

MAŁGORZATA RADKIEWICZ
Kraków

Beatrice Cenci – w perspektywie filmowej i genderowej

Obchodom Roku Słowackiego w 1959 roku towarzyszyła na łamach „Dialogu” (1959) dyskusja o dramatach wieszczka i o tym, na ile są one atrakcyjne dla współczesnego widza. Zdaniem Jana Błońskiego (1959, 104) w romantycznych utworach Słowackiego zawiera się „mnóstwo inscenizacyjnych możliwości i to bardzo nowoczesnych”. Potencjał do nowatorskich odczytań tych tekstów wykorzystał Maciej Sobociński, wystawiając *Beatrice Cenci* w ramach Roku Słowackiego w 2009 roku. Niepublikowany przez Słowackiego dramat pojawił się na krakowskiej scenie dopiero po raz trzeci w jej historii, co, jak przypuszcza dyrektor teatru Krzysztof Orzechowski, spowodowane jest drażliwością i kontrowersyjnością tematu. Utwór osnuty jest bowiem na zapiskach krwawej historii rodu Cencich, jaka rozegrała się w XVI wieku we Włoszech. Zdesperowana córka, molestowana seksualnie przez ojca, postanawia położyć kres doznawanym krzywdom. W akcie desperacji wraz z macochą oraz bratem dokonuje mordu na patriarsze rodziny. Zbrodniarze stają przed sądem papieskim i zostają skazani na śmierć.

Sobociński przyznaje, iż tekst Słowackiego był dla niego trudny zarówno ze względów realizacyjnych, jak i tematycznych, bowiem dotyczył ludzkich dramatów. Zasadniczą kwestią podczas pracy było to, aby „nie przekroczyć pewnych granic, aby nie popaść z jednej strony w banal, z drugiej w epatowanie (...) mordem, gwałtem” (Sobociński). Swoją inscenizację *Beatrice Cenci* reżyser podporządkował zabiegom formalnym związanym z aranżacją przestrzeni, do której zaprojektował scenografię i opracował efekty wizualne.

W odczytaniu Sobocińskiego zbrodnia pojawia się na samym początku spektaklu, kiedy dobiegający zza sceny głos narratora przedstawia fabułę i zarysowuje dramatyczny przebieg konfliktu. Wyjaśnione zostaną fakty

związane z wypadkami w domu Cencich: zabójstwem, zidentyfikowaniem i pojmaniem sprawców, poddaniem ich karze. Kronikarska relacja nie pozostawia wątpliwości co do rozstrzygnięcia kryminalnej sprawy, wyeliminowany zostaje moment zaskoczenia. Nie ma niecierpliwego oczekiwania na efekt śledztwa i procesu. Napięcie dramaturgiczne przedstawienia nie jest związane z rozwojem sprawy i jej rozstrzygnięciem, lecz z odkrywaniem różnych aspektów działania sprawców.

Oryginalnym zabiegiem reżysera było wprowadzenie ekranu, na który projektowane są slajdy albo ujęcia akcji, sfilmowane z nietypowych punktów widzenia – na przykład spod szklanej tafli, którą malarz pokrywa warstwą farby. Opowieści o zbrodni wygłaszanej na początku spektaklu, przy pustej jeszcze scenie, towarzyszą projekcje zdjęć pokazujących twarze postaci, wylaniających się z cienia, zza kulis. Powiększone do ogromnych rozmiarów portrety przykuwają uwagę, każą spojrzeć w oczy zabójcom. Pokazywane z bliska oblicza Cencich poruszają tym bardziej, że wyglądają jak pozbawione wyrazu maski. Tymczasem z relacji wynika, iż przeżycia i emocje skrywane pod powierzchnią, stały się przyczyną tragedii.

Czarno-białe wizerunki poszczególnych osób odgrywają w sztuce rolę podobną do filmowych zbliżeń, które Sergiej Eisenstein nazwał „planem wielkim”. W takim bowiem ustawieniu kamery widział on największą nośność emocjonalną i znaczeniową. Filmowanie detali, zwłaszcza ludzkiej fizjonomii, służy między innymi intensyfikacji procesu projekcji-identyfikacji, czyli uczuciowego zaangażowania w ekranową rzeczywistość. W spektaklu Sobocińskiego powiększone fotografie nie tylko eksponują protagonistów zdarzenia, ale jednocześnie ukonkretniają i indywidualizują opowiadaną historię. Relacja historyczna przestaje być zapisaną w przekazach, anonimową narracją, wobec której można zachować dystans. Wizerunki rodzeństwa i macochy patrzących wprost w obiektyw zmuszają do zaangażowania w ich losy, do postawienia pytań o przyczynę ojcobójstwa oraz do przemyślenia konsekwencji zbrodni dla uwikłanych w nią ludzi.

Efekt subiektywizacji rozgrywającej się historii zostaje wzmocniony grą świateł i projekcją obrazów, towarzyszących pełnym ekspresji działaniom. Minimalistyczna sceneria i intensywność barwnych akcentów uwydatnia znaczenie każdego ruchu, gestu. Dzięki oszczędnym środkom szczególnego wyrazu nabiera scena, w której ojciec molestuje seksualnie dziewczynę, na próżno usiłującą wyrwać się z jego objęć. Akcja rozgrywa się wówczas w pustej, punktowo oświetlonej przestrzeni, co podkreśla drastyczność sytuacji. Splecione ze sobą sylwetki miotają się po scenie w akcie wymuszonej,

nerwowej kopulacji. Efekt silnego oddziaływania emocjonalnego zostaje osiągnięty na dwa sposoby. Najpierw poprzez samą ekspozycję brutalnego zajścia, a powtórnie, gdy widz filmowo „zmontuje” w swojej pamięci ten epizod z portretem dziewczyny, pokazanym na początku dramatu. Tragedia *Beatrix* zyskuje konkretną „twarz”. Nieokielznana namiętność miesza się z przerażeniem. W krakowskiej sztuce, niczym w marzeniu sennym, interpretowanym psychoanalitycznie, ujawniają się stłumione i represjonowane części ludzkiego „ja”. Eros i Thanatos nadają charakter sytuacjom i postawom protagonistów, ich życiem w równej mierze rządzi Libido – popęd seksualny, co i Destruo – popęd niszczycielski.

Sobociński, podążając za tekstem Słowackiego, wprowadza kolejne postacie, rozgrywa wydarzenia. Przeplata wątki związane z bezkarnym wykorzystywaniem (ojcowskiej) władzy, poczuciem krzywdy, chęcią zemsty, kwestią winy i sprawiedliwości. Postacie z *Beatrix Cenci* zmuszone są zmierzyć się z ogromem zła tkwiącego w świecie, w innych ludziach, w nich samych. Jan Kott, w wypowiedzi o uniwersalności wieszczą, stwierdza:

Ten Słowacki (...) jest bardzo bliski współczesnym niepokojom. I bardzo jest bliski współczesnej dramaturgii. (...) Doświadczenie moralne, doświadczenie historyczne nie daje się scalkować. Nie ma nadrzędnego systemu wartości (...). Niezbieżność historii, polityki, moralności – to jest właśnie wielki współczesny dramat („Dialog” 1959, 109).

W spektaklu Sobocińskiego równocześnie z kwestiami genderowymi, poruszane są kwestie związane z problemami mrocznej strony człowieczej natury i mechanizmem zła. W inscenizacji pojawiają się postacie trzech furii, symbolizujących fatum ciąży na bohaterach. Jednak w obliczu ogromu pokazywanych na scenie niegodziwości, widmowe figury schodzą na drugi plan, źródło nieszczęść tkwi w samych działaniach protagonistów. Obecność furii, granych przez mężczyzn w queerowych kostiumach, przekształca się w przerysowany, wręcz groteskowy komentarz. Zło przybrało prozaiczną, ludzką formę, łatwo je spersonifikować w ziemskim wymiarze.

Dla ks. Adama Bonieckiego, poproszonego o wypowiedź z okazji premiery *Beatrix Cenci*, ważny był moralny aspekt przedstawienia. Bowiem, jak argumentuje, „w swojej najgłębszej warstwie dramat dotyczy odwiecznego wątku walki dobra ze złem, winy, kary i miłości, która gładzi grzechy” (Boniecki). Utwór Słowackiego nazywa on dramatem sumienia, gdyż zasadniczy konflikt nie rozgrywa się wokół śledztwa, lecz wokół pamięci o tych czy-

nach. Zbrodnia wciąż powraca w umysłach sprawców, nie pozwalając im zaznać wewnętrznego spokoju. W swojej interpretacji Boniecki podkreśla dwuznaczność mechanizmu zbrodni i kary. Rodzina karząca ojca-kazirodcę czyni to „bez Boga”, natomiast narzędziem boskiej sprawiedliwości będzie papież, który wydaje wyrok, „starając się wyważyć między miłosierdziem a surowością w imię większego dobra” (Boniecki). Jednocześnie autor komentarza zwraca uwagę na dwuznaczność moralizującej wymowy, wynikającą z monologu Beatrix, której „patetyczne przyznanie się do winy nie jest wszak równoznaczne z uznaniem winy” (Boniecki).

Natomiast w wypowiedzi jednego z widzów, profesora Jacka Bomby pracującego w Klinice Psychiatrii UJ, nacisk zostaje położony na obecną w narracji, „bezwzględna władzę ojców nad dziećmi” (Bomba). Recenzja Bomby jest napisana z punktu widzenia specjalisty od zaburzeń seksualnych, a równocześnie psychologii dzieci i młodzieży. Stanowi ona propozycję odczytania dramatu Słowackiego i jego problematyki w kontekście seksualnych doświadczeń oraz stosunków panujących w rodzinie. W interpretacji Bomby, *Beatrix Cenci* to „dramat spowodowany krzywdą doznaną od najbliższych”, który nie narasta w konsekwencji zdarzeń, lecz „trwa w tym samym napięciu i nic, co zdarza się później, nie zmienia jego bezbrzeżności” (Bomba). Autor wypowiedzi podkreśla, iż szczególnie cenne w przedstawieniu jest to, że pozostawia ono widzów w moralnym dyskomforcie. A „wyeksponowanie problemu oczyszczenia ze zmyy przez akceptację osoby kochanej i kochającej oraz ostatecznej odmowy takiego oczyszczenia, powoduje, że (...) wychodzimy z teatru z poczuciem, że i my nie jesteśmy w porządku wobec ofiar przemocy, której świadkami często się stajemy” (Bomba). Takie odczytanie, emocjonalne i refleksyjne, nie do końca koresponduje z komentarzem reżysera, iż trudnością było dla niego „znalezienie w tym mrocznym świecie światła, ale w końcu i to się udaje” (Sobociński). Stwierdzenie to jest w odniesieniu do spektaklu zasadne przede wszystkim na poziomie narracji – zbrodnia zostaje ukarana. Inne kwestie – dotyczące moralności, etyki rodzinnego współżycia, sfery seksualności – choć zostały poruszone, nadal pozostają nierozstrzygnięte w owym „mrocznym świecie”.

Zdaniem dyrektora krakowskiego teatru, inscenizacja *Beatrix Cenci* to udane przedsięwzięcie, przede wszystkim dzięki temu, iż Sobociński należy, jego zdaniem, do tej nielicznej grupy młodych reżyserów, którzy „mają bardzo uczciwy stosunek do tradycji, a jednocześnie potrafią tę tradycję filtrować przez współczesne środki wyrazu teatralnego” (Orzechowski). Interpretacja Bomby podkreśla przede wszystkim współczesność problematyki sztuki,

związanej z tożsamością płciową, inicjacją i sferą intymnych doznań. Ten element współczesnego odczytania romantycznej tragedii pozwala zestawić spektakl Sobocińskiego z polskimi filmami, w których pojawia się wątek kazirodztwa. Do najciekawszych przykładów tego rodzaju kina należą: *Piekielniebo* (2005) Natalii Korynckiej-Gruz oraz *Przez dotyk* (1985) Magdaleny Łazarkiewicz. Tytuły te reprezentują dwa podejścia do problemu molestowania seksualnego w rodzinie, eksponując osobisty, u Łazarkiewicz, oraz społeczno-kulturowy, u Natalii Korynckiej-Gruz, wymiar zjawiska. Umieszczenie krakowskiej inscenizacji w kontekście filmowym wydaje się o tyle ciekawe, iż w niej również indywidualny dramat Beatrix zostaje ukazany w dwóch wymiarach: personalnym i społecznym, w kontekście relacji wewnątrz rodziny.

Charakter filmu *Piekielniebo* Natalii Korynckiej-Gruz określił fakt, iż został on zrealizowany w ramach wieloczęściowego cyklu *Święta polskie* (2000–2006). Oryginalność tego epizodu polegała na wpleceniu w fabułę o uroczystej celebracji pierwszej komunii wątku molestowania dziewczynki przez ojca. Reżyserka uczyniła z rytualnego święta tło dla dramatu dziecka, które o swojej tragedii może opowiedzieć tylko księdzu. Jednak ten, związany tajemnicą spowiedzi, nie jest w stanie pomóc swojej podopiecznej, odsyła ją do domu, radzi rozmowę z matką. Wkrótce katecheta dowiaduje się, że dziewczynkę przewieziono do szpitala po nieudanej próbie samobójstwa. Fabuła filmu zostaje osadzona w małomiasteczkowym środowisku, w którym ojciec, lokalny bogacz, cieszy się ogromnym prestiżem i poważaniem. Dziecko wychowywane jest z ogromną troską, w idealnych warunkach. Za fasadą ustabilizowanego życia rodzinnego, kryje się prawdziwy dramat. Koryncka-Gruz, mająca za sobą doświadczenia dokumentalistki, prezentuje pozornie zdystansowany ogląd wydarzeń. Eksponuje funkcjonowanie całej społeczności, jej wartości, typowe zachowania i sposób myślenia. Kamera ujmująca całościowo filmowe realia, działa podobnie jak fotosy w spektaklu Sobocińskiego. Intryguje, zachęca, by przeniknąć do głębi prezentowanego świata, przyrzuć się z bliska jego mieszkańcom. Do dokumentalnego w stylu obrazu przenikają za pomocą dialogów, pojedynczych sytuacji, fragmenty intymnych historii.

W recenzji filmu *Piekielniebo* pojawia się stwierdzenie, iż jest to

dramat zatajonej winy, rozgrywający się między biegunami lęku i przebaczenia, (...). Natalia Koryncka zrobiła film zarazem popularny i poważny – o wyzwalającej roli prawdy. Jego przesłanie, precyzyjnie wyprowadzone, ujęte w ramy chrześcijańskiego misterium pokuty i przebaczenia, brzmi niebanalnie, układa się w dramat” (Sobolewski).

Sama reżyserka podkreśla, że istnienie zła jest dla niej najważniejszym tematem:

Przede wszystkim interesuje mnie sposób, w jaki zło istnieje, jak zmienia swoje oblicze – czego świadkami jesteśmy dzisiaj. (...) Postrzegam świat jako arenę walki dobra ze złem i – pewnie zabrzmiałoby to strasznie ponuro – uważam, że teraz walka staje się udziałem nas wszystkich. Każdy będzie musiał to w sobie rozstrzygnąć (Koryncka-Gruz).

Żywi przy tym przekonanie, że podobne uczucia towarzyszą obecnie wielu osobom. Z pewnością doświadczał ich Sobociński, który w dramacie Słowackiego dostrzegł materiał do dyskusji o zlu, podjętej również przy okazji wątku kazirodztwa. Natomiast wyeksponowanie osobistego aspektu tragedii Cencich, sprawia, iż spektakl można zestawić z filmem Magdaleny Łazarkiewicz, zaliczanym przez krytyków do tak zwanego „kina egzystencjalnego niepokoju” (Wasilewski 1990, 43).

W debiutanckim *Przez dotyk* reżyserka dała wyraz przekonaniu, by robić

filmy nonkonformistyczne, bardzo osobiste, skierowane do widzów skłonnych do refleksji. Cechą wyróżniającą ich propozycje była ucieczka w intymność, w świat wewnętrznych doznań, stanowiący alternatywę dla życia pozbawionego perspektyw (Radkiewicz 2004, 183).

Sobociński w swojej inscenizacji zredukował scenografię do kilku sprzętów, odrealniając przestrzeń za pomocą gry światel. Podobne zabiegi subiektywizujące narrację wprowadza w swoim filmie Łazarkiewicz. Akcja rozgrywa się w mrocznym budynku szpitala, w którym leży umierająca pacjentka. Niestety zbliża ją do pracującej w szpitalu młodej kobiety. Okazuje się, że salowa była tu przed laty na leczeniu, po tym, jak została zgwałcona przez ojca, po czym pozostała w tym samym miejscu jako pracowniczka. Szpitalna przestrzeń – mroczna i mało przytulna – sprawia wrażenie klaustrofobicznej klatki. Panujący w niej nastrój odpowiada wewnętrznym emocjom bylej ofiary molestowania, jej wewnętrznym lękom i traumatycznym wizjom.

Podobnie jak w spektaklu Sobocińskiego, także u Łazarkiewicz przestrzeń oderwana od realiów codziennego życia, zyskuje symboliczny wymiar, podkreślony oszczędną scenografią i monochromatyczną tonacją barwną. Beatrix tkwiła w mrocznej przestrzeni niczym w pułapce, bohaterka filmu znajduje z niej drogę ucieczki. Gdy zachodzi w ciążę, ponieważ pragnie uro-

dzić swoje, kochane dziecko, wyzwala się z nękających ją, bolesnych wspomnień. Reżyserowi *Beatrix Cenci* potrzebny był sposób na przeniknięcie do wnętrza postaci, stąd fotograficzne zbliżenia twarzy. Dla Łazarkiewicz taką figurą, pozwalającą dostrzec złożoność subiektywnych doświadczeń był kontakt między kobietą-ofiarą a pacjentką – spełnioną rodzinnie i zawodowo. W *Przez dotyk*

ani nieprzyjazne sale, ani szara rzeczywistość za oknami nie są tak naprawdę najistotniejszą płaszczyzną interpersonalnej relacji. Tworzy się ona bowiem w psychice bohaterki organizujących sobie swój wewnętrzny świat, podporządkowany subiektywnym odczuciom i stanom emocjonalnym. Ich relacje z otoczeniem są efektem zgromadzonych, często bolesnych doświadczeń, które widz odtwarza w toku narracji z drobnych elementów, pozornie przypadkowych wypowiedzi oraz przewijających się obrazów (Radkiewicz 2004, 185).

Narracja w spektaklu Sobocińskiego zdaje się zdominowana przez wątek ojcostwa, o którym mówi się od pierwszych kwestii. Natomiast jedną z pierwszych figur, jaka pojawia się na scenie, jest Beatrix, na próżno próbująca uciec przed seksualnymi atakami ojca. Brutalna sytuacja rozgrywana pośrodku sceny nie pozostawia wątpliwości co do kazirodczych stosunków w rodzinie. Ojciec zmusza swoją córkę do nierządu, nie bacząc na obecność pod tym samym dachem żony oraz pozostałych dzieci. Małżonka stoi w mroku, na drugim planie, będąc milczącym świadkiem seksualnych przestępstw. Wyrazistość i dynamika sceny gwałtu zderzona z biernością krewnych zmusza do postawienia pytania o stosunki panujące w tej szacownej rodzinie.

Zasadniczym problemem *Beatrix Cenci* byłaby więc kwestia mechanizmów rządzących patriarchalną rodziną, w której ogniskują się represyjne normy i hierarchiczne stosunki panujące w renesansowych Włoszech. Inscenizacja Sobocińskiego zawiera sceny doskonale obrazujące tezę, że w tradycyjnym społeczeństwie patriarchalnym

seksualność mężczyzny stanowi dla niego źródło siły i władzy. Seksualność kobiety czyni ją bezbronną, a nawet podatną na przemoc. Im większy jest zakres jego władzy, tym czuje się on potężniejszy i tym większą siłę mu się przypisuje. Rozwój kobiety ograniczony jest męskim poczuciem edypalnego prawa do niej i męską ekspansywnością w sensie epistemologicznym, fizycznym i psychologicznym (Kaschack 1996, 135).

Odwołanie się do refleksji genderowej pozwala dostrzec w dramacie Słowackiego działania „reżimów regulacyjnych”, które sprawiają, iż kobieca podmiotowość jest „okupiona logiką wykluczeń, hierarchii i normalizacji” (Mizielewska 2004, 160–161). Beatrix, jako posłuszna córka, zmuszona jest podporządkować się władzy ojca, bezkarnie wykorzystującego swoją pozycję, by zaspokoić seksualne pożądanie. W strukturze rodu Cencich uwidacznają się zasady patriarchy, o którym Adrienne Rich pisze, iż

jest władzą ojców: rodzinno-społecznym, politycznym systemem, w którym mężczyźni, używając siły, bezpośredniego nacisku czy poprzez rytuał, tradycję, prawo (...) rozstrzygają, jaką rolę lub nie powinny wykonywać kobiety, system, w którym kobiety są zawsze podporządkowane mężczyznom (Rich 2000, 102).

Wyeksponowany na początku spektaklu gwałt na Beatrix sprawia, iż jej życie jawi się jako nieprzerwane pasmo cierpienia i upokorzeń. Utraciła ona poczucie własnej wartości i niezależności, z podmiotu stała się obiektem, nękanym nieustannym lękiem. Aby się go pozbyć, gotowa jest do dokonania zbrodni. Działania bohaterki rozchwianej emocjonalnie, można analizować w kontekście badań psychologicznych zorientowanych genderowo. Pojawia się w nich obserwacja, iż w przypadku kobiet

zaburzenia aż nazbyt często wypływają bezpośrednio ze złożonych fizycznych – psychicznych – społecznych doświadczeń związanych z systemem rodzajowym (gender). (...) Są rezultatem i dopełnieniem kobiecego doświadczenia. Są parametrami określającymi miejsce kobiety, a właśnie miejsce i czas decydują o tym, jak kobieta przejawia swoje zaburzenia, jak zwraca się przeciwko sobie i strukturom społecznym i jakie konflikty w niej się odzwierciedlają (Kaschack 1996, 159).

W spektaklu Sobocińskiego psychologiczny wymiar tragedii Beatrix podkreśla jeszcze jeden zabieg inscenizacyjny, który można porównać z filmowym montażem scen retrospekcyjnych. Po dokonaniu zbrodni, w scenie w kościele, bohaterka powraca niejako do tego, co stało się impulsem do zabójstwa. Ponownie odegrana zostaje scena z gwałcącym ojcem, jaka pojawiła się na początku utworu. To „wmontowanie” w spektakl epizodu z przeszłości, uzmysławia, iż psychikę molestowanej córki na zawsze zdominowały traumatyczne wspomnienia. Ofiara wymierzyła karę swojemu katu, dokonała zbrodni ciężącej na jej sumieniu, lecz w jej świadomości nadal tkwią wcze-

śniejsze, bolesne doznania. Rozpacz bohaterki wzmacnia fakt, iż w swojej tragedii była osamotniona, nikt nie pomógł jej w uwolnieniu się od napaśliwego pożądanja ojca, co zmusiło ją do sięgnięcia po najbardziej drastyczne rozwiązanie. Losy *Beatrix*, wyodrębnione z narracji poprzez ukazanie jej fotografii w swoistym prologu do zasadniczej akcji, zostają ujęte w klamrę opresyjnej sytuacji, dwukrotnie powtórzonej w spektaklu. Poprzez ten zabieg dramat z epoki renesansu zyskuje wymiar uniwersalny, przekształcając się w studium życia kobiety, która zostaje zredukowana do roli obiektu seksualnego, po czym, na drodze zbrodni, desperacko stara się odzyskać utraconą podmiotowość. Dzieje *Beatrix* rodzą pytania o to, jakie mechanizmy, społeczne siły i przekonania stały za działalnością ojca. Dlaczego jego wykroczenia przeciwko zakazom kazirodztwa pozostawały bez konsekwencji, dopóki ofiara sama nie podjęła desperackiej walki o swoją godność. *Beatrix Cenci* nie daje jednej odpowiedzi, lecz jedynie wskazówki, dostarczając materiału o historycznych sposobach postrzegania i definiowania tożsamości płciowej. Z jednej strony pokazuje, że relacje interpersonalne to sieć zależności opartych na podziale władzy i hierarchii między płciami. Z drugiej, że ludzkie namiętności, pożądanja, słabości i ułomności mogą powodować zaburzenia w funkcjonowaniu dominującego porządku.

Inscenizacja *Beatrix Cenci* oferuje propozycję odczytania Słowackiego za pomocą współczesnych środków ekspresji oraz teoretycznej refleksji. Stanowi jedną z prób, podjętych przy okazji rocznicy, zmierzenia się z romantycznym dorobkiem. Zapisaną w „Dialogu” dyskusję sprzed pół wieku, Kazimierz Wyka zakończył stwierdzeniem: „Ale Słowacki jako całość oczekuje nowego podjęcia – rok 1959 tego nie załatwi – podjęcia przez teatr, podjęcia przez naukę, podjęcia przez spontaniczny sąd i głos pisarzy” („Dialog” 1959, 112). Wniosek ten nadal wydaje się aktualny.

Juliusz Słowacki, *Beatrix Cenci*.
Teatr im. Juliusza Słowackiego, Kraków 2009.
Adaptacja i reżyseria: Maciej Sobociński.
Beatrix Cenci – Dominika Bednarczyk
Matka Cenci – Anna Tomaszewska
Ojciec Cenci – Witold Jurewicz
Fabrycy Cenci – Marcin Sianko
Muzyka – Bolesław Rawski
Kostiumy – Magdalena Sobocińska
Scenografia – Maciej Sobociński

Literatura

- Boniecki A., *Juliusz Słowacki, Beatrix Cenci*, http://www.slowacki.krakow.pl/modules/content/press_beatrix_cenci.pdf.
- Bomba J., http://www.slowacki.krakow.pl/pl/spektakle/aktualne_spektakle/_get/spektakl/138. „Dialog” 1959, nr 12, s. 102–112, *Rozmowy o dramacie. Rok Słowackiego*. [Udział biorą m.in: Jan Błoński, Jan Kott, Stefan Treugutt, Kazimierz Wyka].
- Kaschack E., 1996, *Nova psychologia kobiety*, tłum. Węgrodzka J., Gdańsk.
- Koryncka-Gruz N., <http://koryncka.pl/index.php?sec=5&tit=4>.
- Mizielnińska J., 2004, *(De)konstrukcje kobiecości*, Gdańsk.
- Orzechowski K., wypowiedź w tekście: *Kraków. „Beatrix Cenci” u Słowackiego*, <http://www.e-teatr.pl/artykuly/71394.html>.
- Radkiewicz M., 2004, *Magdalena Łazarkiewicz – w intymnym świecie doznań*, w: Stachówna G., Wojnicka J., red., *Autorzy kina polskiego*, Kraków.
- Rich A., 2000, *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*, tłum. Mizielnińska J., Warszawa.
- Sobociński M., wypowiedź w tekście: *Kraków. „Beatrix Cenci” u Słowackiego*, <http://www.e-teatr.pl/artykuly/71394.html>.
- Sobolewski T., <http://koryncka.pl/index.php?sec=5&tit=6>.
- Wasilewski P., 1990, *Świadectwa metryk. Polskie kino młodych w latach osiemdziesiątych*. Kraków.

Małgorzata Radkiewicz – dr hab., filmoznawczyni, adiunkt w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autorka książek o twórczości kobiet-reżyserek, o Dereku Jarmanie oraz o gender w kinie polskim lat 90. Zajmuje się problematyką tożsamości kulturowej oraz tożsamości płci (gender) we współczesnym kinie i w mediach. Założycielka i koordynatorka Podyplomowych Studiów z Zakresu Gender na UJ.