tekst z kartki. Nie zgodził się, twierdząc, że widzenia księdza Piotra nie wolno czytać z kartki. Mobilizowało go również to, że wszyscy nauczyli się swoich tekstów na pamięć. Ale w jego roli zachowaliśmy świadomie coś z tej bezradności. Na początku to była bezradność walczenia z tekstem, a potem chodziło o to, że ksiądz Piotr wie, że powinniśmy po prostu czekać na tego, który ma trzy czoła, ma rozwiązanie – najlepsze, jak podatek liniowy dla wszystkich. Nikt go jednak nie słucha. Jest na granicy bezradności i obłędu.

Pewnie każdy czas potrzebuje wizjonera, ale teraz wydaje się to szczególnie ważne. Ten mąż, którego imię będzie czterdzieści i cztery, odpowiada tęsknocie za archetypem wielkiego mędrca. Ten archetyp jest wciąż żywy.

Wizja Ewy jest inna. Ona nie dąży do bycia przywódcą i dzięki temu w pierwszej części widzenia osiąga namiastkę mistycyzmu. Pani to bardzo precyzyjnie buduje za pomocą przygasającego światła, sposobu wypowiedzenia tekstu. Jednak w drugiej części Ewa zaczyna kasłać i pluć krwią. Jej wizja jest więc napędzana przez chorobę. Mistyczne uniesienie zmienia się w agonię. Przy czym, w jakimś sensie, choroba Ewy znów obnaża i Konrada, i księdza Piotra, pokazując, że wizja rodzi się z bezradności i rozpacz, z choroby. W przypadku Ewy to choroba ciała. Po jej widzeniu zostaje zaintonowana pieśń *Boże mój Boże, czemuś*

mnie opuścić – wizja rodzi się więc także z poczucia samotności, metafizycznej, duchowej. Widzenie Ewy wydaje mi się bardzo ważne dla jednego z tematów Pani realizacji – absolutnego braku metafizyki, ale takiego braku, który jest dotkliwie odczuwalny. Postaci nie nawiązują przecież kontaktu z Bogiem ani ze światem nadprzyrodzonym: zawieszony na linie Diabeł jest błaznem, kuglarzem, czy, tak jak Pani powiedziała, to Nergal. Sąd Aniołów, które rozpościerają ponad widzami białe płótno, przypomina spotkanie sekty...

Widzenie Ewy było dla mnie osobną częścią. Nie mogłam zrozumieć, dlaczego ono jest w *Dziadach* – przecież wydaje się pochodzić z innego porządku, z innej poetyki. Kobiety w tym dramacie, oprócz Rollisonowej, są całkowicie marginalne. One są poza światem polityki, poza światem władzy i walki. Ewa jest więc rzeczywiście pozbawiona perspektywy „wobec”, nic nie załatwia dla społeczności, dla narodu. Ma straszny sen: zbiera piękne, pachnące kwiaty, ale nagle okazuje się, że jeden z nich żyje. Ten kwiat to ona – Ewa śni własną śmierć. Jest już bardziej w zaświatach niż na ziemi, kurczowo trzyma się więc wiary. Musi się upewnić, że tam ktoś w ogóle czeka. Wmawia sobie więc, że czekają tam na nią Matka Boska z małym Jezusem. To próba uśmierzenia granicznego lęku. W sytuacji terminalnej choroby śnienie takiego snu, takie wewnętrzne doświadczenie, wyfonione z nieświadomości wyobrażenie i potrzeba stworzenia Boga wydały mi się możliwe. Nie jest ważne, czy Bóg jest, czy nie – ona go tak woła, tak się boi pustki i niebycia, że sama go wytwarza. On jednak znów nie odpowiada.

Jest też taki plan wydarzeń, w którym Widzenie Ewy, w związku z tym, że dotyczy samotności człowieka wobec śmierci, przenika całe *Dziady*. Ten tekst traktuje od początku do końca o śmierci. Od obrzędu, poprzez historie bohaterów – o tym, że ktoś zginął, ktoś zaraz zginie, tego wzięli, a tego wieźli, ten potrzasał kajdanami i już go pewnie nie ma – do wyobrażonej śmierci Konrada i samobójstwa Rollisona. Ewa mówi więc również w imieniu pozostałych bohaterów, którzy w granicznym momencie czuli to samo, co ona. Także za Rollisona, który bezpośrednio się nie pojawia. To w ogóle bardzo ciekawy zabieg – fenomenalny i niepokojący z punktu widzenia dramaturgii – że nie możemy poznać postaci, która jest kluczowa dla całej III części. Nie mogę zrozumieć Mickiewicza, jak do tego mogło dojść, że główny bohater jest nieobecny.

Mówiąc o Ewie, wspomniała Pani o nieobecności kobiet w *Dziadach*. W Pani spektaklu zamiast Guślarza jest Guślarka. Dlaczego?

Starsza kobieta ma dostęp do innego wymiaru. Te wszystkie Afrykanki – szamanki, te babki na wsiach. To nigdy nie byli dziadkowie, zawsze babki, czarownice, szeptuchy... Moja babcia wróżyła w czasie wojny z kart, widziała przyszłość. Może to wynika z jakiegoś dziwnego związku kobiet z biologią i fizjologią.

Ewa Wyszomirska w roli Guślarki jest bardzo konkretna, podobnie jak organizowany przez nią obrzęd. Widziałam w nim dwie podstawowe perspektywy. Z jednej strony obrzęd ma wymiar krytyczny. Z drugiej, jego celem jest udzielenie pomocy zarówno duchom, jak i całej zbiorowości – wydaje się więc również działaniem empatycznym. Guślarka zajmowałaby więc pozycję ironicznego i zarazem empatycznego dystansu do tego, co się wydarza i taką też pozycję proponowała mnie jako widzowi.

Tak, ona rzeczywiście w jakimś sensie uezimia obrzęd, kontaktuje to, co metafizyczne, z poczuciem „tu i teraz”. Zależało mi na tym, żeby Guślarz nie był odklejony, udziwniony. Dziś w teatrze takie zachowanie

wzbudza dystans i jest podejrzane. Być może bardziej niepokojąca jest sytuacja, jaka zachodzi w ustawieniach Hellingera, kiedy zwykła pani nagle staje się babcią pana, którego poznała piętnaście minut temu. Światło się pali, nie ma żadnych tajemnic, ona nie zmienia głosu, ale mówi rzeczy, o których nie mogła wiedzieć. Jest w innym polu i mówi z poziomu nadwiedzy. Wydaje mi się, że Guślarz powinien być właśnie zwykłą osobą, która prowadzi warsztaty Hellingera. Ona po prostu tylko umiejscawia widma w realnych osobach, bo wierzy, że to jest możliwe.

W przeciwieństwie do Ewy i Guślarki, Pani Rollison w tej realizacji właściwie traci jakąkolwiek siłę wyrazu. Mówi cicho, bez przekonania, jest kobietą złamaną, nieszczęśliwą, nie ma w niej żadnego buntu i energii sprzeciwu. Potem dołączają do niej inne kobiety, jednak tworzony przez nie chór również nie ma siły przebicia, wydaje się nieistotny. Dlaczego?

W Rollisonowej nie ma pragnienia zemsty. Mówi, że czuje krew i że wydrapie Senatorowi oczy, ale tak naprawdę nie chce tego zrobić. Dla mnie ważny był właściwie tylko jeden motyw: na końcu Rollisonowa podchodzi do Senatora i siada koło niego na kanapie. Następuje rodzaj pojednania: ofiara przychodzi do kata. Jej droga do niego, kiedy kobiety do niej dołączają, jest bardzo długa i mozolna. A potem siedzą i milczą.

Co do chóru kobiet, to widziałam w nim przytłumione echo wszystkich matek, które kiedykolwiek dopominały się o swoich synów. Ale to cichy głos, który nigdy nie dochodzi do ważnych osób.

Poza tym, te wszystkie matki, które upominają się o swoich dorosłych synów, są zawsze na przegranej pozycji. Bo w momencie, gdy ich dzieci stają się dorosłymi mężczyznami, podejmują wybory i ponoszą ich konsekwencje – one nie mają już prawa ingerować. Kiedy troszczyły się o dziecko, ich troska miała siłę. Kiedy to dziecko ma trzydzieści lat, racja matki wydaje się nieadekwatna.

Z głosu Rollinsonowej mogłaby się narodzić chóralna pieśń zemsty, a tak się nie dzieje. Zamiast buntu i zawiści niesie przebaczenie i kieruje na nie energię dołączającej do niej kobiecej wspólnoty... To chyba wiąże się również z finałem spektaklu, w którym zaintonowana zostaje pieśń *Gloria in excelsis Deo*?

Tak, bo ta sytuacja przechodzi w obrzęd...

W takim razie – wyjście jest pozytywne, finał prowadzi do przebaczenia i afirmacji...

Obrzęd polega na wyrównywaniu, na poszukiwaniu punktu równowagi. Abyśmy zaobserwowali, kiedy koło zamachowe zemst, win i resentymentów idzie dalej, a kiedy ma szansę pojawić się coś na kształt dynamicznej równowagi.

Pozytywną wizję wspólnoty niosłyby więc kobiety – Ewa, Pani Rollison, Guślarka?

Trzeba jednak pamiętać, że wszystko umieszczone jest w ramie obrzędu. Postaci kobiece nie przesądzą o całości. Na końcu powinniśmy czuć, że zostaliśmy skonfrontowani z całym tym zasobem. Nie dawałabym żadnej odpowiedzi, bo to jest po prostu egzorcyzmowanie *Dziadów*, obrzęd wokół Mickiewicza, wokół tego, co czujemy, gdzie odczuwamy resentyment, czego się wstydzimy, co nam przeszkadza, gdzie czujemy się niezręcznie, co nas śmieszy. To pewien pryzmat, przez który możemy dzisiaj opisywać swoją sytuację. To ciekawe, ale też ponure, że jednak możemy próbować to robić, używając tekstu Mickiewicza...