

Słusznie wyproszeni

DARIUSZ KOSIŃSKI

Rozumienie kobiet przez mężczyzn to wciąż zawłaszczanie i projekcja. Może właśnie tu zaczyna się prawdziwy zwrot, by nie powiedzieć: rewolucja w uznaniu swojego niezrozumienia.

REŻYSERKA MAJA KLECZEWSKA TO POWAŻNY KŁOPOT dla chcących mówić o polskim teatrze współczesnym w kategoriach podziału na „artystyczny profesjonalizm” vs. „polityczne zaangażowanie”. Laureatce Paszportu „Polityki” (2006), Srebrnych Lwów na Biennale di Teatro w Wenecji (2017) i ubiegłorocznej Nagrody im. Konrada Swinarskiego nie sposób odmówić twórczej dojrzałości i scenicznej precyzji. Dwa jej ostatnie głośne przedstawienia są równie wyrafinowane i precyzyjne, co prowokacyjne i buntownicze.

W sprawie

Absolwentka dawnej PWST w Krakowie, zadebiutowała w Teatrze im. Słowackiego głośnym niegdyś „Jordanem” Anny Reynolds i Moiry Buffini (2000), od razu zwracając na siebie uwagę. Tak się jakoś dziwnie złożyło (doprawdy nie pamiętam już dlaczego), że tego krakowskiego przedstawienia nie widziałem. Z twórczością Kleczewskiej spotkałem się po raz pierwszy, oglądając zrealizowaną przez nią w Wałbrzychu adaptację „Lotu nad kukułczym gniazdem” Kena Keseya (2002), którą przekształciła w przedstawienie o potransformacyjnej Polsce, obsadzając w rolach najcięższych chorych pacjentów oddziału siostry Ratched naturšczyków o zniszczonych twarzach, tak dobrze znanych z dworcowych poczekalni wielkich miast. Wtedy pisałem: „ich sceniczna obecność – niezwykle silna mimo małego udziału w poszczególnych zdarzeniach – nadaje spektaklowi inny wyraz, czyni z twórców teatralnych kogoś w rodzaju artystycznych rzeczników, ukazujących w opracowany scenicznie sposób metaforę autentycznego dramatu ludzi niemających dość siły, by być jak McMurphy, by samemu kształtować swój los”. Przepraszam, że cytuję sam siebie, ale to zdanie wydaje mi się dotyczyć czegoś, co w twórczości i postawie Kleczewskiej do dziś zachowuje aktu-

alność, powracając też w spektaklach najnowszych.

W świadomości kręgów teatralnych szerszych niż osoby śledzące dokonania obiecujących debiutantek Kleczewska pojawiła się za sprawą głośnych spektakli szekspirowskich: „Makbeta” z Teatru im. Jana Kochanowskiego w Opolu (2004) i „Snu nocy letniej” ze Starego Teatru (2006). Przeniesione w popkulturową współczesność, gwałtowne, brutalne, naruszające obyczajowe tabu, które wtedy wydawały się chwiać, a dziś trwają jakby wzmocnione, przedstawienia te wywołały tyleż zachwytów, co dyskusji. Już wtedy jednak dała o sobie znać dwiŝsta ocena teatru Kleczewskiej, którą właśnie jako gniewną, ale artystycznie wybitną niemal demonstracyjnie zaprosił do współpracy Jan Englert. Kleczewska nie związała się jednak z Teatrem Narodowym.

Zamiast tego stała się współtwórczynią wyjątkowej pozycji, jaką w pierwszych dekadach XXI wieku miał Teatr Polski w Bydgoszczy. Za dyrekcji Pawła Łysaka zrealizowała tam nie tylko kolejną inscenizację Szekspira („Burza”, 2012), ale przede wszystkim przedstawienia wykorzystujące teksty Elfriede Jelinek – autorki, którą sobie szczególnie upodobała. Po przeprowadzce Pawła Łysaka do Teatru Powszechnego w Warszawie Kleczewska w sposób niemal oczywisty znalazła się w gronie współpracowniczek „teatru, który się wtrąca”. Jednak większy rozgłos zdobyły jej spektakle realizowane we współpracy z Teatrem Żydowskim w Warszawie: „Dybuk” według Szymona Anskiego (2015) i „Malowany ptak” według Jerzego Kosińskiego (2017) – oba stanowiące mocny głos w toczącej się wciąż i wciąż zagłuszanej dyskusji o polskiej (nie)pamięci Zagłady.

Choć sama reżyserka w rozmowie z Mikiem Urbaniakiem ironizowała na temat

postrzegania jej jako „młodej gniewnej”, to mimo osiągnięcia przez jej teatr metrykalnej dojrzałości, stale zachowuje taką pozycję. Kleczewska nadal wymyka się i uwiera, nadal serio dąży do tego, by – jak mówiła Urbaniakowi – widz wyszedł z teatru dotknięty, nadal nie daje mu „miłych chwil”. Jej najnowsze przedstawienia potwierdzają, że mogłaby wciąż uznać za motto cytat z Michała Bakunina, który ponad 30 lat temu nosiła na przypince moja zbuntowana koleżanka: „Tak długo będę niemożliwa, aż przestaną być możliwi ci, którzy są nimi dzisiaj”.

Progi normalności

Dwa najnowsze przedstawienia Kleczewskiej mają zupełnie odmienne rytmy i estetyki. Łączy je jednak wiele cech i elementów ważniejszych niż różnice materiału wyjściowego i końcowego efektu scenicznego. Przedstawienie pierwsze, wcześniejsze, to obsypana nagrodami i superlatywami krytycznymi teatralna adaptacja scenariusza Johna Cassavetes do słynnego filmu „Kobieta pod presją”, zrealizowana rok temu w Teatrze Śląskim w Katowicach jako „Pod presją” (premiera 23 marca). Za niemal demonstracyjny ślad filmowego źródła uznać można narrację wizualną. Wiszący nad sceną ogromny ekran niemal dorównuje wielkością przestrzeni tego, co teoretycznie jest „planem żywym”, choć odpowiedź na pytanie, gdzie toczy się życie głównej bohaterki Mabel (Sandra Korzeniak), nie jest wcale tak jednoznaczna, jak by się na pozór mogło wydawać. Pierwsze sekwencje są niemal obyczajowymi wyimkami z codzienności. Trójka dzieci Mabel i Nicka (Piotr Bułka, jak cały katowicki zespół znakomicie partnerujący Korzeniak) zostaje oddana pod opiekę jej matki. Nick nie wraca na noc z pracy, bo zatrzymuje go awaria. Mabel trafia do baru i wdaje się we flirt z siedzącym w nim samotnym mężczyzną, by rano ze zdziwieniem zostać przez niego obudzona we własnym domu. Nick niespodziewanie wpada na śniadanie z grupą kolegów.

Gdyby nie długie sekwencje muzyczne, stopniowe zaburzanie zgodności obrazu i sceny, może wcale nie przeczulibyśmy, że dzieje się tu coś niecodziennego. I oczywiście gdyby nie Sandra Korzeniak, która od początku tworzy postać niepokojąco niemieszczącą się w rolach podsuwanych jej przez męski scenariusz. W odróżnieniu od filmu Cassavetes, który dość ła-



MACIEJ ZIENKIEWICZ / AGENCJA GAZETA

Maja Kleczewska, marzec 2014 r.

two daje się opowiedzieć w kategoriach psycho- i socjologicznych, reżyserka i aktorka od początku wystrzają nieprzystawalność Mabel, zarazem pozbawiając jej „szaleństwo” stopniowania i wyjaśnienia. Mabel nie staje się, ale od początku jest inna, czego wydają się – ku naszemu zdziwieniu – nie dostrzegać ludzie otaczający ją na scenie. Dopiero w czasie porannej wizyty Nicka i jego kolegów zaczyna do siedzących przy stole mężczyzn dochodzić, że jedyna wśród nich kobieta nie mieści się w ich sposobach porządkowania świata. Przerywający coraz bardziej niekonwencjonalne śniadanie wybuch męża to pierwsze potwierdzenie, że oczekiwana przezeń „normalność” jest iluzijną projekcją.

Od tej sekwencji stale narasta niepokój i napięcie, które kulminuje w scenie kinderbalu z tańcem dziecięcej śmierci do motywu Czarnego Łabędzia z baletu Czajkowskiego (Kleczewska z niezwykłą subtelnością wygrywa tu skojarzenia z inną „szaloną” kobietą z innego filmu). Zaraz po niej następuje porażająco zainscenizowana i zagrana sekwencja ataku Mabel, zakończona zabraniem jej do szpitala dla obłąkanych.

Korzeniak tworzy tu majstersztyk współczesnego aktorstwa, dalekiego od stereotypowych wyobrażeń o realistycznym „przeżywaniu” szaleństwa na scenie. Choć napięcie jej ciała i głosu pełne jest emocji i żywych energii, to nie ma tu rozkiełzania psychiki – jest precyzyjna

partytura zbudowana na rytmach i kompozycjach działań fizycznych, której siłę wzmacnia precyzja inscenizacji (choćby rytm przechodzącego przed kamerą Nicka) i pełna nieznosnego wręcz napięcia muzyka Cezarego Duchnowskiego.

A potem wszystko zdaje się zanurzać w błękitnym chłódzie odzyskanego męskiego świata. Nick z dziećmi nad jeziorem pozwala nawet najmłodszemu pić piwo i nie reaguje, gdy synek mimo krzyków córek wali kijem w ciało martwego czarnego łabędzia leżącego na brzegu. Jesteśmy na progu „normalności”. Za chwilę Mabel wróci do domu...

Nie dowiemy się, czy te przepiękne w swym okrucieństwie sekwencje filmowe pokazują „realną rzeczywistość”, tak jak nie dowiemy się, co jest źródłem „szaleństwa” Mabel. Sugestie, że wszystko zaczęło się, gdy w dzieciństwie była wykorzystywana seksualnie przez ojca, są podsuwane z całą mocą teatralnej dotkliwości, ale ani jedno słowo czy obraz nie przekroczy granicy jednoznaczności. Gdyby to była klasyczna *well-made play* albo hollywoodzki scenariusz, w finale padałoby oskarżenie. Tu jednak zamiast niego jest tylko wydane przez Mabel polecenie, by ojciec wstał. A po wyjściu wszystkich zostaje wyłącznie jej twarz na ekranie. Twarz, na którą patrzą widzowie i patrzy przez chwilę sama Mabel/Korzeniak – ona jedna może rozumiejąca, co się kryje za jej bladością i oczyma przymrużonymi, jakby raziło je zbyt ostre światło.

Kobiety Dionizos

Ta sama blada twarz-maską powraca jako oblicze Dionizosa, który objawia się nie w antycznych Tebach, ale tu i teraz. „Bachantki” według Eurypidesa zrealizowane w Teatrze Powszechnym w Warszawie (premiera 7 grudnia 2018) umieściła Kleczewska w instalacji Jonasa Staala „Unio-nizing the Polish Parliament”, czyli przestrzennej reinterpretacji sali sejmowej. Greckie imiona mityczne wprawdzie zachowano, ale stanowią one raczej nazwy funkcji czy figur. Zdają się zresztą mieć znaczenie tylko w jednym przypadku – Penteusza (Michał Czachor). Bachantki (Karolina Adamczyk, Aleksandra Bożek, Magdalena Kolesnik, Karina Seweryn) to współczesne Polki wprost opowiadające o opresji, w jakiej się znajdują, a zarazem stawiające jej opór zarówno poprzez symboliczne gesty, jak też bardzo praktyczne i konkretne instrukcje.



→ Aktualność walki kobiet i walki z kobietami oddającymi cześć „obcemu” bogu ustanawiana jest także przez podejmowane na różne sposoby próby włączania w jej krąg widzek siedzących po prawej stronie owalnej sali (zaraz po wejściu kobiety oddziela się od mężczyzn, sadzanych po lewej).

To są najbardziej dwuznaczne elementy już nie przedstawienia, ale teatralnego wydarzenia powoływanego przez Kleczewską i zespół Teatru Powszechnego. Bo widzki niby są włączane do gry, ale zarazem pozostają poza nią. Niezależnie od tego, czy z zaangażowaniem ruszają na początku w taniec inicjowany przez przebranych za kobiety mężczyzn (Michał Jarnicki, Mateusz Łasowski), czy opierają się lub wręcz odmawiają dołączania do „grupy wsparcia”, współtworzą inscenizację społecznych reakcji na radykalne protesty kobiet. Inność aktorek kobiecego protestu nie zostaje zniesiona i byłoby naiwnością twierdzenie, że dzieje się tak, bo Kleczewska nie dostrzega fałszu powoływanych teatralnie sytuacji *quasi*-uczestnictwa.

Jak przenikliwie zauważył już w swojej recenzji na portalu teatralny.pl Piotr Dobrowolski, relacje między aktorkami i widzkami „Bachantek” są analogiczne do tych, które powstają między protestującymi na ulicach aktywistkami a kobietami, które włączają się lub nie do ich działań. Kleczewska nie prześlepia nieufności, a czasem wręcz niechęci kobiet do kobiecych protestów. Jeśli podejmowane przez jej aktorki próby objęcia akcjami buntu wszystkich obecnych na sali widzek nie odnoszą całkowitego sukcesu, to nie dzieje się tak na skutek nieprzewidywanego i niedostrzeganego oporu. Ta

porażka jest częścią przedstawienia, jest wystawiana jako element sytuacji, jedna z linii społecznych napięć czy też przeciwnie: społecznej atrofii. To, że Dionizos jest w tym przedstawieniu kobietą, wcale nie oznacza, że wszystkie kobiety rozpoznają ją jako swoją. Ale nie ma wątpliwości, że to do nich przychodzi...

Może dlatego, że widziałem „Bachantki” w bezpośredniej bliskości czasowej „Pod presją”, miałem nieodparte wrażenie, że znalazłem się wobec tej samej postaci radykalnej kobiecej inności. Wobec tej samej świetlistości bladej twarzy i łudząco łagodnego głosu. Może też dlatego bez wahania przyznałem, że finałowe objawienie, które zapowiadała, jest nie dla mnie. Spektakl widziałem kilka tygodni po premierze i oczywiście od wielu osób już słyszałem, że zgodnie z wolą reżyserki ostatnią scenę mogą oglądać tylko kobiety, ale też że opornych nikt na siłę nie wyrzuca. Wchodząc do teatru naprawdę nie wiedziałem, jak się zachowam. Jednak gdy inspicjent Teatru Powszechnego grzecznie poprosił mężczyzn o opuszczenie sali, bez wahania wyszedłem. Nie ze strachu przed losem podglądacza Penteusza, ale w przekonaniu, że objawienie kobiecej inności nie jest i nie powinno być mi dostępne.

Trzeba, żebyś nie rozumiał

O obu przedstawieniach – demonstracyjnie kobiecych, choć współtworzonych przecież przez mężczyzn (by wymienić tylko od lat współpracującego z Kleczewską dramaturga Łukasza Chotkowskiego) – piszę z nieusuwalnie męskiej perspektywy. Piszę jako obserwator inności, do której nie mam dostępu. Wydaje mi się wręcz fundamentalnie ważne, by nie

udawać, że go mam, że coś naprawdę rozumiem. Rozumienie kobiet przez mężczyzn to wciąż zawłaszczanie i projekcja. Może właśnie tu zaczyna się prawdziwy zwrot, by nie powiedzieć: rewolucja w uznaniu swojego niezrozumienia i tego, że – jak pisze cytowana w programie do „Pod presją” Tatyana Fazlalizadeh – wszyscy mężczyźni są seksistami. Nie ukrywałem się więc na sali, gdy wyproszono nas w finale „Bachantek”. I nie będę przeczył, że w finale „Pod presją” lepiej niż ją rozumiałem męża Mabel, nawet jeśli widziałem i wiem, że jego rozpaczliwe próby „normalności” i polecenia „bądź sobą” były żalosnym usiłowaniem zachowania własnej przewagi.

Może jakąś rolę w odruchowym wręcz przyjęciu takiej postawy odegrało przedstawienie należące do zupełnie innej tradycji, które kilka tygodni wcześniej oglądałem jako jedyny widz. Cztery członkinie Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards stworzyły przedstawienie „Dark is My Mother”. Używając pieśni tradycji śpiewanych całym ciałem i przekształcanych w energetyczne wehikuły, kwartet wywodzących się z różnych krajów i kultur performerek powołał doświadczenie, które dla mnie było spotkaniem z czymś niemal bezcennym, ale (nie) dostępnym inaczej niż jako radykalna inność. Skarb, którego za żadne skarby nie mogę mieć i który – co niezwykle ważne – budzi podziw, ale nie pragnienie. Nie użyłbym wobec niego imienia „Dionizos”. Ale wychodząc z Teatru Powszechnego pomyślałem, że może właśnie to ukryte było pod maską kobiecego Bromiosa, objawiającego się za drzwiami, które właśnie zamknąłem. © DARIUSZ KOSIŃSKI