

✦ KLECZEWSKA – WARTO KIBICOWAĆ

U Racine'a nie ma nic poza „gładką, chłodną wstęgą trzynastozgłoskowca”. „Postacie tragedii są na scenie. Martwe, nieruchome. Wiersz daje im życie. W wierszu wszystko, w burzy słów, w wierszu, który jak taśma filmowa zaczyna sunąć równo, nieprzerwanie, w wierszu, który jest całym przebiegiem tragedii, całym teatrem”. Kim jest aktor? „Jest gestem, sylwetką, głosem, jest właściwie umownym symbolem teatralności. Jest tym, kim dyrygent orkiestry, który rysuje w powietrzu abstrakcyjne linie muzyki. Aktor rysuje w powietrzu abstrakcyjne linie tragedii. Krzyk, śmiech, płacz byłby fałszem, jak obrazy podkładane pod muzykę.”

Dla przypomnienia tradycji przed obejrzeniem *Fedry* w Teatrze Narodowym przeczytałam cytowany tu esej Andrzeja Kijowskiego *Szansa Racine'a*, napisany w związku z

przedstawieniem Wilama Horzycy na dużej scenie Narodowego w 1957 roku z Ireną Eichlerówną w roli Fedry, o której pisał Kijowski, że potrafiła (jak pianista) „po mistrzowsku nie istnieć: jej głos (którego brzmienia nie lubię i którego nigdy nie zapomnę) kreślił w powietrzu sceny, czyste linie dumy, wstydu, miłości, bólu”.

Fedra zrealizowana przez Maję Kleczewską nie ma z podobnym rozumieniem klasyki nic wspólnego. Nie jest to zarzut, lecz konstatacja. Zamiast Racine'a, z którym się w ogromnym stopniu kojarzy, aktorzy mówią tekstami Eurypidesa, Seneki, Pera Olova Enquista i Istvána Tasnádiego, ułożonymi w scenariusz opowiadający historię namiętności. Bohaterowie noszą mityczne imiona i próbują kategorie mitu podporządkować współczesności. Nie zawsze z dobrym skutkiem. W

pierwszej chwili najbardziej szokująca wydaje się estetyka. Sala przy Wierzbowej, z której przeważnie wykorzystywano trójkąt sceny i zapadnię w kształcie wielkiego walca, została przerobiona na salę intensywnej opieki medycznej. Sterylna biel wykafelkowanej podłogi, niklowych wind i obniżonego sufitu rodzi poczucie klaustrofobii. Po prawej, na szpitalnym łóżku podłączony do aparatury nieprzytomny Tezeusz (Jan Englert). Tuż przed rzędami widzów rzucony na podłogę materac, na nim skulona postać mężczyzny. W głębi wielki brązowy stół jak z pałacu nobogackich. Kilka krzeseł. Na pierwszym planie piękna kobieta w czerwonym kapeluszu, czerwonych długich rękawiczkach i takiego samego koloru szpilkach. Suknia w białoczarną pepitkę na szerokiej halce, oczy za czarnymi okularami, obok dwa rasowe wyżły (żywe), trzymane na smyczach. Obraz przypomina okładki pisma *Vogue* albo *Glamour* – kobieta jako luksusowa lalka, (mroczny?) przedmiot pożądania.

Za chwilę ten wizerunek zostanie zakwestionowany. Danuta Stenka – współczesna Fedra – strój wytwornej modelki zamieni na kąpielowy szlafrok, a później na domową sukienkę. Obraz kobiety wykreowanej przez kształci na bliższy prawdzie, tworząc psychiczny portret kobiety cierpiącej, niespełnionej, ogarniętej wielką, nieposkromioną namiętnością do pasierba Hipolita (Michał Czerniecki), infantylnego chłopca w bluzie z kapturem, powstającego z materaca. Kobiety gotowej w imię spełnienia owej namiętności na poświęcenia (głodzi się) i najdotkliwsze upokorzenia. Aktorka buduje swą postać konsekwentnie i odważnie. Jej Fedra dysponuje wiedzą psychologiczną i samowiedzą, wyraźnie określa relacje z mężem, brutalnym egoistą, a więc, co logiczne, potrafi się zbuntować. Staje się kobietą coraz bardziej świadomą swych potrzeb emocjonalnych i tych dyktowanych przez ciało, coraz dramatyczniej cierpiącą. Namiętność staje się jej obsesją, choć Hipolit nie odwzajemnia uczuć. Przeciwnie, wyraźnie je lekceważy, ale potrzeba spełnienia jest silniejsza niż poczucie godności czy dumy. Scena, kiedy Fedra przychodzi z

bukietem kwiatów do leżącego nago Hipolita, ten zaś leniwie ogląda kolorowe magazyny, a chwilę później, gdy ona, klęcząc, całuje jego penis, odtrąca ją brutalnie, należy do najmocniejszych. Nikt dotkliwiej nie pokazał upokorzenia kobiety. I na wszystko głuchej namiętności.

Ale siłę tej sceny tworzą wcześniejsze monologi aktorki. Pierwszy, gdy siedząc na stole, skurczona, zwierza się Enonie (Aleksandra Justa) ze swych uczuć i cierpień, a nade wszystko drugi, miłosny monolog mówiony do słuchawki telefonu. To właśnie słowa, precyzyjne i poetyckie zarazem, wypowiedziane przez samotną kobietę w skupieniu, najintymniej jak można, niosą najważniejsze treści. One uruchamiają wyobraźnię o wiele mocniej niż obrazy. Danuta Stenka nie tylko pięknie wygląda, potrafi być też prawdziwie poruszająca. Ta rola zostaje w pamięci jak dotknięcie gorącego kamienia, fascynuje i boli.

Wiele obrazów wypełniających spektakl nie ma podobnej siły wyrazu, niektóre – jak opowieść posłańca o śmierci Hipolita, spointowana dziesiątkami wieńców pokrywających podłogę tego szpitala-laboratorium – wręcz śmieszą sztucznym patosem. Wiem, jak trudno znaleźć równowagę między estetyką a fizjologią, ale też nie jestem pewna, czy ta ostatnia, eksponowana choćby w scenach kopulacji na stole zastawionym wytwornymi potrawami, jest niezbędna. Poza wszystkim słowo, słowo poety urzeczywistnione teatralnie, wydaje się tu środkiem o wiele silniejszym niż obraz: o czym młodzi twórcy nie zawsze chcą pamiętać. Czasem warto je potraktować jak abstrakcyjne linie bólu, dumy, miłości, by zabrzmiały szlachetnym tonem.

Premiera *Fedry* zbiegła się w czasie z festiwalem młodej reżyserki, zorganizowanym przez Instytut im. Zbigniewa Raszewskiego, na którym pokazano *Czyż nie dobija się koni?* McCoya z teatru w Wałbrzychu i *Sen nocy letniej* Szekspira ze Starego Teatru w Krakowie. Jesienią w ramach Festiwalu Festiwalu można było obejrzeć *Woyzecka* Büchnera z teatru w Kaliszu, a rok temu polskiego *Makbeta*. Krytycy okrzyknęli Kleczewską „nowym zjawiskiem w naszym teatrze”, „najbardziej

męskim z młodych reżyserów”, „wiwisektor-ką lęku”, „skandalistką”, „reżyserem do zadań specjalnych” itd. Poniekąd słusznie. W przeciwieństwie do lansowanego w 2005 roku, z zapalem godnym lepszej sprawy, Jana Klaty, jej spektakle nie wydają się obliczone na wywołanie skandalu, prowokacji czy tworzenie wizerunku oryginalnej artystki. Kleczewska pozostaje skupiona na sprawie, najogólniej mówiąc, międzyludzkich relacji, choć w każdym spektaklu ich współrzędne pozostają nieco inne. W *Makbecie*, który wydał mi się najciekawszym z wielu, jakie niedawno przeszły przez sceny, pokazała elity władzy jako mafiozów rodzimego chowu, przejmująco i dobitnie (analizowałam ten spektakl w *Twórczości* 2005 nr 10). A na ich tle związek młodych, a już znudzonych sobą małżonków, dla których zbrodnia jest szansą odnowienia związku, nową energią, która obojgu przywraca poczucie rzeczywistości.

Czyż nie dobijają się koni? to przerobiony przez Kleczewską, ściślej, dostosowany do polskich realiów scenariusz sławnego filmu z Jane Fondą. Wysoka nagroda w morderczym maratonie tańca stwarza jego uczestnikom perspektywę wyrwania się z beznadziei. Ale tematem przedstawienia stały się relacje między uczestnikami wielodniowych zmagania, którzy dla zwycięstwa gotowi są poświęcić zdrowie, miłość, przyjaźń, ciężę, a nade wszystko godność. Sens opowiedzenia podobnej historii widzom miasta opuszczonego przez Boga i ludzi, jakim jest Wałbrzych, pozostaje jasny, ale o sukcesie artystycznym mówić trudno. Spektakl przegrywa z filmem pełnym gwiazd aktorskich. Głównie z jego poetyką. W teatrze nie ma bliskich ujęć, dynamizujących obraz ruchów kamery, mistrzostwa montażu wzmagającego napięcie itd. Na scenie grupa aktorów pozostaje stale widoczna i pewnie najlepsi bardzo musieliby się starać, by wykonać karkołomne zadania prowadzenia podwójnych ról (aktorzy grają uczestników maratonu, a jednocześnie „prywatne” dramaty postaci) poprawnie. Wałbrzyski zespół już na starcie skazany został na porażkę: średniej klasy aktorzy nie są w stanie zagrać amatorów, to wymaga mistrzostwa. Ale ich

spektakl pokazał, jak szybko uczy się młoda reżyserka: lata świetlne dzielą *Czyż nie dobijają się koni?* od *Fedry*, choć naprawdę minęły tylko cztery sezony. Sposób prowadzenia ról, kompozycja kolejnych scen i ich montaż oraz sposób używania kontrapunktu świadczą o coraz większej dojrzałości artystycznej.

Kaliski *Woyzeck* wykorzystywał wprawdzie estetykę wypróbowaną wcześniej, ale znów poruszał konstrukcją poszczególnych ról. Zwłaszcza Marii (Agnieszka Kubies) i Woyzecka (Sebastian Pawlak), dwójki biedaków błądzących po świecie pełnym cynizmu i zbrodni. Ich miłość nie może być czysta, choć chłopiec pojmuje ją jako absolut. Maria, z którą ma dziecko, uosabia w jego oczach całe dobro świata. Dlatego że inni, jak Doktor transwestyta, traktują go bezwzględnie i okrutnie, odmawiają człowieczeństwa. Ona jest prowincjonalną dziewczyną, ekspedientką w sklepie ze ślubnymi sukniami, które są dla niej symbolem statusu, bezpieczeństwa, czego pokaleczony psychicznie Woyzeck nie jest jej w stanie zapewnić. Tamburmajor, z którym go zdradza, jest gangsterem terroryzującym ze swą bandą miasteczko. Dla niego Maria jest tylko rozrywką, dla Woyzecka lepszą stroną życia, świętością. Dlatego ją zabije pod wielkim barokowym ołtarzem jak ofiarę rytualnego mordu. I nie popełni samobójstwa jak chciał autor, ale w finale powie do publiczności: „Jestem mordercą”. Gest ten zawiśnie jednak w próżni, stróże prawa zrobią swoje, a on dołączy do listy morderców w więziennych statystykach.

Analiza postaci w kolejnych spektaklach Mai Kleczewskiej porusza niekiedy drastycznością, choć nie można odmówić jej psychologicznej logiki. W końcu buduje ją pani psycholog (pierwszy wydział, jaki studiowała) i wierna czytelniczka pism Junga, którego traktuje jako jednego z głównych przewodników duchowych. Bez epatowania skandalem ukazuje świat okrutny, szokujący, ale prawdziwy. Nie można jej odmówić odwagi w penetrowaniu ludzkiego wnętrza, ukazywania tematów, których nie porusza się w salonowych konwersacjach ani w telewizyjnych serialach.

W *Śnie nocy letniej* na przykład pokazała całą paletę ludzkiej seksualności, umieszczając akcję tej dziwnej baśni, o „elfach, zwelfach i sylfidach”, jak mawiał Majakowski, w nocnym klubie dla transwestytów. Las Ardeński nie jest miejscem duchowej przemiany dla par kochanków, tylko targowiskiem. Tu seks i ciało można kupić, jeśli nie za pieniądze, to w drodze manipulacji. Cena pozostaje niewygórowana, bo też i przyjemność skromnawa. O prawdziwych związkach, czy nie daj Boże miłości, nie ma mowy, zbliżenia mają formę usług lub przysług. Bardziej lub mniej wyrafinowanych, raczej odartych z głębszych emocji i dreszczu metafizyki, choć kobiety świadome seksualnej władzy zachowują się jak suki, a mężczyźni pozwalają się pożądać. Nie sens gry jest ważny, tylko gra sama, kto z niej wypadnie, przestanie istnieć, więc wszyscy „istnieją” za cenę największych upokorzeń i degradacji. Jest to ciężki sen pełen przemocy psychicznej i fizycznych gwałtów, z którego chcielibyśmy się obudzić, by znów poczuć, że wszystko jest, jak być powinno, czyli miłość istnieje niezagrożona, ludzie są prostolinijni itp., itd. Niestety sen wciąga nas jak bagno i nie pozwala zapomnieć o tym, że z pokrzywionego drzewa człowieczeństwa trudno wyciosać prosty kijek. Kleczewska niczego nie ocenia, nie moralizuje, pokazuje świat, jaki jest, a nie jaki być powinien. Jedynym komentarzem pozostaje przysięga małżeńska wygłaszana do mikrofonu przez Puka, biednego transseksualnego striptizera w zastępstwie kochanków, Tezeusa i Hipolity, nad grobem Pyrama i Tyzbe, granych przez rzemieślników, co mieli naiwną odwagę kochać się naprawdę. Szekspir zawiera jeszcze kilka warstw sensów, które w przekładzie na współczesność giną. Żał oczywiście, ale pewnie taka jest dziś cena (moda) wystawiania klasyki.

Kobieta musi być pięć razy lepsza od mężczyzny, aby osiągnąć równorzędną pozycję zawodową. Wiadomo. Wprawdzie wielu panów w tym miejscu oponuje, ale jeszcze długo podobne zapewnienia pozostaną frazesami politycznej poprawności. Przywilejów łatwo się nie oddaje. Sukcesy kobiet cieszą więc podwójnie w każdej dziedzinie życia. Kobie-

ta reżyser to wyzwanie i zadanie z najwyższej półki trudności. A kariera Kleczewskiej nie była usłana różami. Wyrzucono ją z warszawskiej reżyserii za krynalność i domaganie się partnerskich rozmów z pedagogami. Skończyła studia w Krakowie, ale po sukcesie monodramu *Jordan* z Dominiką Bednarczyk w roli współczesnej Medei, dzieciobójczyni, zaznała smaku kłęski. *Noże w kurach* Harrowera w tym samym teatrze Słowackiego okrzyknięto ženadą sezonu. Odeszła z teatru, zajmowała się pilotowaniem wycieczek. Powrócił do zawodu umożliwił jej dyrektor Piotr Kruszczyński, kolega z roku, zapraszając do Wałbrzycha, gdzie zrealizowała *Lot nad kukulczym gniazdem* i wspomniane już *Czyż nie dobija się koni?* Kilka innych przedstawień nie doszło do skutku, ale *Makbet* i *Woyzeck*, obsypane nagrodami na różnych festiwalach, otworzyły jej drzwi Starego w Krakowie i Narodowego w Warszawie. Marzy o tym, by wreszcie pracować w jednym miejscu, skupić wokół siebie krag aktorów. Niedługo i to osiągnie, chętnych do jej zaangażowania na stałe nie brakuje.

Ceną sukcesu wydaje się w jej przypadku estetyka, efektownie posługująca się nowoczesnymi atrybutami architektury (lustra, szkło, metal) i równie współczesnymi strojami bohaterów oraz muzyką zaczerpniętą z kultowych filmów czy płyt. Jednocześnie stylistyka jej spektakli pozostaje tak uniwersalna, że niewiele różni się od Warlikowskiego, Miśkiewicza czy Jarzyny. Ponieważ Kleczewska wystawia ostatnio klasykę, adaptuje Szekspira, Büchnera, Eurypidesa, Senekę, wycina całe sceny, dopisuje własne dialogi, sens jej spektakli staje się coraz mniej wieloznaczny, czyli uboższy od oryginału. Estetyka jej teatru, jeszcze nie do końca sformułowana, nie budzi mojego entuzjazmu, ale... prawdopodobnie, by zaistnieć w dzisiejszym teatrze, trzeba walić siekierą między oczy. Mimo wszelkich zastrzeżeń wołęj jej drażniący teatr, który mnie wielokrotnie dotknął, niż publicystyczne ecie piecie jej kolegów pochylających się „z uwagą nad społecznymi bolączkami naszych czasów”, by dać kopię rzeczywistości za oknem. Poprawnymi politycznie i tak

„zaangażowanymi”, że słabo się robi. Ta młoda kobieta nikogo nie malpuje, do nikogo się nie dokleja, z nikim nie wojuje. Pokonuje swą trudną drogę na miarę własnej wrażliwości i doświadczenia. Będę jej kibicować.

Elżbieta Baniewicz

Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu – *Czyż nie dobija się koni?* Horace’a McCoya, przekład – Zofia Zinserling, adaptacja i reżyseria – Maja Kleczewska, scenografia – Katarzyna Borkowska, opracowanie muzyczne – Paweł Dampe, choreografia – Paweł Mikołajczyk. Premiera 25 marca 2003.

Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu – *Woyzeck* George’a Büchnera, według przekładu Pio-

tra Lachmanna, adaptacja i reżyseria – Maja Kleczewska, scenografia – Katarzyna Borkowska, muzyka – Adam Falkiewicz, reżyseria świateł – Karina Kleszczewska. Premiera 28 maja 2005.

Stary Teatr w Krakowie – *Sen nocy letniej* Williama Szekspira, na podstawie przekładu Stanisława Barańczaka, adaptacja i reżyseria – Maja Kleczewska, scenografia – Katarzyna Borkowska, muzyka – Jakub Ostaszewski, ruch sceniczny – Tomasz Wygoda, projekcje – Piotr Tomczyk. Premiera 11 lutego 2006.

Teatr Narodowy w Warszawie, Scena przy Wierzbowej – *Fedra* według Eurypidesa, Seneki, Pera Olova Enquista, Istvána Tasnádiego, przekłady – Jerzy Lanowski (Eurypides), Anna Świderkówna (Seneka), Andrzej Krajewski-Bola (Per Olov Enquist), Jolanta Jarmolowicz (István Tasnádi), układ tekstu i reżyseria – Maja Kleczewska, scenografią i reżyseria świateł – Katarzyna Borkowska, muzyka – Adam Falkiewicz. Premiera 2 grudnia 2006.