Zofia Ścigaj
Liceum Ogólnokształcące im. Edwarda Dembowskiego
w Zielonej Górze

POKOLENIA REŻYSEREK OSTATNICH STU LAT. WIELKIE INDYWIDUALNOŚCI TWÓRCZE

> Artysta to wieczny budowniczy […]. Ostatni dzień życia artysty, pełen natchnienia, upadków, wzlotów i wątpliwości powinien być zakończony słowami: jeszcze tak wiele nie zdążyłem, jeszcze tyle zostało do zbudowania.
>
> Stanisława Wysocka[1]

Kilka słów wstępu

Wciąż funkcjonuje stereotyp, że twórcą teatru – reżyserem, autorem dramatu – jest mężczyzna, pomimo iż od dawna działają liczne zdolne reżyserki i dramatopisarki. Stereotyp ten jest uwarunkowany historycznie. W mitologii to bogowie płci męskiej kierowali losami ludzi. Mówi się o dwóch koncepcjach sztuki, więc również świata – sztuce dionizyjskiej i apollińskiej. Świat Dionizosa, co prawda, był światem bardziej kobiecym, sam bóg miał w sobie podobno pewne damskie cechy. Nie zmienia to jednak faktu, że oba te światy kierowane były przez mężczyzn. Tak samo Bóg w koncepcji chrześcijańskiej, chociaż jest bytem absolutnym i nie ma płci, w ikonografii przybiera postać męską, Boga – Ojca. Teatr od początków istnienia tworzyli wyłącznie mężczyźni, co sprowadzało się nie tylko do sztuki scenicznej, ale również samej koncepcji teatru. Funkcja reżysera, która pojawiła się dopiero pod koniec XIX wieku, oczywiście jeszcze nie istniała. Najważniejszy był dramatopisarz – Tespis, Ajschylos, Sofokles, Eurypides… i żadnej kobiety.

Dopiero wiek XIX przyniósł znaczące zmiany na większą skalę. Pokolenia emancypantek wywalczyły prawo do głosu, nauki i pracy zawodowej. Dzięki nim możemy dzisiaj otwarcie mówić o równości płci. Równość jednak istnieje tylko wtedy, kiedy nie zastanawiamy się nad tym, czy wiersz został napisany przez poetkę czy poetę, obraz namalowany przez malarkę czy malarza, spektakl stworzony przez reżyserkę czy reżysera, lecz nad sensem dzieła sztuki. Tymczasem najczęściej pamiętamy o wybitnych reżyserach, zapominając o ważnych nazwiskach kobiet – reżyserek. Celem niniejszej pracy jest przedstawienie ciekawych kobiecych indywidualności twórczych w historii polskiego teatru oraz wykazanie reformatorskiego charakteru ich działalności, ze szczególnym uwzględnieniem tła historycznego. W opracowaniu została omówiona twórczość Stanisławy Wysockiej, Lidii Zamkow, Izabelli Cywińskiej i Mai Kleczewskiej.

1 Z. Wilski, *Wielka tragiczka*, Kraków 1982, s. 11.

Stworzenia sceniczne

Pisząc o kobietach – reżyserkach, nie można zapomnieć o początkach teatru i pierwszych aktorkach, które, przezwyciężając liczne trudności, utorowały drogę współczesnym artystkom teatru i sprawiły, że obecność kobiety w teatrze jest wręcz niezbędna. April de Angelis, angielska pisarska, poświęciła jeden ze swoich dramatów aktorkom, które w XVII-wiecznym Londynie po raz pierwszy mogły, bez ukrywania się pod męskim przebraniem, wejść na scenę. Nazywane jednak były „stworzeniami scenicznymi" i traktowane jako istoty pośrednie między człowiekiem a zwierzęciem.

Włoskie aktorki już w XVI wieku dołączyły do zawodowych trup. Przez pierwsze dwadzieścia lat istnienia komedii dell'arte zespoły składały się z samych mężczyzn, podobnie jak w teatrze szekspirowskim.

> Włączenie do trupy kobiet mogło nie tylko spowodować komplikację natury organizacyjnej, takie jak choćby odmowa wydania licencji przez władze świeckie lub kościelne, ale także wprowadzić ferment i narazić na szwank „braterską" zgodę i harmonię, na której tak zależało autorowi kontraktu[2]

– pisze italianistka Monika Surma-Gawłowska. Lucrezia i Barbara Flaminia to pierwsze znane z imienia kobiety, które pojawiły się na włoskiej scenie. Ich obecność w podróżującej męskiej trupie aktorów dla wielu środowisk była jednak podejrzana. W okresie kontrreformacji obecność takiej aktorki, która nie była ani żoną, ani krewną któregoś z aktorów, mogła budzić kontrowersje. Pierwsze artystki nie bały się narażać swojej reputacji prawdopodobnie z powodu rzymskiego pochodzenia, a XVI-wieczny Rzym, jak pisze M. Kurzel-Runtscheiner, był „nie tylko stolicą chrześcijaństwa, ale i światową stolicą prostytucji"[3]. Pierwsze aktorki mogły wywodzić z kategorii „uczciwych kurtyzan", to znaczy kobiet kształconych, zachowujących się jak damy, które jednak damami nie były. Z tej grupy zresztą pochodzą wybitne poetki włoskiego renesansu, takie jak Tullia d'Aragona czy Gaspara Stampa[4]. Taką przeszłość mogła mieć również Lucrezia.

Barbara Flaminia należała prawdopodobnie do drugiej kategorii zawodowej, z której mogła wywodzić się aktorka w tamtych czasach. Były to kobiety towarzyszące szarlatanom w przedstawieniach – w ten sposób uczyły się sztuki scenicznej. Flaminia była pierwszą aktorką sławną nie dzięki urodzie, lecz zdolnościom artystycznym. Baldassare de Pretie opisał ją tymi słowami: „młoda aktorka, która złamała wiele serc i która jest bardzo dobra w moreskach, a doskonała wprost w komedii Forze d'Ercole, rzymianka, nie najpiękniejsza, ale na scenie wdzięczna"[5]. Jej konkurencją była młodsza, równie utalentowana Vincenza Armani, uważana za pierwszą wielką diwę sceny zawodowej.

2 M. Surma-Gawłowska, *Komedia dell'arte*, Kraków 2015, s. 78.
3 *Ibidem*, s. 79.
4 *Ibidem*, s. 80.
5 C. Burattelli, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, Firenze 1999, s. 181; cyt. za: M. Surma-Gawłowska, *op. cit.*, s. 81.

Bez wątpienia obie aktorki były powodem rosnącej popularności zespołów, do których należały. Kobiety w teatrze stały się niezbędne. Publiczność nie chciała płacić za przedstawienia, w których grali sami mężczyźni. Z każdą trupą aktorską musiały jeździć przynajmniej trzy kobiety, dwie grające Zakochane (w parze *Innamorati*) i jedna grająca rolę służącej. Artystki te, występujące bez masek, wspaniale kontrastowały z groteskowymi przebraniami mężczyzn. Jak wspomina Ottonelli, zespół aktorski nie istniał bez kobiet:

Kilka lat temu pewien komediant kierujący trupą aktorów powiedział mi wprost: – Tak chcą widzowie. Kiedy przybywamy do bram miasta, od razu wszyscy nas pytają: macie ze sobą kobiety? I jeśli czasem zdarza nam się odpowiedzieć, że nie, wyśmiewają nas i kpią: nic tu po was, nie liczcie na oklaski i zarobek, […] tak, jakby trupa bez pięknych i młodych aktorek nie mogła podobać się widzom[6].

Warto też wspomnieć o Isabelli Andreini z domu Canali, uważanej za jedną z najwybitniejszych włoskich aktorek wszystkich epok, która występowała nie tylko w licznych rolach kobiecych, ale często zastępowała aktorów w rolach męskich, co było rzadkością w XVI wieku. Chociaż miała niskie pochodzenie, samodzielnie zdobyła wykształcenie, jako jedyna kobieta należała do Akademii Intentich z Pawii. Wydała zbiór monologów scenicznych, dramat pasterski i dwa tomiki poezji, a dzięki swoim ulubionym scenom szaleństwa została uznana za gwiazdę zespołu Gelosich. Jako kobieta wykształcona, nie tylko aktorka, ale również autorka własnych monologów i wszechstronna artystka teatru, stała się jedną z pierwszych kobiet, które torowały drogę przyszłym reżyserkom.

Teatr przyszłości

XX wiek przyniósł wiele innowacji i najwyraźniej przyczynił się do rozwoju teatru, co zawdzięczamy przede wszystkim przedstawicielom Wielkiej Reformy Teatru, takim jak Edward Gordon Craig, Konstantin Stanisławski, Adolph Appia, Wsiewołod Meyerhold czy Stanisław Wyspiański. Stanisława Wysocka jest jedną z najwybitniejszych reformatorek w historii teatru polskiego i zarazem najbardziej zapomnianą przedstawicielką tego ruchu. Być może głównym powodem braku popularności Wysockiej jest fakt, że jej poglądy były odmienne od najczęściej powtarzanych postulatów reformy. Podstawowa różnica polegała na sposobie przedstawiania roli reżysera i aktora w teatrze. Wielka Reforma za najważniejszą osobę po raz pierwszy w historii teatru uważa reżysera jako głównego twórcę spektaklu. Jak twierdzi angielski reformator Edward Gordon Craig, reżyser powinien mieć całkowitą władzę nad aktorem, który w teatrze będzie „nadmarionetą". U Wysockiej odwrotnie. Jej ideałem był „aktor przyszłości", czyli człowiek wszechstronnie wykształcony, potrafiący dostosować się do różnych sytuacji

6 G.D. Ottonelli, *Della Christiana Moderazione del Theatro. Libro primo detto la Qualitá delle Commedie*, Frenceschini e Logi, Firenze 1648, s. 96; cyt. za: M. Surma-Gawłowska, *op. cit.*, s. 87.

scenicznych. Stąd też często powtarzany przez nią termin „widzenia wewnętrznego", zapożyczony od Stanisławskiego, który mówił o „wizji wzroku wewnętrznego". Wysocka, szczególnie w okresie kijowskim, miała styczność z metodą Stanisławskiego, jeszcze przed jej skodyfikowaniem, czyli wydaniem książki *Praca aktora nad sobą w twórczym procesie przeżywania*. Często nawiązywała do tej metody, krytykując jednocześnie jej nacisk na naturalizm, który odbiera aktorowi to, co najcenniejsze w teatrze, wyobraźnię[7]. Spierała się zresztą ze wszelkimi objawami naturalizmu w teatrze, co zaznaczyła, pisząc o „aktorze przyszłości":

> Źródłem, z którego bierze swój początek sztuka, jest natura, źródłem życia jest także natura. Naturalistyczny teatr twierdził zawsze, że od niej wychodzi. Ale jakże to czynił? Przyjmował za naturę – życie. Zatruwał się przyzwyczajeniami życiowymi, które nagromadziły wieki. Stał się naśladowcą życia. Zubożył duszę. Zrobił aktora tym X, który we wszystkie odtwarzane postacie wtłaczał swoje ciasne X[8].

Teksty i listy, które zachowały się po Wysockiej, dotyczą głównie pracy aktora. Nic dziwnego, że artystka kładła na to nacisk, ponieważ sama była wybitną aktorką, zapamiętaną z ról w sztukach Wyspiańskiego (Muza, Atena Pallas, Jewdocha[9]), poetów romantycznych (Balladyna, Lukrecja, Pani Rollison, Kornelia[10]), twórców antycznych (Medea[11]) i Szekspira (szczególnie ważna była rola Hamleta w spektaklu z 1921 roku, granym w Zagrzebiu). Jednak jako aktorka, która sama wykazywała ambicje reżyserskie, stworzyła program również dla „reżyserów przyszłości". Prawdopodobnie przede wszystkim skłonił ją do tego współczesny jej teatr. Nie była zadowolona ze „staroświeckiego" teatru Ludwika Solskiego. Arnold Szyfman natomiast był zbyt „nowoczesny". Zdała sobie sprawę, że ze sceny teatralnej, uprawiając ulotną sztukę aktorską, nie wpłynie na rozwój teatru tak, jak zamierzała. „Wystawiony utwór powinien być rezultatem jednej woli reżyserskiej"[12] – pisała. Wiadomo jednak było, że nie zatrudnią jej na stałe jako reżyserki w żadnym z warszawskich teatrów. Dopiero wojna pozwoliła jej na założenie kijowskiego Teatru Studya, który na początku swojej działalności funkcjonował przede wszystkim jako szkoła. Głównym założeniem Wysockiej było „wytworzyć zastęp młodych pod każdym względem wykształconych sił aktorskich, rozumiejących swe szczytne i poważne zadania – służenia wielkiej prawdziwej i czystej sztuce"[13]. Odbicie tych poglądów widać już w pierwszym spektaklu teatru Studya, czyli w *Świerszczu*

7 Z. Wilski, *Poglądy teatralne Wysockiej*, [w:] S. Wysocka, *Teatr przyszłości*, Warszawa 1973.

8 S. Wysocka, *op. cit.*, s. 60.

9 *Wyzwolenie*, Kraków 1903; *Noc listopadowa*, Kraków 1908; *Sędziowie*, Kraków 1909.

10 *Balladyna* J. Słowackiego, Kraków 1909; *Beatryks Cenci* J. Słowackiego, Kraków 1937; *Dziady* A. Mickiewicza, Warszawa 1934; *Irydion* Z. Krasińskiego, Warszawa 1913.

11 *Medea* Eurypidesa, Kraków 1924.

12 S. Wysocka, *op. cit.*, s. 43.

13 Tak głosił Statut Towarzystwa Popierania Teatru Studya, który z pewnością podzielał poglądy jego inscenizatorki, Z. Wilski, *Wielka tragiczka*, s. 192.

za kominem, który stanowił celowe nawiązanie do wzoru Studia Stanisławskiego. Podobieństwo moskiewskiej i kijowskiej inscenizacji dotyczyło przede wszystkim metody pracy reżysera z aktorem nad postacią, której istotą było indywidualne przeżycie roli. Chociaż zarówno Stanisławski, jak i Wysocka wychodzili z podobnych założeń, efekty ich pracy były zupełnie inne. Powodem było przede wszystkim doświadczenie aktorów. Artyści współpracujący ze Stanisławskim zajmowali potem ważne pozycje w życiu teatralnym Rosji. Aktorzy teatru Studya byli amatorami, dopiero uczącymi się zawodu. Mimo trudności związanych z wykształceniem aktorów Wysockiej udało się osiągnąć już przy swojej pierwszej inscenizacji ciekawe efekty, o czym świadczy chociażby opinia rosyjskiego krytyka Czegowca, który w debiucie Wysockiej zobaczył „przejawy nowej sztuki, sztuki przeżywania, sztuki wyjawiania przeżyć wewnętrznych"[14]. Te słowa wskazują najważniejszą cechę reżyserii Wysockiej, która najwidoczniej ujawniła się już od początku jej pracy – umiejętności prowadzenia aktora przez rolę.

W dalszym etapie pracy reżyserka stawiała swoich uczniów przed następnymi wyzwaniami. Pierwsze kontrowersje i głosy sprzeciwu ze strony krytyków wzbudził spektakl *Wnętrze* Maurice'a Maeterlincka, nawiązujący do teatru pantomimicznego. Cała pierwsza scena odegrana była bez głosu, budowała jedynie nastrój sytuacji najpierw sielankowej, potem niebezpiecznej. W pewnym momencie w wejściu przeznaczonym dla widowni pojawiają się Starzec i Obcy. Przechodzą przez całą salę w świetle reflektora, który nawet nie oświetla w całości ich twarzy. W ten sposób Wysocka, prawdopodobnie jako pierwsza w polskim teatrze, naruszyła przestrzeń oddzielającą widownię od sceny, czyli złamała „czwartą ścianę". Pomysł ten zaniepokoił niektórych recenzentów: „Ryzykowność, a raczej niebezpieczeństwo tego pomysłu polega na tym, że sztuka teatralna wychodzi w nim poza ramy sobie właściwe"[15] – pisał Stanisław Pieńkowski po obejrzeniu *Wnętrza*. Warto zaznaczyć, że w tej inscenizacji również gra świateł była nowością. Światło, które powinno oświetlać aktorów, skierowane było na widownię, przez co aktorzy wydobyci byli z mroku. Można wyobrazić sobie tę scenę jako podobną do barokowego obrazu. Zresztą Wysocka często stosowała elementy plastyczne w teatrze, o czym świadczy chociażby światło w przedstawieniu *Balladyny* Juliusza Słowackiego, które miało czerwoną, krwistą barwę, co kontrastowało z bardzo skromną, wręcz umowną dekoracją. Jarosław Iwaszkiewicz pisał:

> Czerwona krwawa ściana sali z dwoma sinymi oczami okien – pod ścianą stół długi, niebieski, za nim przodem do widza – Grabiec, Balladyna, Kostryn i trzech panów w kostiumach utrzymanych w ciemnych tonach, w prostokątnych perukach. Boczne ściany – stałe szare płócienne kotary. I więcej nic[16].

14 Recenzje *Świerszcza za kominem*: M.G.W., „Świat Kobiecy" 1916, nr 3; Ws. Cz-c (W.A. Czagowiec), „Kijowska Myśl" 1919, nr 48; cyt. za: Z. Wilski, *Wielka tragiczka*, s. 194.

15 Recenzja *Wnętrza*: S. Pieńkowski, „Dziennik Kijowski" 1916, nr 336; cyt. za: Z. Wilski, *Wielka tragiczka*, s. 195.

16 Z. Wilski, *Wielka tragiczka*, s. 200.

Chcąc przedstawić dramat romantyczny inaczej niż dotychczas, artystka musiała na nowo opracować tekst. Przede wszystkim skróciła pięcioaktówkę do 10 obrazów. Pominęła epizod z Gralonem i scenę na pogorzelisku w domu Wdowy, a rozmowy Kirkora z Pustelnikiem znacząco skróciła. Skupiła się na dwóch, najważniejszych jej zdaniem, wątkach: szaleńczych zbrodniach Balladyny i historii Goplany. Najistotniejszy był epilog z Wawelem, który po raz pierwszy pojawił się na scenie. Jak pisano w prasie przed premierą, reżyserka chciała pokazać dramat Słowackiego tak, jakby to była „baśń – snuta w złotych promieniach słońca, w mieniących się kolorach tęczy – wyobraźnią poety, baśń naszej ziemi, naszego ludu"[17]. Jej głównym celem prawdopodobnie jednak było przygotowanie młodych aktorów do ról w polskich dramatach romantycznych.

Po zakończeniu I wojny światowej artystka wróciła do kraju, w którym już nigdy nie miała dostać takiego zespołu aktorskiego, z którym mogłaby realizować własny program teatralny. Aktorzy teatrów krakowskich i warszawskich, chociaż wykształceni i doświadczeni w rzemiośle artystycznym, nie rozumieli jej szkoły teatralnej. Mimo to Wysockiej udało się zrealizować z różnymi zespołami głośne spektakle. Po pierwsze, złamała nienaruszony dotychczas kanon inscenizacyjny *Dziadów*: „Poza genialnymi skrótami tekstu, było to przedstawienie realistyczno-konwencjonalne z aniołkami zjeżdżającymi na drucie"[18] – tak artystka opisuje swój stosunek do *Dziadów* Wyspiańskiego, które wówczas były niekwestionowanym wzorcem. Dlatego w poznańskim przedstawieniu z 1927 roku zostawiła skróty poety, jednak wprowadziła upiory bardziej metaforycznie, rezygnując z dosłowności. W II części duchów nie widać, obecne są tylko dzięki głosom lub zmianom światła (do podobnych wniosków dojdzie Lidia Zamkow przy inscenizacji *Wesela*). W scenie *Improwizacji* słyszymy jedynie ich głosy, a w czasie egzorcyzmu Belzebub wchodzi w ciało Konrada i przez niego przemawia. Podobne rozwiązanie pojawiło się już w spektaklu Ryszarda Wasilewskiego, jednak Wysocka poszła o krok dalej i kazała Konradowi wypowiedzieć słowo „Carem". Najciekawsza jednak była *Noc listopadowa*. Wysocka, jako wielbicielka poezji Wyspiańskiego, nie mogła zrozumieć wielu błędów i uproszczeń w realizacjach jego sztuk: „Nie wiem, czy w którym narodzie, posiadającym podobny teatr jak teatr Wyspiańskiego, mogłoby się zdarzyć tyle omyłek; przecież u nas *Sędziów*, ten epilog greckiego dramatu, grano jako dramat naturalistyczny, a *Klątwę* […] jako dramat chłopski"[19]. Stąd chęć wyeksponowania postaci bogów greckich, którzy w jej spektaklu przybrali formę posągów łazienkowskich, zarówno w klasycznym geście, jak i charakteryzacji plastycznej, która pozwoliła zamienić aktorów w biały marmur.

---

17 M.Sz. (M. Szumlakowski?), „Dziennik Kijowski" 1917, nr 211; cyt. za: Z. Wilski, *Wielka tragiczka*, s. 199.

18 S. Wysocka, *op. cit.*, s. 70.

19 *Ibidem*, s. 73.

Na czym polega wielkość Stanisławy Wysockiej? Myślę, że najważniejszym składnikiem jej wielkości i to składnikiem odpowiadającym jej epoce – było zrośnięcie się niejako z wielką sztuką i tak zwanym „wielkim repertuarem" […] teatr, który się z wielką literaturą zrósł, który stał się jej zwierciadłem i interpretatorem […], chyba najbardziej zasługuje na nazwę teatru wielkiego[20]

– pisze Iwaszkiewicz. Opinia ta świadczy o tym, że Wysocka jako jedna z pierwszych pokazała na scenie ducha wielkiej poezji, który powróci w „teatrze przyszłości".

Teatr ludzkich wyobrażeń i słabości

W 1933 roku twórca teatru monumentalnego i następca Wyspiańskiego, Leon Schiller, założył wydział reżyserii w Państwowym Instytucie Teatralnym w Warszawie. Do jego najwybitniejszych uczennic należała Lidia Zamkow. Młoda reżyserka od początku współpracowała z ciekawymi indywidualnościami aktorskimi, takimi jak Zbigniew Cybulski, Anna Dymna, Bogumił Kobiela czy Leszek Herdegen. W gdańskim Teatrze Wybrzeże zasłynęła inscenizacją *Tragedii optymistycznej* Wsiewołoda Wiszniewskiego[21]. Do najważniejszych dokonań reżyserki należą jednak spektakle powstałe w okresie odwilży, w latach 1953-1963. Wystawiła wówczas w Starym Teatrze w Krakowie m.in. *Matkę Courage* Bertolta Brechta, w której zagrała również tytułową rolę (artystce często zdarzało się grać w swoich spektaklach). Najgłośniejsza premiera miała miejsce w krakowskim Teatrze im. Juliusza Słowackiego, czyli macierzystym teatrze Wyspiańskiego, w którym Zamkow pokazała niekonwencjonalną inscenizację *Wesela*.

„Zamierzam podważyć kanon inscenizacyjny *Wesela*" – tak zapowiadała premierę dramatu w 1969 roku. I faktycznie dokonała tego. Widz ma wrażenie, że wszystko zgodne jest z zamysłem Wyspiańskiego. Goście tańczą klasycznego chodzonego w ciasnej, drewnianej izbie weselnej. Panna Młoda, którą w wersji telewizyjnej zagrała Anna Dymna, znana wtedy jeszcze jako Anna Dziadyk, jest ubrana w tradycyjny ludowy strój, tak samo jak towarzyszący jej Pan Młody – Wojciech Ziętarski. Już w I akcie dowiadujemy się jednak, że reżyserka dokonała pewnych zmian w kompozycji dramatu. Zamiast klasycznego dialogu Dziennikarza i Czepca, zaczynającego się od słów „Co tam Panie w polityce", słyszymy rozmowę Radczyni, Zosi i Haneczki, która w oryginalnym tekście funkcjonuje jako III scena. Wcześniej wspomniana rozmowa toczy się dopiero w trakcie II aktu. Widzowie orientują się również, że postacie nie są przedstawione konwencjonalnie. Pan Młody nie ma w sobie rysu komediowego. Panna Młoda w rzeczywistości występuje w wianku jako Persefona, porwana do piekła – Hadesu, którym jest Polska, o czym świadczy wyeksponowany dialog z Poetą:

20 J. Iwaszkiewicz, *Stanisława Wysocka i jej kijowski teatr „Studya". Wspomnienie*, Warszawa 1968, s. 7.

21 J. Godlewska, *Najnowsza historia teatru polskiego*, D. Sadowska, Wrocław 2001, s. 39.

A sen to miałam,
choć nie spałam […]
napotkałam na śnie diabła;
Śniło mi sie, że siedzę w karecie
i pytam sie, bo mnie wiezą przez lasy […]
„a gdzież mnie, biesy, wieziecie?"
a oni mówią: do Polski

Najwięcej kontrowersji wzbudził jednak rzekomy brak „osób dramatu", czyli siedmiu zjaw. Wyspiański, za Szekspirem, wprowadza duchy do utworu po to, żeby pokazać drugą naturę postaci i ich ukryte pragnienia. Zamkow poszła o krok dalej i wręcz utożsamiła bohaterów ze zjawami, które im się objawiają. W scenie z Marysią wprowadza konwencję oniryczną. Siostra Panny Młodej widzi we śnie, że jest w pracowni zmarłego kochanka, którym jest Ludwik Laveaux, występujący w oryginalnym tekście jako Widmo. Malarz jednak się nie pojawia. Nie pojawia się również Stańczyk. Zastępuje go Dziennikarz, ubrany w czapkę z gazety i siedzący na czarnym krześle w pozie, która upodabnia go do Stańczyka z obrazu Jana Matejki. Poeta zapisuje rozmowę z Rycerzem na kartce, jako poemat, który nagle przyszedł mu do głowy. Lucjan Rydel staje się Hetmanem w momencie, gdy uświadamia sobie, że jego ślub z Jadwigą Mikołajczykówną jest jedynie na pokaz, on sam staje się w tym momencie Hadesem, który porwał ją ze spokojnej wsi do samego centrum polskości. Dziad pod weselnym strojem nosi blizny Jakuba Szeli. Gospodarz widzi w wiszącym płaszczu Wernyhorę, który dzierży niewidzialny złoty róg, chociaż sznur jest prawdziwy. Lidia Zamkow zawsze interesowała się człowiekiem i jego słabościami, nie wyobrażeniami o wyidealizowanym człowieku. Dlatego fantastyczną postać Chochoła zastąpiła Isią.

W zakończeniu podmieniając chochoła na Isię, nawiązałam do Andersena […]. U niego dziecko demaskuje dorosłych, mówiąc głośno, że król jest nagi. […] Isia w *Weselu* rozwija groźną bajkę już na początku, kiedy zwraca się do chochoła. A bajkę prowadzić może tylko dziecko[22].

Spektakl nie został pozytywnie przyjęty przez wszystkich współczesnych jej krytyków. Niektórzy zaczęli stawiać Zamkow jako wzór dla młodego pokolenia reżyserów, inni dobitnie ją krytykowali za zmianę sensu arcydramatu polskiego. Przykład takiej opinii pojawia się chociażby w tekście Józefa Szczypki *Poprawiacze Wyspiańskiego*:

Czy można grać klasyka aż z takimi dowolnościami i czy po odsłonięciu kurtyny Siemiradzkiego (to znaczy po akcie I) stykamy się w ogóle z klasykiem, czy tylko z bardzo dziwnym widowiskiem, które wymyślił reżyser Lidia Zamkow na kanwie cudzego znakomitego, a niezbyt dokładnie przeczytanego przez siebie tekstu. […] Czy owa wyjątkowość zjawiska, jakim jest Wyspiański w historii naszego teatru, nie powinna zobowiązywać współczesnych realizatorów do szczególnej

22 Wywiad z Lidią Zamkow, *Rozmowy o dramacie. Pretensje i propozycje*, „Pomorze" 1972, nr 4, http://www.hypatia.pl/web/pageFiles/attachments/406/didaskalia-nr-2-luty-2013.pdf [dostęp: 25.01.2023].

delikatności w obchodzeniu się z jego dziełem […], do większej skromności w popisywaniu się własną inwencją teatrotwórczą?[23]

Tak recenzent pisał po premierze krakowskiego *Wesela*. Chociaż ma z pewnością słuszność, opisując wyjątkowość wszechstronnego Wyspiańskiego, jego zarzuty wobec reżyserki są nieuzasadnione. Sam Wyspiański, wystawiając inny, znakomity, cudzy tekst, czyli *Dziady* Adama Mickiewicza, pozwolił sobie na inwencję teatralną, objawiającą się chociażby w licznych skrótach, które sprawiły, że jego spektakl, wbrew zamierzeniom autora, miał charakter antymesjanistyczny. Autor *Wesela* zignorował też kompozycję *Dziadów*, która dzieliła świat aniołów i diabłów na prawą i lewą stronę:

Inscenizując *Dziady*, Wyspiański zakwestionował również podstawy romantycznej wizji świata i historiozofii. W dokonanej przez niego adaptacji dramatu wiara w porządek moralny dotyczy losów jednostki i nie wynika z niej przekonanie, że poddają mu się również prawa historii. [...] Nie można było pogodzić takiej wizji świata z Mickiewiczowskim odwołaniem do formy średniowiecznego misterium. Toteż projektując ruch sceniczny Wyspiański zlekceważył kompozycję *Dziadów* starannie przestrzegającą podziału sceny na prawą i lewą stronę, uprościł świat aniołów i szatanów otaczających bohaterów. Inscenizując *Bal u Senatora*, zastąpił chóry indywidualnymi głosami[24]

– pisała Maria Prussak w odpowiedzi na pierwszą pełną inscenizację *Dziadów* w polskim teatrze. Czy Wyspiański oburzyłby się, że w *Weselu* Zamkow zabrakło zjaw, które obecne były jedynie w myślach bohaterów? Tego nie wiemy, jednak mamy pewność, że Zamkow, jako reżyserka, więc artystka teatru, zgodnie z myślą reformatorów XX wieku, do których należał również Wyspiański, miała prawo dokonać zmian i mogła pozwolić sobie na nowatorską interpretację tego misterium narodowego. Wiek XX sprawił, że teatr nie przedstawia już jedynie tekstu napisanego przez autora. Pojawił się nowy artysta, którym jest reżyser i który może reinterpretować dzieło innego twórcy.

Teatr ostrzeżeń

Reżyser powinien tak przedstawiać rzeczywistość sceniczną, żeby jej nie zatracić w iluzji. Teatr jest zwierciadłem, w którym odbija się prawdziwe oblicze człowieka, niezależnie od tego, jakie ono jest. Bez wątpienia taki teatr tworzyła Izabella Cywińska, minister kultury w latach 1989-1990 w rządzie Tadeusza Mazowieckiego. W 1973 roku objęła dyrekcję Teatru Nowego w Poznaniu, do którego sprowadziła część zespołu aktorskiego Teatru im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu, gdzie wcześniej była dyrektorką przez trzy lata. Cywińska stworzyła własny, brutalny teatr, dotyczący rzeczywistości pozate-

23 J. Szczypka, *Poprawiacze Wyspiańskiego*, 1969, http://www.hypatia.pl/web/pageFiles/attachments/4902/kierunki-nr-22-1-czerwca-1969.pdf [dostęp: 25.01.2023].

24 M. Bujanowicz, *Inscenizacje „Dziadów" Adama Mickiewicza*, 2004, https://culture.pl/pl/artykul/inscenizacje-dziadow-adama-mickiewicza [dostęp: 25.01.2023].

atralnej, odbijający w zwierciadle „własne rysy hańby", jak mówił Hamlet, pouczając aktorów przed wystawieniem *Zabójstwa Gonzagi*. Teatr ten odarty był z poetyckości i romantyczności. „Cywińska uprawia teatr zorientowany politycznie – pisze teatrolożka Elżbieta Żmudzka – twierdzi, że o polityce należy mówić bez osłaniania się metaforą. Interesują ją mechanizm funkcjonowania władzy i zakłócenia w tym mechanizmie. Nie boi się w teatrze publicystyki"[25]. Stąd też wybór repertuaru. Przede wszystkim filozoficzne sztuki autorów rosyjskich, takie jak *Trzy siostry* Antoniego Czechowa (1972, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu), *Śmierć Tarełkina* Aleksandra Suchowo-Kobylina (1972, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu; 1973, Teatr Nowy w Poznaniu), *Na dnie* Maksyma Gorkiego (1974, Teatr Nowy w Poznaniu), *Rewizor* Mikołaja Gogola (1980, Teatr Nowy w Poznaniu) oraz liczne dramaty Gabrieli Zapolskiej, traktowane przez reżyserkę jako opowieści o mechanizmach społecznych. Redaktor naczelny „Dialogu" Jacek Sieradzki określił jej teatr mianem „teatru ostrzeżeń":

> Seria inscenizacji Cywińskiej, której najogólniej pojętym tematem były współczesne zagrożenia – najrozmaitsze, czasem nie sprecyzowane, niejasne, podświadome – indywidualnych wartości ludzkich, ta seria efektownych scenicznie inscenizacji była zaprzeczeniem estetyki lekkiej, łatwej i przyjemnej[26].

Sama artystka zresztą przyznaje, że nie ucieka od tematów moralizatorskich, a nawet politycznych: „Przyszło mi żyć w gwałtownie zmieniającej się rzeczywistości. Przeżyłam świadomie rok 1956, 1968. Zaczęłam wtedy robić teatr stricte polityczny. Przez wiele lat. Ciągle też powraca, jak bumerang, temat odpowiedzialności"[27].

Doświadczenia osobiste, szczególnie internowanie w czasie stanu wojennego za opozycyjną działalność, mogły znacząco wpłynąć na twórczość reżyserki i wybór repertuaru. Serię tych doświadczeń rozpoczął najgłośniejszy spektakl Cywińskiej, wystawiony w 1981 roku w Teatrze Nowym w Poznaniu *Oskarżony: Czerwiec pięćdziesiąt sześć*, który wyreżyserowała razem z Januszem Michałowskim. Artystka była również współautorką scenariusza (drugim autorem był Włodzimierz Braniecki). Sztuka dotycząca Poznańskiego Czerwca 1956 roku wywołała powszechne poruszenie, głównie z powodu pojawiających się w spektaklu fragmentów autentycznych relacji świadków i protokołów sądowych z procesów uczestników tego powstania. Dodatkowo kontrowersyjny był fakt, że obok narracji złożonej z nagrań polityków i materiałów prasowych pojawiły się wiersze poetów zaangażowanych w działalność Solidarności, którzy byli pod szczególnym nadzorem peerelowskiej cenzury – Zbigniewa Herberta, Antoniego Pawlaka i Stanisława Barańczaka. Spektakl stał się legendą w historii teatru polskiego. W 2014 roku Remigiusz Brzyk powrócił do tej sztuki w *Gorączce czerwco-*

25 J. Godlewska, *op. cit.*, s. 175.
26 *Ibidem*.
27 M. Mokrzycka-Pokora, *Izabella Cywińska*, 2004, https://culture.pl/pl/tworca/izabella-cywinska [dostęp: 25.01.2023].

wej nocy. Spektakl opowiadał historię powstania sztuki Cywińskiej, nie był jednak jej rekonstrukcją.

Reżyserka w 2013 roku ponownie interpretuje Czechowa, tym razem jest to *Wiśniowy sad* wystawiony w Teatrze Nowym w Poznaniu. Rosyjskie dzieło z 1904 roku porusza problematykę przemijalności i chociaż sam autor uważał dramat za komedię, wręcz farsę, już od premiery w reżyserii Stanisławskiego był wystawiany w charakterze tragicznym. Cywińska również skupia się na stanie psychicznym bohaterów, dlatego jej *Wiśniowy sad* jest utrzymany w tonacji mrocznej i tajemniczej. Reżyserka pokazuje mechanizmy zachowania ludzkiego. Chociaż jej teatr najczęściej określany jest jako odarty z metafory, w tej sztuce pojawiają się przenośnie i symbole. Szczególnie wyraźne są w scenie balu, w której bohaterowie noszą maski. Tym samym odgrywają przed sobą komedię ról ludzkich – żaden z nich nie jest sobą i każdy udaje, że wszystko dzieje się po jego myśli, chociaż rzeczywistość jest inna, a powrót do dzieciństwa – niemożliwy. Sztuka traktuje nie tylko o tragedii rodziny, ale symbolicznie pokazuje rozpad świata, który z jednej strony ciągle się rozwija, z drugiej – coraz brutalniej obchodzi się ze świadectwami przeszłości. Po raz kolejny reżyserka ostrzega przed popadaniem w skrajności – niebezpieczeństwem związanym z zacofaniem i zbytnią sentymentalnością oraz przed zabijaniem w sobie pamięci.

Teatr sytuacji ekstremalnych

Piotr Gruszczyński określił młode pokolenie reżyserów „ojcobójcami". W książce *Ojcobójcy. Młodzi zdolniejsi w teatrze polskim* stwierdził, że pierwszym z nich był Krystian Lupa, który wykształcił pokolenie następców. Najzdolniejszymi mieli być Krzysztof Warlikowski i Grzegorz Jarzyna. Wśród przedstawicielek „ojco-" i, nawiasem mówiąc, również „matkobójców" znajduje się Maja Kleczewska, studentka Lupy na krakowskiej PWST, wybitna interpretatorka dramatów m.in. Czechowa (*Czajka*, 2004, Teatr im. Norwida w Jeleniej Górze; *Płatonow*, 2009, Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy), Szekspira (*Makbet*, 2004, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu; *Sen nocy letniej*, 2005, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie; *Burza*, 2012, Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy) oraz austriackiej noblistki, Elfriede Jelinek (*Babel*, 2010, Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy; *Podróż zimowa*, 2013, koprodukcja: Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy i Teatr Powszechny w Łodzi; *Cienie. Eurydyka mówi*, 2014, koprodukcja: Teatr Imka w Warszawie i Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy).

Kleczewska staje w swoich realizacjach w obronie praw kobiet. Udowodniła to debiutanckim spektaklem *Jordan* Anny Reynolds i Moiry Buffini, wystawionym w 2000 roku w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. „Ta tragedia dziewczyny nie potrafiącej żyć jest w przedstawieniu Mai Kleczewskiej prawdziwie wzruszająca" – tak

o pierwszym wspólnym spektaklu Mai Kleczewskiej i Dominiki Bednarczyk pisała Joanna Targoń w „Gazecie Wyborczej".

Dziady, którymi Kleczewska w 2021 roku powraca na deski tego teatru, na nowo przypomniały o roli kobiety w sztuce i otworzyły pole do dyskusji na ten temat. „Kobiety są dziś główną ofiarą polityki władzy i to one mają największe prawo do buntu. Konrad Dominiki Bednarczyk wizualnie przypomina Janinę Ochojską i Klementynę Suchanow: krótkie włosy, wielka charyzma, silny duchem, wspiera się na kulach"[28] – pisze dziennikarka Aneta Kyzioł w tygodniku „Polityka". Podobnego zdania jest teatrolog Jacek Wakar, który określa ten spektakl jako

> przedstawienie przeciwko każdej władzy […]. To jest opowieść o udręczonym Konradzie […] Konrad jest matką narodów w Wielkiej Improwizacji, więc zmiana jest logiczna, to jest czas kobiet i Maja Kleczewska to bardzo wyraźnie czyta […]. Przedstawienie jest niezwykle pesymistyczne[29].

Współczesny Konrad jest kobietą. W 1832 roku w Dreźnie Mickiewicz widział w Konradzie młodego buntownika, przedstawiciela pokolenia romantyków, stowarzyszenia filomatów, ale także, częściowo, siebie samego. Gustaw – Konrad jako *alter ego* Mickiewicza ujawnia się między innymi w zdolności do improwizacji, która jest dowodem na to, że poezja jest wieszcza, ponieważ poeta wygłasza gotowy tekst bez wcześniejszego ukształtowania wiersza, co oznacza, że tekst ten nie jest jego, lecz kontaktuje się z nim siła metafizyczna[30]. Zdaje się jednak, że moc Improwizacji osłabła, o czym świadczy chociażby fakt, że właściwie żaden aktor, po Improwizacji Gustawa Holoubka (*Dziady* w reżyserii Kazimierza Dejmka) i Jerzego Treli (*Dziady* w reżyserii Konrada Swinarskiego), nie potrafił jej wypowiedzieć z równą siłą i przekonaniem. Dopiero Bednarczyk, która występuje w roli podwójnej (Konrady – bohaterki uciśnionej przez współczesną Polskę i Konrada – bohatera romantycznego) zobaczyła w tym męskim monologu głos walczącej Polki. Dlatego jeszcze wyraźniej wybrzmiewają ze sceny fragmenty do tej pory nieeksponowane: „Czuję cierpienia całego narodu,/ Jak matka czuje w łonie bóle swego płodu". Aktorka znajduje się na scenie zupełnie sama. Nie ma misteryjnego podziału sceny na lewą i prawą stronę. Wypowiada treść Improwizacji w pełni świadomie i bierze odpowiedzialność za bluźnierstwo przeciwko Bogu. Kiedy pojawiają się duchy, Anioł w czerwono-białej zbroi z orłem, jako obrońca Polski obrzędowej, staje po lewej stronie, diabły w smokingach, przedstawiciele Polski salonowej, po prawej. Jest to celowe odwrócenie stron wskazanych przez Mickiewicza, być może w celu podkreślenia stron politycznych konfliktu, a być może pokazania, że

28 A. Kyzioł, *Czarne lustro*, „Polityka" 2021, nr 41, s. 99.

29 J. Wakar, *Ludzie czują się odpowiedzialni za teatr*, wywiad z Jackiem Wakarem w programie *Rezerwacja*, https://kultura.onet.pl/teatr/jacek-wakar-o-spektaklach-dziady-kleczewskiej-i-3siostry-percevala/5ylcps2 [dostęp: 25.01.2023].

30 *Przepowiednie, prognozy i objawienia/ finezje literackie*, Polskie Radio, 1998, https://www.ninateka.pl/vod/rozmowy/przepowiednie-prognozy-i-objawienia-finezje-literackie/ [dostęp: 25.01.2023].

dobro i zło mają różne odcienie i często nie można ich odróżnić. Diabły prowadzą Konradę/Konrada do księdza Piotra, granego przez Marcina Kalisza, który nie jest już pokornym zakonnikiem, lecz kardynałem. Stojąc przed repliką ołtarza Wita Stwosza odprawia egzorcyzmy na Konradzie, bijąc ją, na co bohaterka odpowiada słowami: „A wiesz, dlaczego tobie papież tak nie sprzyja? A wiesz, co o tobie mówią na mieście?". Ksiądz Piotr w inscenizacji Kleczewskiej jest symbolem zdegradowanego, współczesnego Kościoła. Reżyserka podkreśla aktualność Wielkiej Improwizacji za cenę zachowania Mickiewiczowskiego sensu sceny Widzenia ks. Piotra. *Dziady* są zwierciadłem, w którym odbijają się kolejne pokolenia Polaków i, jak podkreśla reżyserka, również Polek. Jest to tekst polityczny i, przede wszystkim, antyrosyjski.

Mickiewicz pesymistycznie pisał o Polsce swoich czasów. Potem utwór ten długo funkcjonował jako niesceniczny. Wyspiański 120 lat temu w Teatrze Miejskim w Krakowie (znanym dzisiaj jako Teatr im. Słowackiego) nie tylko uczynił z *Dziadów* „podstawę kanonu teatralnego"[31], ale także udowodnił jego aktualność. Kazimierz Dejmek w 1967 roku, chcąc przygotować spektakl okolicznościowy na 50. rocznicę rewolucji październikowej, stworzył manifest patriotyczny. Kleczewska, jako kontynuatorka tej tradycji, odbija w tym romantycznym dramacie znaną jej Polskę XXI wieku. *Bal u Senatora*, który przedstawia Polskę salonową, rozgrywa się w odbiciu luster. Lustrami pokryte są ściany i podłogi. W lustrach widzimy odbicia postaci i ludzi rzeczywistych, siedzących na widowni. Lustra przypominają o miejscu, które jest nam narzucane w narodowej szopce.

Podsumowanie

Olga Tokarczuk, podczas jednego z krakowskich spotkań z czytelnikami, poruszyła problem wymazywania kobiet z historii: „Proces niezapisywania kobiet w historii trwa cały czas i jest on bardzo wyraźnie widoczny, niesprawiedliwy"[32]. Noblistka podkreśliła, że w literaturze brakuje postaci kobiecych, które zadawałyby sobie pytania egzystencjalne, jak chociażby Hamlet. Twierdzi, że współczesna literatura jest „przestrzenią przywrócenia pamięci kobietom". Teatr również powinien być taką przestrzenią i dzięki takim artystkom jak Stanisława Wysocka, Lidia Zamkow, Izabella Cywińska, Maja Kleczewska czy Helena Modrzejewska, Irena Solska, Stanisława Perzanowska, Krystyna Skuszanka, Anna Augustynowicz, Agata Duda-Gracz i Anna Smolar z pewnością staje się miejscem, w którym w przyszłości będzie można swobodnie wyrażać poglądy, nie będąc ocenianym przez pryzmat płci. „Artysta to wieczny budowniczy […]. Ostatni dzień życia artysty, pełen natchnienia, upadków, wzlotów i wątpliwości powinien być

31 A. Kyzioł, *op. cit.*, s. 98.

32 O. Tokarczuk, wypowiedź podczas 11. Festiwalu Conrada w Krakowie, https://krakow.tvp.pl/45026529/tokarczuk-proces-niezapisywania-kobiet-w-historii-trwa-caly-czas [dostęp: 25.02.2023].

zakończony słowami: jeszcze tak wiele nie zdążyłem, jeszcze tyle zostało do zbudowania"[33] – mówiła Stanisława Wysocka do swoich uczniów w rosyjskiej Akademii Teatralnej. Była przykładem artystki, która tworzyła do końca życia i ciągle szukała nowych rozwiązań w sztuce. Można zadać sobie pytanie, czym różni się teatr męski od teatru kobiecego i czy w ogóle można dzielić sztukę ze względu na płeć. Sztukę tworzą doświadczenia artysty, jego lub jej lęki, poglądy i ideały. Dlatego podejmując próbę odpowiedzi na to pytanie, stwierdzam, że w świecie równości i pokoju, w którym każdy, niezależnie od płci, pochodzenia, orientacji psychoseksualnej i poglądów jest traktowany jako człowiek wartościowy, ludzie zrezygnują z wszelkich podziałów. Jednak rzeczywistość zmusza nas do tego, żeby nieustannie podziały wprowadzać. Znamienne jest, że wszystkie opisane w pracy artystki dotykają tematów związanych z upadkiem człowieka. Są obserwatorkami swojej współczesności i budują teatr oparty na ludzkich doświadczeniach. Teatr ludzkich słabości, teatr ostrzeżeń i teatr sytuacji ekstremalnych można traktować wręcz synonimicznie, ponieważ teatr ostrzega przed błędami, które człowiek popełnia najczęściej w sytuacji ekstremalnej. Być może przyszłość postawi kobiety na innej pozycji w teatrze. Na razie artystki te muszą przede wszystkim mierzyć się z lękiem i demonami współczesności.

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA

Spektakle

Reż. Izabella Cywińska
- Braniecki Włodzimierz, Cywińska Izabella, *Oskarżony: Czerwiec pięćdziesiąt sześć*, Teatr Nowy w Poznaniu;
- Czechow Antoni, *Wiśniowy sad*, Teatr Nowy w Poznaniu.

Reż. Maja Kleczewska
- Mickiewicz Adam, *Dziady*, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie.

Reż. Stanisława Wysocka
- Dickens Charles, *Świerszcz za kominem*, Teatr Studya w Kijowie;
- Maeterlinck Maurice, *Wnętrze*, Teatr Studya w Kijowie;
- Mickiewicz Adam, *Dziady*, Teatr Polski w Poznaniu;
- Słowacki Juliusz, *Balladyna*, Teatr Studya w Kijowie;
- Wyspiański Stanisław, *Noc listopadowa*, Teatr Polski w Poznaniu, Teatr Polski w Warszawie, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie.

Reż. Lidia Zamkow
- Wyspiański Stanisław, *Wesele*, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

Godlewska J., *Najnowsza historia teatru polskiego*, red. D. Sadowska, Wrocław 2001.
Iwaszkiewicz J., *Stanisława Wysocka i jej kijowski teatr „Studya". Wspomnienie*, Warszawa 1968.
Kyzioł A., *Czarne lustro*, „Polityka" 2021, nr 49, s. 98-99.
Surma-Gawłowska M., *Komedia dell'arte*, Kraków 2015.

33 Z. Wilski, *Wielka tragiczka*, s. 11.

Szczypka J., *Poprawiacze Wyspiańskiego*, 1969, nr 22, http://www.hypatia.pl/web/pageFiles/attachments/4902/kierunki-nr-22-1-czerwca-1969.pdf [dostęp: 25.02.2023].
Wilski Z., *Wielka tragiczka*, Kraków 1982.
Wysocka S., *Teatr przyszłości*, oprac. i wstęp Z. Wilski, Warszawa 1973.

Zofia Ścigaj – absolwentka I Liceum Ogólnokształcącego im. Edwarda Dembowskiego w Zielonej Górze. Od kilku lat wokalistka, gitarzystka, autorka tekstów i kompozytorka. Obecnie, razem z Mateuszem Kamińskim, tworzy duet muzyczny Atawizm. Autorka kilku utworów scenicznych. Jeden z nich pt. *Oczyszczenie* zdobył trzecie miejsce na ogólnopolskim konkursie literackim „Tadeusz Różewicz inspiruje", organizowanym przez posła Tomasza Zimocha. Recenzentka stażystka w „Dzienniku Teatralnym". Finalistka 52. i 53. Olimpiady Literatury i Języka Polskiego specjalizacji teatrologicznej oraz finalistka z wyróżnieniem 47. Olimpiady Artystycznej, sekcja: historia sztuki.