

https://doi.org/10.59444/2024SERredGor_Seu_PAr37

Maja Trębicka

II Liceum Ogólnokształcące im. Marii Skłodowskiej-Curie (Gorzów Wielkopolski)

POKOLENIA REŻYSEREK OSTATNICH 100 LAT. KOBIECA MYŚL TEATRALNA NA PRZYKŁADZIE TWÓRCZOŚCI MAI KLECZEWSKIEJ*



„Sprawca tego wszystkiego” – w takich słowach Tadeusz Kantor określał rolę, jaką „Sodgrywał w tworzeniu swojego autorskiego teatru¹. Zdaje się, że w tym stwierdzeniu udało mu się zawrzeć istotę tego, kim jest – i kim powinien być – prawdziwy reżyser. Szerzej należałoby przedstawić go jako artystę nadrzędnego w stosunku do innych osób uczestniczących w procesie twórczym, nadającego każdemu widowisku indywidualny kształt, wynikający z własnych – artystycznych i światopoglądowych – przekonań. Powyższa wizja z historycznego punktu widzenia wykrystalizowała się dość późno, gdyż w XX wieku, w okresie licznych dokonań i burzliwych przemian na gruncie teatralnym, które później zyskują wspólną nazwę Wielkiej Reformy. Jedną z najbardziej znaczących konsekwencji reformy jest postrzeganie teatru jako sztuki autonomicznej i niezależnej od dramatu i literatury, niesłużącej do ich wiernego odtwarzania. Antonin Artaud, jeden z najbardziej wpływowych reformatorów, w manifestie z teoretycznego zbioru *Teatr i jego sobowtór*, zajął stanowisko: „Teatr, jako sztuka autonomiczna, wienien – chcąc zmartwychwstać lub przynajmniej żyć – stale podkreślać to, co go różni od tekstu, od czystego słowa, od literatury i wszystkich innych pisanych i raz na zawsze utrwalonych środków²”. Zatem reżyseria – zawsze otwarta na różnorodne eksperymenty i wyzwania – zaczęła być postrzegana jako nadrzędny i niezbędny środek teatralny wyznaczający tor spektaklom. Profesjonalny reżyser to nikt inny, jak artysta posługujący

* Praca napisana na LIII Olimpiadę Literatury i Języka Polskiego, opiekun naukowy mgr Andrzej Czaja.

¹ J. Kłossowicz, *Tadeusz Kantor. Teatr*, Warszawa 1991, s. 86.

² A. Artaud, *Listy o języku*, [w:] *idem, Teatr i jego sobowtór*, tłum. J. Błoński, Warszawa 1978, s. 122.

się nowo stworzonym językiem sztuki – językiem teatralnym – który w pełni wystarcza do tworzenia świadomych inscenizacji pozbawionych literackiego przymusu na kształt czynnego i stale działającego się procesu.

Powyższe zmiany należy rozpatrywać jako skutki przemian społeczno-politycznych oraz postępującego procesu demokratyzacji sztuki rozpoczynających się w XIX wieku. To przede wszystkim rewolucyjne działania osób walczących o równość i sprawiedliwość w sferze życia codziennego doprowadziły do stworzenia gruntu pod działania artystyczne, ugotowania drogi do niezależnego rozwoju oraz wypracowania właściwie nieznanego przestrzeni dla osób, które dotąd były pozbawiane głosu. W epoce Młodej Polski to właśnie kobietę – Gabrielę Zapolską – należy uznać za najwybitniejszego autora polskiego dramatu naturalistycznego, która w dziełach takich jak *Moralność pani Dulskiej* czy *Panna Maliczewska* eksplorowała mieszczańskie postawy, układ ról społecznych i rolę stereotypu w porządku świata. Jest to zatem czas, kiedy jednym z najważniejszych, a także najbardziej dynamicznych problemów staje się kwestia kobieca. Dr hab. Anna Janicka w artykule *Przemiany formuły emancypacji kobiet: tendencje, zmiany, kierunki* wskazuje, że w tym okresie należy dopatrywać się początków odmiany pozycji i roli kobiety w społeczeństwie, kiedy pojedyncze głosy przekształcają się we wspólny dyskurs służący jednej sprawie, wynikający z potrzeb kulturowej i społecznej przemiany³. Trudno natomiast o wpisanie w ów dyskurs konkretnego programu artystycznego. Można wręcz stwierdzić, że w wyniku intensywnej i zmiennej dynamiki zjawiska najbardziej dostrzegalne będą twórcze rozbieżności. Wspólne natomiast będzie wypracowanie nowej estetyki, wrażliwości i spojrzenia na rzeczywistość. Autorka dostrzega także, że ruchowi emancypacyjnemu od zawsze towarzyszył i od tej pory towarzyszyć będzie nastrój buntu, gdyż powstał w „przestrzeni sporu” jako niezgoda na formuły obowiązujące⁴.

Wspomniane kreowanie przez twórców języka teatralnego zostanie u kobiet dopełnione kolejną kwestią – kwestią artykulacji niezależnej myśli – gdyż reżyserki staną przed wyzwaniem zbudowania własnego doświadczenia na gruncie teatralnym. Zdaje się, że pierwszych kroków dokonują nie dlatego, że są kobietami, lecz właśnie pomimo tego, na znak pewnego buntu wobec wiecznego kreowania przez patriariat społecznej hierarchii i podkreślania w kulturze przede wszystkim tego, co kobietę i mężczyznę różni. Teatr kobiet wyrasta z chęci zaniechania podziałów, manifestowania wśród ludzi podobieństw i uniwersalnego przedstawiania prawdy o każdym człowieku – bez podziału na płeć. Elementy kobiece będą więc polegały nie na eksponowaniu

³ A. Janicka, *Przemiany formuły emancypacji kobiet: tendencje, zmiany, kierunki*, Białystok 2019, s. 19-20.

⁴ *Ibidem*, s. 21.

kobiecości, ale na obserwowaniu jednostki przez pryzmat jej indywidualnej historii, pewnych dokonań i reakcji czy relacji z otaczającym ją światem, które będą prowadzić do wyciągania ogólnoludzkich wniosków. Określenie „teatr kobiecy” jest zabiegiem ryzykownym, gdyż od razu wywołuje skojarzenie z płcią, a więc także ze związanymi z nią stereotypami, i przede wszystkim wyznacza pewien podział, którego kryterium jest po pierwsze mało sensowne, jeśli spojrzeć na współczesny teatr, a po drugie odwrotne do celu, o jaki zabiegają kobiety reżyserski. Zatem powinniśmy na nie spojrzeć jako na kolejnych artystów mających do przekazania pewnej historii i prawdy o człowieku, nierzadko też będą one manifestowały elementy feministyczne w swoich sztukach, lecz ostatecznie chodzi przede wszystkim o wyeksponowanie dramatów rozgrywających się w życiu każdego człowieka.

XX wiek uważa się za okres, kiedy dojrzały teoretycznie ruch emancypacyjny przekształcał się w konkretne czyny. Liczne manifesty i działania aktywistyczne Marii Dulębianki pobudzały i angażowały kolejne grupy kobiet do aktywności w walce o równouprawnienie. Dulębianka dążyła m.in. do dopuszczenia kobiet do uczestnictwa w życiu politycznym kraju czy umożliwienia im powszechnej edukacji i studiowania w publicznych placówkach (przede wszystkim zwracała się do państwowych akademii sztuk pięknych)⁵. Tym samym stała się jedną z prekursorów rozpowszechniania myśli kobiecej zarówno w przestrzeni społeczno-politycznej, jak i artystycznej. Kobiety, zachęcane do walki o należne im miejsca w środowiskach artystycznych, zaczęły coraz mocniej zaznaczać swoją obecność m.in. w teatrze, już nie tylko na scenie, wcielając się w role, ale także na stanowiskach kierowniczych. Działalność reżyserek jest zauważalna jeszcze przed tym, gdy polską reżyserię będzie ustanawiał Leon Schiller, od którego będą się uczyć następane pokolenia. Wpływy Schillera na reżyserię są niepodważalne i nie można kwestionować jego autorytetu. Trzeba jednak podkreślić, że dokonania mężczyzn są niepełne wtedy, kiedy kobietom uniemożliwia się swobodne uczestnictwo w życiu artystycznym, gdyż dla pełnego obrazu potrzeba zarówno perspektywy męskiej, jak i kobiecej. I właśnie do tego od początku dążą kobiety: by poprzez równouprawnienie na gruncie teatralnym zapanowała wspólna prawda, w której kreowaniu udział biorą obie racje.

Przed reformą inscenizowaniem spektakli zajmowali się przede wszystkim aktorzy – i tą drogą podążały także część uznanych polskich aktorek. Stanisława Wysocka, znana m.in. z tego, że jako pierwsza Polka dokonała aktorskiej interpretacji tytułowego Hamleta, w 1915 roku ziściła swoją pasję do nauczania i kierując się własnym postrzeganiem teatru, założyła w Kijowie eksperymentalny teatr Studya. Podczas pobytu za

⁵ K. Świetlik, P. Woś, „Gdzie kilka kobiet weźmie się za sprawę...”, czyli *emancypacja na przykładzie Marii Dulębianki*, Kielce 2020, s. 115-116.

granicą Wysocka obcowwała z wieloma artystami teatru i można powiedzieć, że dał jej się wtedy poznać prawdziwy, dynamiczny świat Wielkiej Reformy. Poznała tam m.in. Konstantego Stanisławskiego, który znacząco odmienił dotychczasową praktykę teatralną, opracowując rewolucyjną metodę gry aktorskiej i z którym często dyskutowała na temat teatru⁶. Sprawilo to, że z jednej strony Wysocka, uznając autorytet Stanisławskiego, założyła zespół Studya na wzór Studiów MChAT-u, łącząc pracę reżyserską z działalnością pedagogiczną⁷. Z drugiej strony natomiast nie przejęła od niego teorii przeżywania przez aktora roli i w niektórych inscenizacjach, np. w *Balladynie* (1917 r.), udawało jej się zrywać z postulatami mistrzów i wprowadzać własne rozwiązania. Wysocka przede wszystkim samodzielnie opracowała tekst i zastosowała kubistyczną, uproszczoną scenografię, dając do zrozumienia, że będzie się skupiać na kreowaniu poetyckiego, baśniowego klimatu dramatu Słowackiego, a nie na samym aktorze⁸.

W ten sposób znaczenie kobiet w teatrze będzie postępowo stopniowo, by w XXI wieku stały się w nim równouprawnioną grupą, która ma możliwość swobodnego spełniania własnych artystyczno-światopoglądowych wizji. Jedną ze współczesnych reżyserek, która odważnie i konsekwentnie realizuje swój teatralny program, jest Maja Kleczewska, którą ze względu na charakter jej reżyserii można uznać za przedstawicielkę myśli kobiecej w przestrzeni teatralnej i kontynuatorkę dokonań Wielkiej Reformy.

Maja Kleczewska jest artystką, której twórczość najlepiej odzwierciedla środowisko kobiecej reżyserii. Jej teatr, niezwykle wyrazisty i prowokujący, to działania rozchodzące się w różne strony, ale zawsze mocne, wręcz atakujące widza, a tworzona przez nią rzeczywistość zatraca się w fałszu, destrukcji i wypełnia się terrorem. Trafnie uchwycy istotę rzeczy Edyta Kubikowska, nazywając uprawiany przez Kleczewską teatr *teatrem bulimicznym*: „Potrafi wabić, ale też wdziera się przemocą. Przyciąga i budzi repulsję. [...] Pochłania się go łapczywie, a potem zwraca”⁹. Motywacją artystyczną Kleczewskiej jest chęć poddania diagnozie wszechobecnego zła, a więc jej teatr ma wymiar egzystencjalny. Wniosek jest zawsze uderzająco podobny: odpowiedzialny za nie jest człowiek. Reżyserka najczęściej sięga po klasykę literatury światowej, gdyż w tych tekstach odnajduje archetypiczne przykłady ludzkich instynktów i zachowań, które interpretuje i przedstawia w zgodzie ze współczesnymi realiami¹⁰. Kleczewska

⁶ M. Mokrzycka-Pokora, *Stanisława Wysocka*, Culture.pl, październik 2006, <https://culture.pl/pl/tworca/stanislaw-wysocka> [dostęp: 30.01.2023].

⁷ *Słownik Biograficzny Teatru Polskiego 1765-1965*, red. Z. Raszewski, Warszawa 1973, s. 818-819.

⁸ M. Mokrzycka-Pokora, *Stanisława Wysocka*.

⁹ E. Kubikowska, *Teatr w rękach kobiet*, „Teatr” 2011, nr 7-8, s. 58, <http://www.hypatia.pl/web/pageFiles/attachments/13573/teatr-nr-7-8-lipiec-sierpień-2011.pdf> [dostęp: 30.01.2023].

¹⁰ R. Pawłowski, *Reżyser(ka) od współczesności*, „Gazeta Wyborcza”, Katowice 2006, <http://www.hypatia.pl/web/pageFiles/attachments/13572/gazeta-wyborcza-katowice-nr-53-3-marca-2006.pdf> [dostęp: 30.01.2023].

nie dokonuje adaptacji w sposób klasyczny, gdyż to, jej zdaniem, nie wystarcza. Tekst traktuje bardzo swobodnie i nigdy nie pozostaje bezwzględnie wierna pierwowzorom, które postrzega radykalnie. Reżyserka zawsze odczytuje dramat przez pryzmat bohaterów i dokonuje zmian, umieszczając ich we współczesnym świecie lub akcentuje pewne problemy, które wcześniej były drugoplanowe, a które dziś, jej zdaniem, należałoby dokładniej zbadać. Często sama dramaturgia ulega zmianom: zostają dopisane lub odpowiednio zmienione niektóre treści – co wynika z osadzania sztuk we współczesności – po to, by jak najtrafniej pasowały do eksponowanej przez nią idei. Najbardziej zależy jej bowiem na tym, by tworzony przez nią teatr był jak najbliżej człowieka. Bohaterowie jej przedstawień są pozbawieni kulturowych masek, pozostawieni w świecie pełnym okrucieństwa, w którym nie potrafią żyć, i wiecznie wyobcowani, próbują się ze sobą wzajemnie porozumieć. Ich działanie wyznacza pragnienie bliskości, której nigdy nie otrzymują. Jej spektakle od samego początku skandalizują widownię, jednak sama Kleczewska za skandalistkę się nie uważa. „Skandalista chce być szokujący – zabiega o to. Ja nie. [...] Nie chcę porażać. Chcę rozmawiać”¹¹. To, z czym widz oglądający spektakle Kleczewskiej musi się od samego początku mierzyć, to pierwsza warstwa przedstawiająca wulgarny, pozbawiony moralności, krzykliwy obraz upadłego świata. Ważne jest jednak to, by na tej powierzchni nie pozostać, tylko zagłębić się w istotę tematu podejmowanego przez reżyserkę i zrozumieć, że takie przedstawianie ma na celu zbadanie pierwotnych mechanizmów wyrządzania zła. Sprawia to również, że Kleczewska jest postrzegana przez starsze pokolenie polskich artystów jako niszczytelka teatralnej tradycji. W jednym z wywiadów odpowiedziała na oburzenie Zbigniewa Zapasiewicza słowami: „Każde młode pokolenie albo zaprzecza całemu dorobkowi pokolenia poprzedniego, albo go rozwija”¹². Jednocześnie stwierdza, że niezależnie od artystycznych poglądów, należałoby tę drogę uszanować i utrzymywać międzypokoleniowy dialog, który powinien opierać się na zaufaniu. Kleczewska inspirowała się niektórymi uznanymi artystami, m.in. Krystianem Lupą, od którego uczyła się w krakowskiej PWST i z którym współpracowała na początku swojej drogi artystycznej w Starym Teatrze w Krakowie¹³, ale jednocześnie pozostaje niezależną artystką i podąża własną drogą, nie trzymając się bezrefleksyjnie autorytetu mistrzów.

¹¹ *Ibidem*.

¹² M. Łukasiewicz, *Kleczewska: nie ma żadnej rewolucji*, „Dziennik Polska-Europa-Świat”, 8 marca 2007, nr 57, <http://www.hypatia.pl/web/pageFiles/attachments/13572/dziennik-polska-europa-swiat-nr-57-8-marca-2007.pdf> [dostęp: 30.01.2023].

¹³ M. Mokrzycka-Pokora, *Maja Kleczewska – życie i twórczość*, Culture.pl, marzec 2019, <https://culture.pl/pl/tworca/maja-kleczewska> [dostęp: 30.01.2023].

Opisywany radykalizm Kleczewskiej wybrzmiał w jej twórczości chyba najdobitniej, gdy w 2004 roku podjęła się realizacji *Makbeta* Williama Szekspira¹⁴. Kleczewska traktuje dramat bardzo swobodnie, a rozbijając strukturę tekstu, uwydatnia tym samym rozbicie współczesnego świata. Można powiedzieć, że Maja Kleczewska tekst Szekspira „poniża” i doprowadza wielkie dzieło do granic absurdu i naturalnie rozumianej ohydy. Według jej interpretacji *Makbet* to brutalna i dzika wizja świata, w której nie brakuje dosadnych scen mordów i gwałtów, a zło czyni się bezwstydnie i jednocześnie staje się ono wyznacznikiem dla funkcjonowania człowieka. Trzy wiedźmy, w pierwowzorze tajemnicze, nadnaturalne postaci wieszczące przyszłość, przybierają zupełnie inną postać i jak gdyby głęboko ludzki wymiar – są to bowiem skąpo ubrane, demoralizujące i kuszące prostytutki, którym ludzka nienawiść i pogarda dały się poznać zbyt dotkliwie. Makbet z kolei jest osiedlowym gangsterem i zdaje się działać na wyuczonych wzorcach przemocy. W tym spektaklu zło jest na tyle wszechobecne, że niebezpiecznie staje się banałem oraz czymś zupełnie oczywistym. Kleczewska bowiem rezygnuje z prób usprawiedliwiania konieczności jego zaistnienia dla pewnych celów i prezentowania całego toku myślowego zbrodniarza, tylko wszystko wydaje się popełniane naturalnie i mechanicznie. Brutalności jest w spektaklu tyle, że w końcu przestaje robić na widzu jakiegokolwiek wrażenie, czym Kleczewska próbuje widza ostrzec i odwołać do własnych odczuć, gdyż na wszechobecną krzywdę ludzką nikt na scenie się nie oburza i wszyscy pozostają przeraźliwie obojętni. Diagnoza płynąca z *Makbeta* Mai Kleczewskiej jest zatem następująca: postęp dokonuje się poprzez wyrządzanie krzywdy drugiemu człowiekowi. W spektaklu dobitny wydzźwięk zyskują słowa Lady Makbet: „Odbierzcie mi płęć”¹⁵, tak jakby pragnęła zaprzestać tożsamości i jednocześnie niszczy się jako kobieta – w okrutnym świecie jest po prostu zbrodniarzem, który żywi się cierpieniem drugiej osoby.

Nic więc dziwnego, że reżyserka sięgnęła również po tekst Sarah Kane – najwybitniejszej przedstawicielki nowego brutalizmu – autorki stosującej w swoich dramatach przede wszystkim obrazy pełne okrucieństwa i perwersji, i 12 lat po kontrowersyjnej premierze, gdy zdaje się, że społeczne nastroje jeszcze nie opadły, wystawiła *Zbombardowanych* w Starym Teatrze w Krakowie¹⁶. Kleczewska podąża tą samą drogą, co Sarah Kane: na tle piekła wojny, uwydatniając narastające w człowieku lęki objawiające

¹⁴ R. Pawłowski, *Skandalistka Maja*, „Gazeta Wyborcza”, 13 czerwca 2005, nr 135, <http://www.hypatia.pl/web/pageFiles/attachments/13573/gazeta-wyborcza-nr-135-13-czerwca-2005.pdf> [dostęp: 30.01.2023].

¹⁵ *Szekspir skundlony*, nto.pl, 6 grudnia 2004, <https://nto.pl/szekspir-skundlony/ar/4013619> [dostęp: 30.01.2023].

¹⁶ *Sarah Kane*, „Zbombardowani”, Culture.pl, <https://culture.pl/pl/dzielo/sarah-kane-zbombardowani> [dostęp: 30.01.2023].

się wszechobecną agresją, przedstawia piekło, które wydarza się codziennie między dwojgiem ludzi i eksponuje traumy codzienności. Kładzie w tym przedstawieniu nacisk na przekładanie tekstu w taki sposób, by w pewnym sensie zatracić znak teatralny. „Problemem jest zatem, aby wniknąć w tę strukturę, rozbić ją, zrozumieć i... złożyć tak jak została zapisana. Z drugiej strony interesuje mnie znalezienie przestrzeni poza samą strukturą dramatu – w ludziach”¹⁷. Sztuka ta bowiem, po pierwsze, odwołuje się do współczesnych, tragicznych wydarzeń, a po drugie, zaprezentowana wizja świata jest na tyle przerażająca, zniszczona i chorobliwa (np. matka zjadająca własne dziecko), że Kleczewska zauważa wyraźną konieczność odcięcia się od teatralności, by przedstawione działania ludzkie nie zaczęły wydawać się nierealistyczne i nie stały się dla widza nierealną, odległą rzeczywistością¹⁸. Jednocześnie najważniejszy staje się tutaj aktor – Kleczewska pracuje z nim tak, by stworzyć mu wygodną przestrzeń umożliwiającą przeżycie scenicznych traum, by jak najwiarygodniej przedstawić ludzkie dramaty i oddać emocje, które widz oglądający spektakl ma doznać.

Wyjątek od reguły może stanowić ostatnio zrealizowany przez Maję Kleczewską *Ulisses*. Autorka w spektaklu rezygnuje z klasycznie pomyślanej sceny i zaciera umowną barierę występującą pomiędzy widzem a aktorem. Sala teatralna zamienia się bowiem w pub Syreny, a my, jako widzowie, zasiadamy przy rozmieszczonych po całej sali barowych stolikach, wśród których przemieszczają się aktorzy, którzy raz grają tak blisko nas, że nie jesteśmy w stanie objąć wzrokiem całej ich sylwetki, a innym razem odchodzą na tyle daleko, że musimy się odwracać i wychylać, by w ogóle ich dostrzec (Kleczewska dodatkowo potęguje ten zabieg, wyposażając wszystkich aktorów w mikrofony i puszczając ich głosy z głośników, aby jeszcze bardziej utrudnić widzowi zlokalizowanie ich). Reżyserka kreuje zatem na gruncie teatralnym pozór codzienności. W każdej chwili trwania spektaklu mamy możliwość podejścia do baru, z którego korzystają sami bohaterowie, i zamówienia czegoś dla siebie – w ten sposób do sztuki wprowadzona została forma happeningu, włączająca widza w przebieg losów bohaterów, a reżyserka i aktorzy zdają się na przypadek wpisany w każdy, jednorazowy spektakl-wydarzenie. Zdaje się zatem, że w tym przypadku Kleczewska skupia się na czymś zupełnie innym niż w przypadku wszystkich jej poprzednich realizacji, w których formę podporządkowywała treści. Z jednej strony spektakl niesie za sobą uniwersalne przesłanie o kryzysie miłości, która jest jedynym współczesnym wybawieniem, z drugiej natomiast *Ulisses* Kleczewskiej to podjęcie się teatralnego zrealizowania arcytrudnej formy powieści Joyce’a częściowo napisanej techniką strumienia świadomości, a więc

¹⁷ M. Kościelniak, *Wojna trwa cały czas*, „Tygodnik Powszechny”, 6 maja 2007, nr 18, <http://www.hypatia.pl/web/pageFiles/attachments/13572/tygodnik-powszechny-nr-18-6-maja-2007.pdf> [dostęp: 30.01.2023].

¹⁸ *Ibidem*.

jest to przede wszystkim próba oddania naturalnego chaosu codzienności w przestrzeni teatralnej, w której każdy jest równy i jednocześnie równie zagubiony.

Teatr Kleczewskiej jest zatem miejscem, w którym dokonuje się kulturowy przełom poprzez wywoływanie szoku, sceniczną agresję i sprzeciwianie się wszystkiemu, czego teatr dokonał od swojego początku. Rewolucja z prawdziwego zdarzenia dokonała się także z pewnością w scenicznej interpretacji jednego z najważniejszych dramatów w historii polskiej literatury, czyli *Dziadów* Adama Mickiewicza. Kleczewska mierzy się nie tylko z samym dziełem, tak istotnym dla Polaków, ale także z całym bagażem tradycji scenicznej tego tekstu. Na tej samej scenie bowiem, ponad 100 lat wcześniej, poprzez właśnie m.in. *Dziady*, dokonywała się pierwsza rewolucja teatralna – za pośrednictwem inscenizacji Stanisława Wyspiańskiego, w której dokonał on wielu skrótów i zmian, uważanych wtedy za „barbarzyńskie”, próbując z tekstu wydobyć wydźwięk antymesjanistyczny¹⁹.

Można powiedzieć, że Maja Kleczewska idzie tą samą drogą i również dokonuje pewnej rewolucji, ale w zupełnie innym tego słowa znaczeniu. W opinii publicznej przeważają głosy o tym, że spektakl uderza w instytucję teatru oraz kod kulturowy znajdujący się w polskim i – jak się okazuje – po tylu latach wciąż nietykalnym dla wielu arcydziele, jakim są właśnie *Dziady*. Wielu oburzonych krytyków sztywno staje murem po stronie dziedzictwa narodowego – i jak twierdzą – po stronie Polski. Nie zauważają jednak kluczowych zmian, które od tego momentu zaszły i które wciąż muszą następować, by Polacy byli sprawnie działającym narodem we wspólnej sprawie. Kleczewska staje zatem w obronie mniejszości, po stronie wiecznie uciskanych i przemawia ich głosem. Bo *Dziady* Kleczewskiej to spektakl upokorzeń, ale jednocześnie przybierający bardzo ludzki wymiar. Polacy – zaprezentowani jako przedstawiciele rozmaitych, skrajnie się od siebie różniących społeczności (Żydzi, społeczność LGBT, zagorzali katolicy, powstańcy warszawscy, influencerzy itd.), spotykający się podczas obrzędu wspólnie przy jednym stole – rysują się jako wiecznie skłócony naród, który nie potrafi wyciągać wniosków z błędów przeszłości oraz przepracować swoich długowiecznych traum i współcześnie doświadcza tych samych krzywd, co jego przodkowie prawie 200 lat temu²⁰. Wobec tego Maja Kleczewska wykorzystuje sztandarowe polskie dzieło romantyczne, lecz uznaje zmiany osadzające tekst we współczesnych realiach za konieczne, aby jak najrzetelniej zdiagnozować problemy narodu polskiego, zestawiając przeszłość z tym, co obecne. To jej zdaniem najlepsza droga – by mówić o współczesnych problemach teatralnym, uniwersalnym językiem sztuki, wykorzystując to, co

¹⁹ Z. Raszewski, *Krótką historia teatru polskiego*, Warszawa 1990, s. 169-170.

²⁰ O. Katafiasz, *My? Naród?*, Teatralny.pl, 12 stycznia 2022, <https://teatralny.pl/recenzje/my-narod,3450.html> [dostęp: 30.01.2023].

powszechnie znane i funkcjonujące w zbiorowej świadomości wszystkich Polaków. Zdaje się, że najbardziej radykalną i budzącą największą kontrowersję zmianą dokonaną przez Kleczewską jest powierzenie roli Konrada kobiecie. Należy jednak zauważyć, że Konrad nagle kobietą się nie staje, nie ma on w sobie bowiem nic z kobiecości. Z jednej strony swojej płci nie ukrywa, ale z drugiej też jej nie eksponuje. U Kleczewskiej jest przede wszystkim człowiekiem, wyzbytym korzyści lub ograniczeń wynikających z płci, głęboko samotnym i wyobcowanym, tak samo jak jego literacki pierwowzór. Nieco innego wydźwięku nabiera natomiast Wielka Improwizacja – to monolog kobiety wiecznie ponizanej i cierpiącej, niegodzącej się na odwieczne układy rządzące światem. Zmęczony, chodzący o kulach Konrad w żadnej chwili jednak nikogo nie wyklucza, i zawsze przemawia w imieniu wszystkich Polek i Polaków. Wielka Improwizacja w tym wykonaniu nie traci na uniwersalności ogólnoludzkiego przesłania, a tylko zyskuje kolejne znaczenia.

Maja Kleczewska w swoich sztukach kreuje przestrzeń drażniącą i niezwykle niekomfortową, ale zdaje się, że jest to klucz do zaistnienia we współczesnym teatrze. Reżyserka zawsze odnosi sukces w wywołaniu wśród publiczności trudnych emocji i przemyśleń, uniemożliwiając jej jednocześnie pozostanie obojętnym na radykalizowane przez nią treści. Nie brakuje w jej teatrze zabiegów stricte feministycznych, np. gdy w realizacji *Bachantek*, na podstawie dramatu, w którym zaprezentowane zostało źródło kobiecej siły, wysuwa na pierwszy plan niesprawiedliwe traktowanie kobiet w sferze zarówno publicznej, jak i codziennej, które z kolei pozostają zawsze gotowe i zmotywowane do walki o swoje prawa. Przesłanie o nierówności Kleczewska podkreśla wcześniejszym podzieleniem widowni ze względu na płeć²¹. Pozostaje to jednak tylko pewnym estetycznym rozwiązaniem, które odwołuje znane widzowi treści do współczesności – należy bowiem zauważyć, że Maja Kleczewska na przestrzeni całej kariery artystycznej traktuje człowieka obiektywnie jako jednostkę uwiklaną w uniwersalne schematy rządzące światem oraz skomplikowane relacje międzyludzkie, których istotą jest rozpaczliwy brak porozumienia. Jest to reżyserka z charakterystyczną, egzystencjalną myślą, której artystycznym priorytetem, przede wszystkim dzięki sprawnemu przenikaniu przeszłości we współczesność, wydaje się odwoływanie widza do własnego sumienia i umiejętne nakierowywanie go do definiowania swojego człowieczeństwa. Ta koncepcja zdaje się właściwie charakteryzować środowisko współczesnej kobiecej reżyserii, która doceniając rolę zaangażowaną – poprzez uświadamianie społeczeństwa – za główny cel stawia sobie obserwację ludzkich zachowań oraz dylematów i wyborów życiowych, którymi charakteryzuje się każdy człowiek, bez względu na płeć,

²¹ P. Dobrowolski, *Jestem wku*wiona*, Teatralny.pl, 9 stycznia 2019, <https://teatralny.pl/recenzje/jestem-wkuwiona,2595.html> [dostęp: 30.01.2023].

i które są w nim od wieków zakorzenione. Dokonuje się także proces rozwoju myśli kobiecej w przestrzeni teatralnej. Gabriela Zapolska – prekursorka nowych metod odkrywania prawdy o człowieku – szokowała naturalizmem, eksponowaniem ludzkiej obłudy i samą podejmowaną tematyką, czyniąc bohaterów swoich sztuk postaciami z marginesu społecznego. Dla współczesnych reżyserek, w tym dla Mai Kleczewskiej, szok sam w sobie jest metodą docierania do widza – zmodyfikowana, uwspółcześniona dramaturgia, estetyka terroru i wulgarności oraz powszechny brak moralności wśród zdehumanizowanych ludzi sprawiają, że niemożliwe jest pozostać obojętnym na poruszone treści i wyjść z teatru nieporuszonym, nie doznawszy żadnych emocji.

Bibliografia

- Artaud A., *Teatr i jego sobowtór*, tłum. J. Błoński, Warszawa 1978.
- Dobrowolski P., *Jestem wku*wiona*, Teatralny.pl, 9 stycznia 2019, <https://teatralny.pl/recenzje/jestem-wkuwiona,2595.html> [dostęp: 30.01.2023].
- Janicka A., *Przemiany formuły emancypacji kobiet: tendencje, zmiany, kierunki*, Białystok 2019, https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/12166/1/A_Janicka_Przemiany_formuły_emancypacji.pdf [dostęp: 30.01.2023].
- Katafiasz O., *My? Naród?*, Teatralny.pl, 12 stycznia 2022, <https://teatralny.pl/recenzje/my-narod,3450.html> [dostęp: 30.01.2023].
- Klossowicz J., *Tadeusz Kantor. Teatr*, Warszawa 1991.
- Kościelniak M., *Wojna trwa cały czas*, „Tygodnik Powszechny”, 6 maja 2007, nr 18, <http://www.hypatia.pl/web/pageFiles/attachments/13572/tygodnik-powszechny-nr-18-6-maja-2007.pdf> [dostęp: 30.01.2023].
- Kubikowska E., *Teatr w rękach kobiet*, „Teatr” 2011, nr 7-8, <http://www.hypatia.pl/web/pageFiles/attachments/13573/teatr-nr-7-8-lipiec-sierpien-2011.pdf> [dostęp: 30.01.2023].
- Łukasiewicz M., *Kleczewska: nie ma żadnej rewolucji*, „Dziennik Polska-Europa-Świat”, 8 marca 2007, nr 57, <http://www.hypatia.pl/web/pageFiles/attachments/13572/dziennik-polska-europa-swiat-nr-57-8-marca-2007.pdf> [dostęp: 30.01.2023].
- Mokrzycka-Pokora M., *Maja Kleczewska – życie i twórczość*, Culture.pl, marzec 2019, <https://culture.pl/pl/tworca/maja-kleczewska> [dostęp: 30.01.2023].
- Mokrzycka-Pokora M., *Stanisława Wysocka*, Culture.pl, październik 2006, <https://culture.pl/pl/tworca/stanislaw-wysocka> [dostęp: 30.01.2023].
- Pawłowski R., *Reżyser(ka) od współczesności*, „Gazeta Wyborcza”, 3 marca 2006, nr 53, <http://www.hypatia.pl/web/pageFiles/attachments/13572/gazeta-wyborcza-katowice-nr-53-3-marca-2006.pdf> [dostęp: 30.01.2023].
- Pawłowski R., *Skandalistka Maja*, „Gazeta Wyborcza”, 13 czerwca 2005, nr 135, <http://www.hypatia.pl/web/pageFiles/attachments/13573/gazeta-wyborcza-nr-135-13-czerwca-2005.pdf> [dostęp: 30.01.2023].
- Raszewski Z., *Krótką historia teatru polskiego*, Warszawa 1990.
- Sarah Kane, *„Zbombardowani”*, Culture.pl, <https://culture.pl/pl/dzielo/sarah-kane-zbombardowani> [dostęp: 30.01.2023].
- Słownik Biograficzny Teatru Polskiego 1765-1965*, red. Z. Raszewski, Warszawa 1973.
- Szekspir skundlony*, nto.pl, 6 grudnia 2004, <https://nto.pl/szekspir-skundlony/ar/4013619> [dostęp: 30.01.2023].

Świetlik K., Woś P., „Gdzie kilka kobiet weźmie się za sprawę...”, czyli emancypacja na przykładzie *Marii Dulębianki*, Kielce 2020, https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/10248/1/K_Swietlik_P_Wos_Gdzie_kilka_kobiet_wezmie_sie_za_sprawe.pdf [dostęp: 30.01.2023].

Przedstawienia teatralne

Bachantki, Eurypides, reż. M. Kleczewska, Teatr Powszechny, Warszawa 2018.

Balladyna, J. Słowacki, reż. S. Wysocka, Teatr Studya, Kijów 1917.

Dziady, A. Mickiewicz, reż. M. Kleczewska, Teatr im. Juliusza Słowackiego, Kraków 2021.

Makbet, W. Szekspir, reż. M. Kleczewska, Teatr im. Jana Kochanowskiego, Opole 2004.

Ulikses, J. Joyce, reż. M. Kleczewska, Teatr Polski, Poznań 2022.

Zbombardowani, S. Kane, reż. M. Kleczewska, Stary Teatr, Kraków 2007.