



Fot. Magda Hueckel

A KULTURA LGBTQ+
NIE POZBE

O teatrze lesbijskim w Polsce

XXV. **Waginalny głos. Rozmowa o spektaklu.**

Bachantki w reżyserii Mai Kleczewskiej.

Agnieszka Małgowska: Bachantki nie są grane w Polsce często. Ostatnie duże wystawienie to przedstawienie Krzysztofa Warlikowskiego w 2001 roku. Ta interpretacja miała queerowy charakter, ale feministyczny potencjał jeszcze nie był wykorzystany. Taką próbę podjęła w 2017 roku młoda reżyserka Marta Malinowska w spektaklu dyplomowym **Przebudzenie**, o którym poprzednio rozmawialiśmy.

Monika Rak: A już rok później, w roku 2018, pojawiła się kolejna inscenizacja greckiego dramatu w reżyserii Mai Kleczewskiej. Dwie realizacje tragedii i obie wyreżyserowane przez kobiety. To bez wątpienia ważne. Wreszcie dramat o rebelianckiej sile greckich kobiet może wzmocnić współczesne bachantki – kobiety, które mimo odwagi i liczebności, są nadal poza systemem, nadal postrzegane są jako zagrażające łaadowi społecznemu.

AM: Spektakl Malinowskiej był niespodzianką, trochę zdarzył się po cichu, jak to z dyplomowymi przedstawieniami bywa, ale pokazał, że można uwagę skupić na chórze bachantek, części eurypidesowego dramatu, który niezbędny jako tło, a nie centrum opowieści. Statycznemu tłumowi trudno było przemawiać siłą, która tkwi w ciele i emocjach. Malinowska na tym się skoncentrowała. Odebrała moc słowa chórowi, dała moc zbiorowemu ciału.

MR: Maja Kleczewska dała moc i ciału, i słowom. Czekałyśmy na ten spektakl i spodziewałyśmy się wyrazistego, feministycznego głosu. I mamy go. Reżyserka upomniała się o głos pełnej kobiecej osoby. Bachantki zostały

zindywidualizowane. Kleczewska wprowadziła dodatkowo cztery bachantki, prócz wpisanej przez Eurypidesa Agawe, niezbędnej postaci dla dramaturgii sztuki. Dwie z nich dostały imiona sióstr matki Penteusza - Ino i Autonoe, dwie nazwano - Lidia i Menada. Te cztery postacie, kobiece archetypy, wyłaniają się z chóru, który teraz zastępuje publiczność.

AM: Z kobiecą ekspresją spotykamy się już w foyer. Przywitała nas góra szmat i bachantka Ino (Karolina Adamczyk) z karabinem w ręku, i gipsem na nodze. Przypomniałam sobie Magdalenę Cielecką, która grała anioła ze złamaną nogą w *Aniołach w Ameryce*.

MR: Bachantka Ino aniołem jednak nie była, czuło się jej desperację i na teatralnych korytarzach, i na sali teatralnej, która odbiegała od tradycyjnego układu: scena - widownia. Zastałyśmy przestrzeń całkowicie przebudowaną według pomysłu instalacji Jonasa Staal. Najistotniejszy był pomysł na widownię, którą podzielono na dwie strony. Po prawej siedziały kobiety, po lewej - mężczyźni. To wywoływało szumek wśród publiczności. Nie wiadomo było do końca, czy to parytet czy segregacja?

AM: Ten koncept wynika z idei tajemnych misterii dionizyjskich, które były dostępne tylko dla kobiet, mężczyznom wzbraniało na nie wstępu pod groźbą śmierci. Skoro nie zdecydowano się na spektakl tylko dla kobiet, to choć wyraziście podzielono publiczność na dwie płcie. A na koniec odebrano mężczyznom część pokazu. Ale o tym później. Całkowity zakaz wstępu dla męskich widzów - moim zdaniem - zmniejszyłby siłę oddziaływania przedstawienia.

MR: Dla mnie ten podział to cenne doświadczenie, usprawiedliwione sytuacją artystyczną. Taki eksperyment pozwala poczuć siłę i słabość sytuacji, kiedy dzielimy ludzi według kryterium płci. Warto też przyrzeć się z osobną energią i zachowaniom osób, które deklarują się jako kobiety i mężczyźni. Oczywiście ustawia nas to w konserwatywnej sytuacji płciowej binarności. Można odczuć ten podział dotkliwie, jako rodzaj segregacji. Czujemy to w spreparowanej sytuacji, a nie czujemy tego, gdy obserwujemy albo uczestniczymy w przestrzeniach publicznych zdominowanych przez jedną płć - męską. I nie chodzi mi o górników czy budowlańców. Myślę o programach publicystycznych, w których wypowiadają się sami mężczyźni, o komisjach artystycznych, czy o uczelnianych gremiach, w których dominują artyści i pracownicy naukowcy, nie artystki i naukowczynie. Przykłady można mnożyć. Nadal wielu osobom wydaje się to oczywiste. W teatrze natomiast podział binarny nazywa się przemocą i ideologią.

AM: Ale ten podział rodzi też pytanie. Co z osobami, które nie identyfikują się żadną z dwóch płci? Co z osobami androgynicznymi, co z osobami queer? To uświadamia nieoczywistość dwupłciowego podziału. Tu mogłaby zacząć się dyskusja.

MR: Dyskusję powinien wzbudzić też sposób zarządzania porządkiem przez osobę z obsługi widowni (kobietę). Zaskakujące było bezpardonowe rozsadzanie widzek_ów. Nie sądzę, by styl ten był zamierzony. To przypadkowy dodatek do spektaklu. Autorytarność, którą da się usprawiedliwić potrzebą zapanowania nad widownią, stała się częścią scenicznej opowieści, częścią opowieści o przemocy.

AM: To też przykład mimowolnej przemocy, która działa w demokratycznej strukturze. W spektaklu Kleczewskiej demokrację sugeruje układ przestrzeni. Jesteśmy w kolistym teatrze przypominającym antyczny, ale jednocześnie w sejmie. Miałam też wrażenie, że to kula ziemiska. Multiplikowano mównicę sejmową, cztery podesty jak cztery strony świata. Sejm jest więc światem, teatrem, obszarem politycznym, miejscem debaty na temat otaczającej nas rzeczywistości.

MR: Nie zapominaj, że ten świat oznaczony jest biało-czerwono. Nie ma więc wątpliwości, że to współczesna Polska. Tu rozgrywa się opowieść o walce płci, która jest wojną o równouprawnienie, demokrację, rozprawienie się z patriarchalnym porządkiem. To, że jesteśmy w kraju nad Wisłą, potwierdzają też nagrania wideo, które towarzyszą akcji scenicznej. Widzimy filmy zrealizowane przed budynkiem na ulicy Wiejskiej i bachantkę Autonoe (Aleksander Bożek), która czyta przemówienie francuskiej ministry zdrowia, Simone Veil, poświęcone

prawu kobiet do decydowania o planowaniu potomstwa. Przemówienie - o zgrozo - wygłoszone sprzed ponad 40 lat (1974 roku).

AM: W tej walce stronę tradycji, patriarchy reprezentuje Penteusz (Michał Czachor), któremu w spektaklu Kleczewskiej towarzyszą tylko mężczyźni, umięśnieni bodygardzi w garniturach. Gdy Penteusz pojawia się na scenie, to od razu na mównicy i autorytarnie przywraca "właściwy porządek", docinając państwo na wzór swego garnituru.

MR: Władca Teb powraca do kraju, który opanowały zdziczałe kobiety. Porzuciły domy, by oddawać się misteriom dionizyjskim. Gorzej. Zaraziły swoją ideą miasto. Pod nieobecność władcy rozplecił się nowy porządek – feministyczny i queerowy. Jego próbkę widzimy dość szybko. Na agorę wchodzi Kadmos (Michał Jarmicki), ojciec Penteusza, założyciel Teb, który poddał się nowym trendom. W czerwonej cekinowej sukni i w różowej peruce rusza w tan. Dołącza do niego wróżbita Terezjasz (Mateusz Łasowski), tu jako młody, dobrze zbudowany tancerz, który szczyci się napisem "I'm feminist" (Jestem feministą) na koszulce. Rozbawieni mężczyźni usiłują wciągać widzki do zabawy. Spotykają się w większości z oporem.

AM: Czy to sprawdzian otwartości na nową myśl czy efekt klasycznego lęku przed interaktywnymi zabawami w teatrze? Nie do rozstrzygnięcia, ale ciekawe, po której stronie tej walki opowiada się publiczność potraktowana jako mieszkanki_cy miasta?

MR: Mnie interesuje ten moment w spektaklu z innego powodu. Zwróć uwagę, że Terezjasz do tańca zapraszał tylko kobiety. Może to się zdarzyło podczas tylko tego spektaklu, ale jeśli to zasada, to bardzo to zachowawcze. Jaki to nowy świat, który utrzymuje dominację heteronormy? Jest możliwość, że Terezjasz i Kadmos przyswoili tylko część nowej wizji świata. Kobiety jednak przełamują dyktat heteroseksualności.

AM: Piękna scena bliskości i solidarności kobiecej w duchu lesbijskiego kontinuum. Z mojej feministyczno-lesbijskiej perspektywy to poruszający moment przedstawienia. Przewodniczka kobiet, kiedyś pewnie przewodniczka chóru, wspomniana już bachantka Autonoe wyciąga kusząco dłoń do widzek, ale kompletnie nie wiemy do czego to zachęta. W przypadku zaproszenia do tańca, znałyśmy cel. Tu nie. Ale znowu do działania namawiane są tylko kobiety, które długo odmawiały. Równocześnie na jednej z mównic, dwie bachantki Ino i Menada (Magdalena Kolasik) przytulają się, dotykają. Ich bliskość robi wrażenie wysublimowanego aktu seksualnego. Ino obejmując Menadę rozpościera wizję bachicznego rajy - Cypru. Czy to marzenie o wyspie Cypr nie jest też marzeniem o wyspie Lesbos? Zażyłość bachantek przemawia za tym. Ponadto pod to marzenie o arkadii, którym zarządzają bohaterki, zostają podłączone kobiety z widowni. Dotykem dłoni mają wspierać wizję świata, której stałym elementem jest intymna kobieca relacja. Czy to marzenie się spełni? Jeśli tak, to w jaki sposób i kiedy?

MR: Na pewno bohaterki spektaklu Kleczewskiej podejmują próbę urzeczywistnienia arkadii, czyli na początek przejścia miasta. To kobiety rozpoczynają opowieść bachiczną. Inaczej niż u Eurypidesa, który jako pierwszemu głos oddaje Dionizosowi. Reżyserka zaczyna po prostu od dania głosu kobietom, tego reglamentowanego – z mównicy, adresowanego do społeczności polis. Tym samym przedstawienie od razu uderza w główną strunę feministycznej pieśni. Zaczyna od głosu, który znaczy dużo więcej niż samo mówienie. To indywidualna ekspresja, prawo do publicznej wypowiedzi, prawo wyborcze. Ostatecznie głos w przedstawieniu Kleczewskiej staje się fetyszem, wokół którego toczy się herstoria.

AM: Pierwszym słowem spektaklu jest właśnie "głos". Głos mówiący słowo "głos". Towarzyszy mu wizualizacja krtani, która jest lustrzanym odbiciem waginy. W prostym obrazie spektakl Kleczewskiej to głos z waginy - biologiczny, płciowy, organiczny.

MR: Reżyserka bez zażenowania akcentuje, tak deprecjonowany, głos waginalny. A teraz ten głos nie jest już marginalny, cichy, wstydlivy, nieważny. To pełnoprawny głos połowy świata. Podobnie jak pełnoprawny jest głos

falliczny, który w spektaklu jest dosłownie mikrofonem, który Autonoe wsadza w spodnie na wysokości krocza i zachęca jedną z bachantek, by do mikrofonu-penisza wygłaszała peany, zawsze na jego cześć.

AM: To dosadna i abiektalna scena. Ironiczna i dotkliwa.

MR: Od razu trzeba zaznaczyć, że fragment o głosie i waginalnym, i fallicznym został dodany. Uzupełnia to, co i tak jest w tragedii Eurypidesa, i w micie greckim o Dionozosie, czyli przebijanie się do świadomości narracji, która psuje ustalony porządek. A skoro głos kobiet niszczy status quo, dekonstrukcji musi ulec głos dramaturga, dlatego całe partie tekstu zostają dopisane. To burzy strukturę tekstu, zmienia akcenty i wzbogaca historię o współczesne elementy.

AM: Przede wszystkim jednak - jak mówiłaś - bohaterki na początku przejmują mównice, dotychczas zajęte przez mężczyzn. Ale robią to nie tylko werbalnie. Działają różnie, w zależności od tego, jaki archetyp kobiety reprezentują. Rozpoczyna Autonoe, bachantka, która wydaje się najbliższa normatywnym wyobrażeniom kobiety sukcesu, oczywiście agresywnej. W garniturze, w prostym koku, w pantoflach na obcasie. To mainstreamowa polityczka i jak się wydaje przywódczyni rebelii. To ona przemawia o potrzebie głosu.

MR: Bachantka Ino, którą nazwałabym seksistowsko "kurą domową", wymachuje żelazkiem i prasuje sukienkę, którą ma na sobie. Prasuje zdeterminowana. Pamiętajmy, że w foyer trzymała w ręku karabin. Nie ma pewności do czego użyje tego żelazka. Bachantka Lidia (Karina Seweryn) to pokojówka w fartuszkach i długich lateksowych rękawiczkach, która pedantycznie czyści mównicę. Natomiast bachantka Menada to feshynistka, normatywna kobieta w jedwabnej, krótkiej, sukience na ramiączka, która maluje usta, i tą samą szminką koloruje na czerwono wkładki higieniczne, i okleja nimi tył mównicy. Potem obmazuje ręce fluidem i zostawia ślady dłoni na ścianie. Wszystko kwituje napisem "Femme Dirty" (Kobieta nieczysta). Ta, która wydaje się ofiarą patriarchalnego dyktatu piękna, pierwsza naznacza przestrzeń myślą feministyczną. Fluid i szminka stają się narzędziami buntu.

AM: Bachantki przejmują przestrzeń jak umieją. Albo to konsekwencja patriarchalnego zsocjalizowania albo kwestia wyboru. W przedstawieniu nie ma oceny. Wszystko jest ekspresją, którą charakteryzuje różnorodność.

MR: Ale nie różnorodność fizyczna i wiekowa kobiet. Wszystkie bachantki są szczupłymi blondynkami, wszystkie - prócz przewodniczki - w sukienkach, w podobnym wieku (niezależnie ile rzeczywiście mają lat), w podobnej stylistyce. Nie zobaczysz tu ani punkówek, ani emówek. Różnią je buty. Ta jednorodność kobiet mnie zaskakuje, mężczyźni są bowiem różnorodni. Poczynając od wspomnianego transowego Kadmosa, przez normatywnego Penteusza w garniturze, barczystego ochroniarza, po kempowego, smukłego posłańca z żywymi węzami na torsie.

AM: Kempowy posłańca nosi też węzowe spodnie. To może wydawać się chwytem designerskim, a jest głęboko przemyślane.

MR: Nawet jest ostrzeżenie dla ofidiofobów na stronie teatru.

AM: Węże oczywiście naznaczają spektakl estetycznie. Na czas misteriów Dionizos wdzieje piękny, przezroczysty garnitur z węzowym wzorem. Ale węże niosą też symboliczne znaczenie. Węże to dzieci Kadmosa - Ino, Agawe, Autonoe, Semele - w które po śmierci zostały zmienione. Zatem wąż to bachantki, tym samym i Dionizos. Gdy więc węzowy posłańca przybywa do Teb i zdaje relację z wydarzeń w górach, z samego serca rewolty, bardziej wydaje się rzecznikiem bachicznej sprawy niż przekazicielem wieści. Żywe węże oplatające jego ciało to niemal dowód świata, z którego przybywa. Znak, który przeraża i fascynuje. Symbol przemiany.

MR: Podejrzewam, że posłaniec może być nawet wcieleniem samego(ej) Dionizosa. Mam wrażenie, że reżyserka lubi dyskretną, nieoczywistą podwójność. Niewątpliwie punktem wyjścia jest oczywista dwoistość Dionizosa: jego/jej androgyniczność - jest kobieca(y) i męski, jego/jej osobowość - jest mściwa(y) i wspaniałomyślna(y), jego/jej status ontologiczny - jest bogiem i człowiekiem.

AM: Androgyniczność Dionizosa w przedstawieniu nie jest przesadnie eksponowana, tę dwupłciowość bardziej słychać, niż widać. Bóg używa zamiennie końcówek żeńskich i męskich. Tak też zwraca się do niej/niego Penteusz, ulegając nieakceptowanej przez siebie "ideologii". Choć wydaje mu się, że wyśmiewa, de facto wdaje się w grę z Dionizosem, który rozbija jednowymiarowy wizerunek świata, zadając proste pytania i dając niejednoznaczne odpowiedzi.

MR: Niejednoznaczność to siła Dionizosa, a problem Penteusza. Gdy syn Agawe wyśmiewa wygląd boga, ten odpowiada, że będzie wyglądał jak chciał. Spokojnie reaguje na próby przemocowej zmiany jego/jej wizerunku. Kiedy Penteusz straszy boga, że obetnie mu pukle, ten/ta oznajmia, że jego/jej strąki są święte.

AM: Dionizos jest cierpliwy(a), czeka na najlepszy czas realizacji swego planu. Choć nie wydaje się, żeby tym razem była to zemsta, raczej sprawiedliwość dziejowa, która musi się zadziać. Dionizos Kleczewskiej nie wyrównuje swoich rachunków, nie szykuje tryumfalnego ciosu w ego i dumę Penteusza po to, by zaspokoić swoją próżność. Wprowadza nowy porządek, który oznacza ból, przekroczenie i wymaga ofiary. Tą ofiarą, jak na ironię, jest Penteusz, brat cioteczny Dionizosa.

MR: Dionizos posługuje się ironią, która przyjmuje raz formę drastyczną, raz jest zabawą. Ofiara z Penteusza to najbardziej krwawe jej wcielenie. Ale jest scena, kiedy Dionizos i Penteusz przygotowują się, by ruszyć w góry i podglądać bachantki. Penteusz dla kamuflażu zakłada kobiecą suknię, ale nie goli brody. To kpina z jego mizoginii i transfobii. Penteusz a'la Conchita Wurst, wprowadzona(y) w spowolnioną energię Dionizosa, rozmawia z bogiem o tym, jak układają się frędzle w jego/jej sukni, że źle po jednej stronie, po drugiej już dobrze. Nagle cała walka o rudymenty, wojna cywilizacyjna znika, ważne stają się frędzle. To wspólny temat adwersarzy. Takie "babskie plecenie" w opinii króla Teb.

AM: Scena na miarę osobowości Dionizosa(a), która(y) w interpretacji Sandry Korzeniak balansuje na granicy. Nie wiemy, czy to, co robi, to wygłupy, taktyka, czy wyraz osobowości. Dionizos to na poły filozof(ka), na poły błazen(ica). Trikster(ka), który(a) przeciwstawia się normom, działa wbrew ustalonym porządkowi. Ale wszystko wygląda jak działanie niegroźnego szaleńca. Świętego głupca(czycy).

MR: Dionizos nie po raz pierwszy wydaje się niespełna(y) rozumu, spowolniony(a) mentalnie i motorycznie, ale konsekwentnie wciela w życie swoje zamierzenia. Pamiętasz, w jaki sposób mówił Dionizos (Andrzej Chyra) w spektaklu Warlikowskiego? Też w zwolnionym tempie, też monotonicznie. Dionizos w spektaklu Kleczewskiej brzmi jak katarynka albo elektroniczny odtwarzacz głosu. Podobnie się porusza – mechanicznie. Chodzi na palcach, co bywa objawem zaburzeń neurologicznych, autyzmu, uszkodzenia zmysłu kinestetycznego - orientacji. Dionizos jest też psychofizycznie nienormalny.

AM: Moim zdaniem chodzenie na palcach dowodzi, że Dionizos ma problem z uziemieniem. Mam wrażenie, że dopiero morderstwo go uziemia. Jakby boski(a) duch/duszyca, przybierając kobiece ciało, poczuł(a) ziemię. Choć od początku Dionizos fizycznie jest kobiecy, jednak dopiero przelanie krwi Penteusza konstituuje człowieczeństwo boga, który(a) przecież i tak - jako syn Semele i Zeusa - jest w połowie człowiekiem. Ale Dionizos dopiero jako Agawe staje się w pełni człowiekiem. Wybiera człowieczeństwo i płeć kobiecą. To, co w nim jest traktowane jako gorsze: słabe i nierozumne.

MR: Staje po stronie gorszego i robi to świadomie jako Agawe. Paradoksalnie, bo matka Penteusza najczęściej interpretowana jest jako szalone narzędzie boga. A jej zbrodnia dzieciobójstwa to efekt opętania i wynik zemsty mściwego Dionizosa. U Kleczewskiej morderstwo wydaje się wyborem, nawet jeśli opętanie było, to spełniało rolę wehikułu, niezbędnego znieczulenia. Gdy Kadmos, już bez peruki, w zmiętoszonej sukni, przynosi córce wieści o śmierci Penteusza i jego ciało w torbach z supermarketu - Agawe chwilę boleśnie oswaja wiadomość, aż uświadamia sobie, że... ona i Dionizos to jedno. Że ona zjadła boga, który zjadł ją.

AM: Do tej konstatacji dochodzimy przez całe przedstawienie. Obserwujemy, jak wygląda świat przejęty przez kobiety i wsparty przez boga. Kleczewska pokazuje przede wszystkim zmagania z męską dyktaturą, wykorzystując tekst Eurypidesa, ale też dopisując sceny, które bezpośrednio odnoszą się do sytuacji kobiet w Polsce.

MR: Chyba najbardziej publicystyczną sceną tego spektaklu jest scena-instruktaż używania pigułki poronnej, której opakowanie jeździ zdalnie sterowanym samochodziem po scenie. Instrukcję uzupełnia videopłączenie z aktywistką aborcyjną - Rebeccą Gomperts, założycielką Kobiet na Falach (Women on Waves). Działanie pigułki zostało zwizualizowane przez ćwiczenia karate kyokushin, techniki wymagającej dyscypliny. Widziałam w tym pomysłem scenicznym wysiłek i walkę, jaką jest w organizmie aborcja. Podkreślenie, że aborcja nie jest łatwa i przyjemna. Podoba mi się ten pomysł także dlatego, że w bezpiecznych ramach spektaklu dostajemy wiedzę, która w Polsce 2019 jest moralnie zakazana jak pigułka poronna.

AM: Ta scena to także przykład swobody, w jaki Maja Kleczewska traktuje tekst starego mistrza, jak śmiało publicystycznie aktualizuje antyczny dramat. Nowe treści to też nowy język. Bachantki nie tylko myślą inaczej, mają też swój język. Dlatego reżyserka pozwala im używać oryginalnego języka tekstu. Są więc momenty, kiedy kobiety mówią po grecku - brzmi to wówczas jak melorecytacja. Czasem podobnie wybrzmiewają polskie fragmenty - jakby pod wpływem bachicznej greki zmieniał się język patriarchy. Melorecytacja to syreni śpiew, wyrażający kobiecą prawdę i być może przyzywający inne kobiety.

MR: Tak widzę scenę bachantki Menady na śniegu, która zapowiada misteria. Sam śnieg jest zaskakujący. Gdy wpada na agorę, zmienia miasto. Odrealnia je. Gdy zaś bachantka Menada rytualnie tańczy i melorecytuje fragment Eurypidesa w oryginale, to jakby wdarła się inna rzeczywistość. Śnieg robi takie wrażenie na scenicznej agorze.

AM: Ale to nie tylko metafora nowego świata. Święto bachiczne odbywało się w środku greckiej zimy, kiedy kobiety wychodziły z miast w góry, na najwyższy szczyt Parnasu, na wysokość prawie 2500 metrów. Tam musiał być śnieg.

MR: Podoba mi się ten motyw śniegu. Wydaje się absurdem, a tymczasem jest znakiem karnawału, jakim jest czas bachanaliów, podczas których nie obowiązują codzienne prawa. Ten bachiczny karnawał miał zawładnąć państwem i przebudować wspólnotę, stworzyć nową jakość. Poczułam tę energię w spektaklu, choć może nie była ona tak silna jak podczas Czarnego Protestu.

AM: Myślę, że na razie ta wspólnota to utopia, ciągle w procesie, zwłaszcza, że nieustająco prawa kobiet są zagrożone. Przede wszystkim nadal wolność i samostanowienie kobiet, ich widzenie świata traktowane są jak ideologia. Wychodząc z teatru usłyszałam, że ideologia Kleczewskiej nie przekonała męskiego widza.

MR: Zastanawia mnie, co sprawia, że taki spektakl nie może być potraktowany jako subiektywna, mocna, polityczna wypowiedź? Czy powodem jest sam fakt, że w ogóle kobiety przejmują przestrzeń? Czy to, że ich głos jest wreszcie słyszalny? Czy to, że jasno mówią, że ich głos jest waginalny, a nie falliczny?

AM: W przypadku spektaklu nieprzyjemne mogło być marginalizowanie pozycji mężczyzn, czego apogeum był koniec przedstawienia. Kilka minut przed zakończeniem spektaklu na arenę wszedł inspicjent i poprosił mężczyzn o opuszczenie sali. Finał przeznaczony został - jak w greckich misteriach - tylko dla kobiet. To mogło być trudne.

MR: Dlatego z ciekawością patrzyłam, czy wszyscy panowie opuszczą salę. Nie wszyscy to zrobili. Co nimi kierowało? Czy niezgoda na wykluczenie, arogancja, bunt, a może zwyczajna ludzka ciekawość, żeby zobaczyć to, co autorytarytarnie zostało im zakazane?

AM: Mike Urbaniak w swej recenzji przedstawienia pisze: *ci którzy decydują się zostać (jak piszący te słowa), mogą cichutko, zza kobiecych pleców, być świadkami wielkiej, tajemniczej, energetycznej przemiany*. Cieszy mnie takie podejście pozbawione poczucia wyższości i złości. I tak to tylko eksperyment, w którym na kilka minut mężczyźni tracą uprzywilejowaną pozycję w kulturze.

MR: To tym bardziej do przełknięcia, że po zakończeniu spektaklu okazało się, że mężczyźni dzięki ekranom w foyer mogli obserwować, co dzieje się na sali. Nie zostali całkowicie wykluczeni, a jedynie zmienili swój status z uczestników na obserwatorów.

AM: Oj, oj. Bycie obserwatorem, zamiast uczestnikiem, jest wykluczeniem. W tej roli od wieków tkwią kobiety, a szczególnie to wkurza, kiedy decyduje się o ich sprawach.

MR: Masz rację. To przykład jak język dyskryminacji potrafi wedrzeć się w myślenie. Wystarczy dwie godziny niespodziewanej zamiany miejsc. [śmiech]

AM: Zdarza się to między innymi dlatego, że *Bachantki* Kleczewskiej to spektakl-plakat. Ma nas uderzać myślami i emocjami. Nie cieniuje obrazu. Lubię wykorzystanie teatru jako ambony politycznej, tuby do głoszenia niepopularnych idei, które wdzierają się na scenę jak śnieg.

MR: Postuluję więc więcej śniegu w Polsce. [śmiech]



Teatr Powszechny im. Zygmunta Hubnera

Bachantki wg. Eurypidesa

reżyseria – Maja Kleczewska

dramaturgia – Łukasz Chotkowski

scenariusz sceniczny – Maja Kleczewska, Łukasz Chotkowski

instalacja „Unionizing the Polish Parliament” (2018) – Jonas Staal

współpraca przy instalacji – architekt Paul Kuipers, projektant Remco van Bladel, producent Younes Bouadi i koordynator wystaw Evelien Scheltinga

muzyka – Cezary Duchnowski

kostiumy – Konrad Parol

kostiumy Dionizosa i Agawe (z wykorzystaniem projektu Gosi Baczyńskiej) – Sandra Korzeniak

światło, ustawienie kamer, projekcje – Jacek Kędziński

asystentka reżyserki – Michalina Żemła

ochrona – Rafał Aniołkowski, Dariusz Zajęcki

inspicjent – Kuba Olszak

OBSADA: Karolina Adamczyk, Aleksandra Bożek, Magdalena Koleśnik, Karina Seweryn,
Sandra Korzeniak, Michał Czachor, Michał Jarmicki, Mateusz Łasowski, Julian Świerżewski

premiera 7.12.2018

Agnieszka Małgowska & Monika Rak (Damski Tandem Twórczy)

Działa od 2009, stworzył cykle: literacki: *Żywe radio*, performatywny: *Maryjan i Krystina*, filmowy: *Kino lesbijskie z nutą poliamoryczną* / czytanie dramatu *Portret lesbijek we wnętrzu* / spektakle: *Orlando. Pułapka? Sen, Fotel w skarpetkach, 33 Sztuka, Czarodziejski flet, Gertruda Stein & Alice B. Toklas & Wiele wiele Kobiet* / dokument *L.Poetki* / *O'LESS Festiwal* (2012-2014) / cykl debat i audycji *Kobieta Nieheteronormatywna* / projekt archiwistyczny *A kultura LGBTQ+ nie poczeka* / *Stowarzyszenie Sistrum. Przestrzeń Kultury Lesbijskiej**.

