

Zorka (Zofia) Wollny

AUTOREFERAT

Praca wskazana jako główne osiągnięcie w przewodzie habilitacyjnym:

„Ofelie. Ikonografia szaleństwa”

kompozycja na jedenaście aktorek, 50 min

prezentowana w Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Współczesnym we Wrocławiu

oraz na Festiwalu Szekspirowskim w Gdańsku

Spis treści:

Wstęp – str. 3

Opis projektu – str. 4

Relacje sztuk wizualnych i teatru – str. 5

„Ofelie. Ikonografia szaleństwa”

– geneza projektu – str. 8

– założenia projektu i przebieg realizacji – str. 10

„Ofelie...” – zbiór zagadnień:

- aktorki jako performerki – str. 12

- szaleństwo? – str. 13

- krótka historia teatru polskiego – str. 17

- muzeum jako teatr – str. 18

Cztery realizacje spektaklu – str. 20

Zagadnienie reżyserii – str. 22

Podsumowanie – str. 25

Bibliografia – str. 27

Wstęp

Mój przewód doktorski został otwarty w czerwcu 2011, a zakończony obroną w styczniu 2013 roku. Praca teoretyczna dotyczyła relacji pomiędzy muzyką a sztukami wizualnymi w XX i XXI wieku, na tym tle prezentowałam własną praktykę twórczą.

Od tamtego czasu zrealizowałam około dziesięciu premier muzycznych i teatralnych, podstawą swojej habilitacji chciałabym jednak uczynić projekt, kluczowy dla rozwinięcia i ugruntowania mojego rozumienia formy teatralnej - spektakl „Ofelie. Ikonografia szaleństwa”, pokazywany w kilku formach i kontekstach w 2012, 2013, 2014 i 2015 roku. Podczas kiedy rozprawa doktorska dotyczyła relacji z muzyką, a przedmiotem obrony był cykl koncertów w przestrzeni publicznej oraz koncertów na architekturę, tym razem chciałabym skonfrontować się i odnieść do szeroko rozumianego teatru, który zawsze pozostawał inspiracją dla mojej praktyki twórczej.

Na badania i realizację tej pracy, która trwała w sumie dwa lata (od 2012 do 2014) otrzymałam stypendium z Funduszu Promocji Twórczości. Partnerami projektu było Muzeum Sztuki w Łodzi oraz Muzeum Współczesne we Wrocławiu¹.

W niniejszej rozprawie chciałabym zaprezentować genezę i realizację pracy, oraz umieścić ją w szerokim kontekście teorii i praktyki związanej z reżyserią wydarzeń artystycznych.

Pozwalam sobie również załączyć, w bardzo surowej formie i jedynie aby pokazać zakres projektu, rezultat badań wykonany w Instytucie Teatralnym w Warszawie, w fazie przygotowań do spektaklu, oraz dokumentację filmową dwóch realizacji i materiały wideo z prób do spektaklu.

¹

Kuratorem projektu zostali Jarosław Lubiak (Muzeum Sztuki w Łodzi) i Piotr Stasiowski (Muzeum Współczesne we Wrocławiu) a koordynatorką Sonia Nieśpiałowska-Owczarek (Muzeum Sztuki w Łodzi). Dokumentację filmową przygotowała Małgorzata Mazur.

Opis projektu

„Ofelie. Ikonografia szaleństwa” to godzinny spektakl w przestrzeniach muzealnych. W jednym miejscu i czasie spotkało się kilkanaście Ofelii, kilkanaście aktorskich kreacji. W pustych przestrzeniach galerii wybrane aktorki, które grały rolę Ofelii w teatralnych inscenizacjach Szekspirowskiego *Hamleta*, odtwarzały finałową scenę szaleństwa.

Założeniem było skonfrontowanie ze sobą postaw reżyserskich i aktorskich, a celem pokazanie w jaki sposób kobiece szaleństwo obrazowane jest na scenie. Pod względem formalnym cztery realizacje spektaklu znacznie się różniły – aktorki obecne były na scenie jednocześnie, „uruchamiając się” w różnych momentach, lub (jak we Wrocławiu) widz wędrując za przewodnikiem, spotykał je po kolei. Monolog, w przypadku każdej kreacji, został przygotowany indywidualnie, w oparciu nie tylko o finałową scenę szaleństwa, ale także poprzedzające je sceny z udziałem Ofelii. Praca nad spektaklem obejmowała indywidualne spotkania i próby, pracę w przestrzeni – z rozplanowaniem choreografii względem architektury, oraz finalne zestawienie poszczególnych scen podczas prób zespołowych.

Przedstawienia *Hamleta*, w których występowały uczestniczki performansu:

Iwona Bielska — reż. Jerzy Krasowski, Teatr im. Juliusza Słowackiego, Kraków, 1978;

Monika Dąbrowska — reż. Jolanta Donejko i Piotr Borowski, Studium Teatralne, Warszawa, 2005;

Ewa Domańska — reż. Jan Englert, Teatr Telewizji, 1985;

Gabriela Frycz — reż. Waldemar Śmigasiewicz, Teatr Nowy, Poznań, 2007;

Anna Ilczuk — reż. Monika Pęcikiewicz, Teatr Polski, Wrocław, 2008;

Marta Kalmus-Jankowska — reż. Krzysztof Nazar, Teatr Wybrzeże, Gdańsk, 1996;

Marta Kalmus-Jankowska — reż. Jan Klata, Teatr Wybrzeże, Gdańsk, 2004;

Elżbieta Karkoszka — reż. Jerzy Wróblewski, Teatr Rozmaitości w Krakowie, 1967

Krystyna Łubieńska — reż. Andrzej Wajda, Teatr Wybrzeże, Gdańsk, 1960;

Karolina Porcari — reż. Radosław Rychcik, Teatr im. Stefana Żeromskiego, Kielce, 2011;

Agnieszka Radzikowska — reż. Attila Keresztes, Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego, Katowice, 2012;

Małgorzata Rudzka — reż. Andrzej Domalik, Teatr Dramatyczny, Warszawa, 1992;

Bożena Strykówna — reż. Jan Machulski, Teatr Ochoty, Warszawa, 1985.

Relacje sztuk wizualnych i teatru

Teatr jest dla sztuk wizualnych nieustającą prowokacją. Jako silnie zdefiniowana forma wzbudza teatr i instytucja teatru w artystach bardzo gorące i różnorodne uczucia, reprezentując postawę, do której czują się oni zobligowani odnosić, konstruując założenia sztuki, formułując tezy i pisząc manifesty dotyczące istoty działań artystycznych.

Teatr operuje poetyką innego zakresu – związany silnie z literaturą, posługuje się nie tylko innym językiem formalnym, posiada także bardzo rozbudowane środki produkcji i mocną pozycję w dyskursie kulturalnym, przyciągając szeroką publiczność. Ma jednocześnie wiele cech, które w sztuce, opartej na wolności jednostki, są nie do pomyślenia: potrafi być opresyjnie dydaktyczny, związany z publicystyką, jest instytucją bardzo mocno autorytarną, opartą na hierarchicznym systemie zatrudnienia, z mocno zależną od struktur władzy kwestią finansowania, przy czym rości sobie prawo do bycia autorytetem moralnym.

Od momentu kiedy pozycja instytucji teatru stała się w życiu kulturalnym społeczeństwa niekwestionowana, literatura i teatr przejęły bowiem około XVIII wieku zbiorową wyobraźnię, którą wcześniej w dużej mierze wypełniały obrazy, artyści kwestionują jej zasadność.

Może zatem teatr być wrogiem sztuki? Tak widzieli go na przykład surrealiści (w jednym rzędzie z uniwersytetami i muzeami, zajmującymi się „kanalizowaniem inteligencji ludzkiej”), przy czym kontrowersyjny był dla nich nie tylko narracyjny sposób przedstawiania, któremu przeciwstawiali swobodę wyobraźni, ale również sama skostniała instytucja, zawłaszczająca społeczne rozumienie kultury i gromadząca strasznych mieszczan oraz niedobitki arystokracji wraz z ich straszonym sposobem obrazowania i rozumienia życia. Teatr mógł być jednak posiadaczem środków, które należy przechwycić. Tak rozumiał go, dużo bardziej skupiony na działaniu z formą, ruch dadaistów, dla których częstym medium wypowiedzi była praca z tekstem, dźwiękiem, słowem i kostiumem. Dadaizm jako pierwszy kierunek artystyczny, wyraźnie zaznaczył rolę wykonawcy, stawiając na bezpośredni kontakt z publicznością i zapowiadając późniejszy rozwój performansu.

Teatr mógł także, jako instytucja posiadająca o wiele większy dostęp do szerokiej publiczności, być sprzymierzeńcem, którego należy przekonać do swoich racji – tu wymieniałabym ekspresjonizm niemiecki oraz artystów młodopolskich. Mógł być również

kolejnym środkiem i medium wypowiedzi artystycznej, nie przekraczając jednocześnie możliwości jednej osoby (w roli dramaturga, scenografa i reżysera) – taką postawę przyjął na przykład Witkacy.

Futuryści czy konstruktywiści upatrywali zaś w rozbudowanej maszynierii teatralnej, przypominającej niekiedy równoległą rzeczywistość, potencjał rewolucyjny – formę, z pomocą której testować można nowe idee do zastosowania w prawdziwym (pozascenicznym) życiu społecznym.

Tak więc teatr jako punkt odniesienia stał się charakterystyczną cechą awangard artystycznych pierwszej połowy XX wieku.

W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych nastąpił w sztukach wizualnych (a wcześniej już w muzyce) zwrot performatywny. Sztuka wypracowała własną formę bezpośredniej komunikacji z widzem, sięgając po środki sceniczne (obecność wykonawcy, emocjonalność, rekwizyt, słowo i ruch), szukając jednak inspiracji w rytuałach (religijnych i świeckich) różnych kultur i podejmując działania wyjątkowo radykalne – tak radykalne, że trudno by było znaleźć dla nich miejsce w hierarchicznej machinie teatru. Inny był również cel – nie chodziło o reprezentowanie idei i postaw, ale dotknięcie istoty tego, co konstytuuje życie oraz osobowość wcielającą siłę twórczą.

Pole dla tak szeroko zakrojonego eksperymentu mogła dać jedynie sztuka, której fundamentalną cechą jest wiara w indywidualność jednostki i absolutną wolność ekspresji. Było to podejmowanie wyjątkowo radykalnego doświadczenia na kruchym ludzkim ciele (akcyoniści wiedeńscy), zaburzanie przyjętego ciągu zdarzeń i podważanie sensowności istnienia w świecie poprzez brutalną akcję (Chris Burden, Bas Jan Ader), zakwestionowanie granicy (oddzielenia) pomiędzy relacjami międzyludzkimi w rzeczywistości scenicznej i w rzeczywistości społecznej (Abramović – Ulay), podbijanie nowych terenów i brak zgody na marginalizowanie istotnej społecznie aktywności (akcje w przestrzeni publicznej), a co za tym idzie bezczelnie samowolny wybór publiczności, a nawet nakłanianie widzów do współuczestniczenia w tworzeniu dzieła (Allan Kaprow).

Dodałabym także ostateczne uznanie roli wstydu w kształtowaniu opresyjno-hierarchicznego społeczeństwa i rzucenie mu wyzwania. Mam tu na myśli występowanie nago i przedstawianie najbardziej intymnych czynności. (Ważne szczególnie dla zrozumienia roli performance kobiecego w ruchu feministycznym).

Sprzymierzeńcem sceny artystycznej okazał się taniec, z jednej strony podejmujący temat kulturowego obrazu ciała, z drugiej zaś wcielający ruch w czystej formie. Od Merce-a Cunninghama do dnia dzisiejszego rozwój choreografii i performansu artystycznego

przebiega we wzajemnej inspiracji. Wystarczy zobaczyć w jak bliskiej relacji jest uznany obecnie performans, reprezentowany na przykład przez gwiazdę Tino Sehgal² z działaniami tancerzy i choreografów takich jak Jérôme Bel lub Xavier Le Roy

Wydaje się, że dopiero ten przełom z lat siedemdziesiątych stanowił moment, w którym teatr przestał sztukę lekceważyć. Do tej pory bowiem performatywne poszukiwania artystyczne rozgrywały się jakby na marginesie tej ogromnej i niewzruszonej instytucji. Tym razem teatr przyznać musiał, że oto poza jego murami powstał nurt, który rozwija środki dużo radykalniejsze, być może bardziej współczesne, skierowane do odważniejszego widza i przyciągające sporą publiczność. Ponieważ zmieniła się znacznie świadomość i struktura społeczeństwa, a muzyka i sztuki wizualne odegrały w tej zmianie niemałą rolę, wraz z powstaniem subkultur i idei kultury alternatywnej, pojawił się także nowy (wystarczająco liczny) rodzaj widza, na którego lekceważenie teatr nie może sobie pozwolić.

Teatr stracił bowiem w międzyczasie zbiorową wyobraźnię na rzecz kina, które zwróciło społeczeństwo zachodnie ponownie w stronę obrazu. Oto zatem sztuka, która zawiera w sobie obecnie i moc tworzenia obrazów i chęć bezpośredniego oddziaływania na odbiorcę, stała się posiadaczem cennych środków wyrazu i sprzymierzeńcem. Tym uzasadniałabym „zwrot performatywny” w teatrze, mający swoje źródło w latach siedemdziesiątych, ale szczególnie szeroko opisany, i zagarnięty w obręb krytyki teatralnej na przełomie wieków.

W wieku XXI w Polsce teatr w dużej mierze upiera się zachować niewzruszoną instytucjonalną pozycję, wzbudzając wyraźną zazdrość instytucji muzealnych. Jednocześnie jednak bardzo czujnie spogląda w stronę sztuk wizualnych, widząc w nich także inspirację do nieustannego odświeżania własnego wizerunku. Wzajemne wpływy sztuki i teatru można dobrze zaobserwować na przykładzie młodych polskich reżyserów, którzy garściami czerpią ze sztuki współczesnej (np. Michał Borczuch, Łukasz Twarkowski), ale także artystów chętnie podejmujących tematykę teatru. Przykładem niech będzie działanie grupy „Sędzia Główny” i cały cykl interwencji artystycznych realizowany w Teatrze Nowym, pełnoprawne dramaty wystawiane przez artystów (np. Bogna Burska) oraz wspólnie – przez teatry i muzea - organizowane wydarzenia.

²

Sztuka współczesna wyrzuciła natomiast na swoje obrzeża działania performatywne, pozostające w zbyt oczywistym związku z teatrem mieszczańskim (mam tu na myśli przede wszystkim skłonność do rozbudowanej narracji, popartej kostiumem i rekwizytem). Przetrwały one w zamkniętych enklawach festiwali performans.

Na tym tle zaprezentować chcę pracę „Ofelie. Ikonografia szaleństwa”. Moją realizację rozumiem bowiem jako dzieło sztuki, które za tworzywo plastyczne wzięło teatr.

„Ofelie...” - geneza projektu

Punktem wyjścia dla realizacji spektaklu było zainteresowanie tematyką ról kobiecych w sztandarowych realizacjach teatralnych. Interesował mnie kontakt aktora z granym charakterem, budowanie postaci, role teatralne jako odbicie podziałów społecznych, kody kulturowe obecne w polskich spektaklach oraz symbolika kulturowa oraz sceniczna związana z szaleństwem.

Przed powstaniem „Ofelii” zrealizowałam kilka prac o charakterze teatralnym a dwie z nich zainspirowane były bezpośrednio rolą kobietą w spektaklu. Mam tu na myśli „Łucję szaloną”, obejrzaną w Teatrze Słowackiego w Krakowie w 2007 roku (dramat Don Nigro w reżyserii Tomasza Wysockiego), na luźnej kanwie której powstała praca filmowa o takim samym tytule, oraz „Lulu” - pracę inspirowaną dramatem Franka Wedekinda, w reżyserii Michała Borczucha (Teatr Stary w Krakowie, 2008).

Pierwsza z wymienionych prac nawiązywała do wymowy dramatu i brała na warsztat szaleństwo jako formę ekspresji w sytuacji, gdy dostęp do swobodnej wypowiedzi twórczej jest ograniczony kulturowo i społecznie ze względu na płeć. Z dramatu Don Nigro pozostał w mojej pracy tylko tytuł, nowymi bohaterkami napisanego przeze mnie monodramu zostały polskie artystki. Monolog, wygłaszany przez aktorkę (Barbara Kurzaj) jako narracja do filmu, skompilowany jest z wypowiedzi (listów, dzienników, wywiadów) kobiet – artystek, opowiadających o związkach twórczości kobiecej z szaleństwem. Szaleństwo i lęk przed obłędem jawi się w nim jako problem osobisty, dotyczący szczególnie kobiety twórcze, które oscylują na obrzeżach bezpiecznej konwencji społecznej, nierzadko czyniąc z niej materiał swojej sztuki. W monodramie znalazły się wypowiedzi kilkunastu polskich artystek, w tym tych uznanych przez swoich bliskich za wariatki, gdyż rodzaj ekspresji ich osobowości (Maria Komornicka) albo styl życia (Zofia Stryjeńska) nie mieścił się we współczesnym im, ogólnie przyjętym wzorze. Praca ta miała wydźwięk mocno feministyczny, a relacja z teatrem była zaznaczona poprzez inspirację dramatem, formę monodramu i udział aktorki – odtwórczyni głównej roli jako osoby prowadzącej narrację.

Druga z wymienionych prac, w formę spektaklu jako rozbudowanej formy widowiskowej, sięgnęła dużo głębiej. Oryginalny dramat „Lulu” Franka Wedekinda

opowiada historię dziewczyny, która, przechodząc z rąk do rąk, by przetrwać zmienia się jak kameleon. Począwszy od molestującego ojca, dla każdego z mężczyzn, od których zależy, Lulu gra inną rolę, konfrontując się z całym spektrum męskiej ikonografii dotyczącej kobiet (dziewcząt, kochanek, żon, studentek).

Punktem wyjścia dla mojej pracy była inscenizacja autorstwa Michała Borczucha w Teatrze Starym, a pierwotnym zamysłem, niezrealizowanym z powodu braku zgody dyrekcji teatru, było rozbitcie spektaklu na dwa osobne, grane jeden po drugim tego samego wieczoru.

W pierwszej wersji chciałam pokazać tylko postać Lulu, poruszającą się pośród dekoracji i kostiumów, i przechodzącą przez kolejne role samotnie. Wersja ta, ogłoszona zostałaaby z aktorów męskich po to, aby można było dokładnie przyjrzeć się czym są kolejne wcielenia postaci, jeżeli pozbawimy je męskiego spojrzenia, jeżeli pozbawimy je okrutnego społecznego kontekstu.

Druga wersja miała być zaś „spektaklem z dziurą po Lulu”, gdzie wszyscy mężczyźni aktorzy projektowaliby swoje obrazy, gesty władzy i poddania - w pustkę. Lulu jest bowiem tylko lustrem i makietą, jako osobie z krwi i kości nigdy nie pozwolono jej zaistnieć (przypomina w tym trochę być może Iwonę, księżniczkę Burgunda).

Tak zaaranżowane dwa spektakle miały przede wszystkim uzmysłwić okrucieństwo społecznych rozgrywek i uzależnień, przypisywanych sobie wzajemnie form i uproszczeń, ukazać smutek i desperację obu konfrontowanych stron. W spektaklu tym zobaczyłam ogromny potencjał opowiedzenia również o teatrze jako takim. Zobaczyłam w nim przede wszystkim najpełniejsze wyrażenie gombrowiczowskiej idei stawania się człowieka poprzez drugiego człowieka i tragiczną niemożliwość ucieczki od formy, bycia skazanym na życiowe aktorstwo i wieczne odgrywanie różnych wersji siebie samego. Pracę „Lulu”, czyli spektakl przepołowiony, planowałam oprzeć w całości na realizacji Borczucha i dokonać jedynie delikatnych korekt związanych z dynamiką i dobrym odbiorem zmienionej inscenizacji. Brak zgody dyrekcji wymusił na nas inne działanie.

Oto więc zaprosiłam aktorkę Martę Ojrzyńską, by odegrała całe przedstawienie jako monolog, w swojej przestrzeni prywatnej, za dekoracje mając własne mieszkanie. W ten sposób powstał czterdziestominutowy film. Co ważniejsze, punkt ciężkości został przeniesiony z inscenizacji dramatu na relację pomiędzy aktorką a graną przez nią postacią. W filmie „Lulu” przyglądać się można raczej sposobom „wchodzenia w rolę”, budowania napięć narracyjnych, zmiany przestrzeni zamieszkaney w przestrzeń symboliczną. Jest to opowieść o tym, czym jest teatr w całym swoim bogactwie, opowieść poprzez jedną aktorkę. Jest to także film o szalonej kobiecie. Co czyni ją szaloną? Przybieranie tak wielu ról i póź w

bezpiecznej przecież z pozoru przestrzeni własnego domu. Nieustanna konfrontacja z widmami społecznych relacji i związków.

Po realizacji tej pracy krok tylko dzielił mnie od podjęcia tematu Ofelii. Odsunęłam jednak ten pomysł o kilka lat, wiedząc, że aby podjąć się tak monumentalnego tematu, muszę zebrać konieczną wiedzę i doświadczenie reżyserskie, i zrealizować pełnoprawny spektakl. Oznaczało to konieczność dojrzałego ustosunkowania się do całej instytucjonalnej maszyny teatru, dziedzictwa formy i sposobów produkcji. Przede wszystkim zaś do zagadnienia reżyserii teatralnej. Temat podjęłam zatem dopiero w 2012 roku.

„Ofelie...”: założenia projektu i przebieg realizacji

Projekt „Ofelie...” powstawał w trzech fazach. Przede wszystkim wymagał wykonania badań w archiwach teatralnych. Jednym z postawionych pytań była ciekawość czysto statystyczna: ile aktorek w Polsce zmierzyło się do tej pory z rolą Ofelii i ile z nich jest ciągle czynnych zawodowo?

Nie było łatwym dotarcie do takich informacji – rzetelne dane zbierane są (m.in. w Instytucie Teatralnym w Warszawie) dopiero od lat osiemdziesiątych XX w., wcześniejsze spektakle mają dokumentację szczątkową, nie mówiąc już o możliwości obejrzenia zdjęć czy przeczytania recenzji.

Ponieważ *research* mój miał na celu wybranie aktorek do spektaklu, spędziłam wiele godzin przeglądając archiwa i czytając teksty. W dużej mierze, szczególnie w przypadku starszych realizacji, musiałam polegać na intuicji, ewentualnie pozycji reżysera i aktorki, żeby stwierdzić czy dana realizacja była ciekawa i może być przydatna w komponowaniu mojego archiwalnego spektaklu. Celem było ukazanie pełnego spektrum podejścia do roli i postaci Ofelii, starałam się zatem przejrzeć zarówno spektakle wiodące i szeroko komentowane, jak i te powstające w mniejszych miejscowościach i ze słabiej znaną obsadą. Ostatecznie opracowałam spis czterdziestu aktorek/ aktorskich wcieleń. Najstarszymi realizacjami, po które sięgnęłam były spektakle z lat 60-tych – kilka grających w nich aktorek okazało się nadal czynnych zawodowo. Najnowsze realizacje, te z lat bieżących, mogłam prześledzić na dokumentacjach filmowych, co znacznie ułatwiło mi wybór wykonawczyń.

Kolejnym krokiem na drodze do realizacji spektaklu było dotarcie do aktorek, kontakt telefoniczny, a następnie osobisty w celu zaprezentowania idei i rozmowy o

ewentualnej współpracy. Na taką rozmowę zgodziło się około dwudziestu kobiet. W ciągu trzech miesięcy odwiedziłam dziewięć miast odbywając spotkania, zbierając obsadę, tłumacząc założenia projektu. Ostatecznie na współpracę ze mną zdecydowało się kilkanaście kobiet.

Etapem drugim projektu była praca indywidualna z każdą aktorką/Ofelią. Moim założeniem było przedstawienie postaw i pomysłów reżyserskich na kobiece szaleństwo. Bazowałam zatem na oryginalnych scenach ze spektakli. Starłam się dotrzeć także do reżyserów i uzyskać ich zgodę na parafrazę monologu. Jednakże przede wszystkim, szczególnie w przypadku starszych realizacji, projekt musiał oprzeć się na pamięci aktorek, z tego powodu zyskując wkrótce także wymiar pracy o pamięci. Z każdą z wykonawczyń przepracowywałyśmy szalony monolog wychodząc od oryginalnego spektaklu i nadając mu nowy kształt – czytelny bez pozostałej obsady, bez kontekstu sytuacji, bez rekwizytów, bez kostiumów. Próby – zazwyczaj dwudniowe, odbywały się w gościnnych salach teatrów.

Ostatnim etapem pracy było spotkanie kilkunastu Ofelii na jednej scenie (przestrzeń wystawiennicza Muzeum Sztuki w Łodzi) i „ustawienie kompozycji”. Zależało mi na tym, żeby do konfrontacji postaci nie doszło zbyt wcześnie. W moim założeniu bowiem spektakl miał być miejscem spotkania indywidualnych postaw i rozwiązań. Chciałam, żeby energie aktorskie pozostały jak najbardziej zróżnicowane i osobne. Szalone kobiety istniejące w swoich własnych światach, przywołujące odległe (bardziej lub mniej) wspomnienia najważniejszego momentu, który ukonstytuował ich dalsze istnienie lub sprowokował do drastycznych decyzji.

Choreograficzne rozplanowanie spektaklu w Muzeum Sztuki było kwestią dwóch dni. Kolejność monologów i dramaturgię opracowałam bowiem wcześniej, korzystając z materiału wideo nagranych podczas prób indywidualnych. Ten niecodzienny sposób reżyserii możliwy był ze względu na moje doświadczenie artystyczne wyniesione ze sztuk wizualnych. Układałam kolaż, mozaikową kompozycję postaci i tekstów, rozkładałam akcenty, przed oczami mając trzystumetrową pustą salę muzeum. Uzasadnione jest twierdzenie, że powstał teatralny *found footage*. Powstało zatem, przede wszystkim dzieło sztuki, którego materiałem jest teatr i sztuka aktorska.

„Ofelie...” – zbiór zagadnień:

1. Aktorki jako performerki:

Zagadnienia związane z projektem „Ofelie. Ikonografia szaleństwa” dotyczą zarówno obrazu, wizualności, jak i formy teatralnej. Kolejnym poruszonym tematem jest przestrzeń instytucji sztuki rozumiana jako przestrzeń performatywna oraz zagadnienie reżyserii wydarzeń performatywnych.

Zacznijmy od pracy z aktorkami: pierwsze pytanie, jakie stawialiśmy sobie z każdą z nich było, czy ta rola jest dla nich jeszcze ważna, czy znajdują w niej jeszcze potencjał do rozwinięcia. Odpowiedzi były różne. Kim innym jest Ofelia dla młodej aktorki, a kim innym dla kobiety, która wraca do roli po pięćdziesięciu latach. Większość zgadzała się jednak, że była to rola przełomowa w ich karierze, i z tego też względu dobrze zapamiętana. Pracując z aktorkami wychodziłyśmy od spektaklu i stopniowo oczyszczałyśmy scenę ze scenografii, rekwizytów i kostiumów oraz skupiałyśmy się na tym, jak zmienia się to, co zostaje. Największą wagę przyłożyłyśmy do momentu, w którym Ofelia staje się szalona: czy jest to scena, w której ojciec zmusza ją, by oddała Hamletowi pamiętki, czy dzieje się to w rozmowie z Hamletem?

Zadecydowałam, że głównym tworzywem nowych monologów jest stosunek aktorki do granej przez nią postaci oraz aktorska pamięć. Pamięć ruchu, gestu i tekstu. Niektóre z „Ofelii” prosiłam, żeby nie odświeżały tekstu dramatu i oparły swój monolog tylko i wyłącznie na tym jak zapamiętały rolę.

Kilka aktorek postanowiło nie wracać do spektaklu w ogóle, i opowiedzieć o Ofelii przez własne kobiece doświadczenie. Dla nich oryginalne przedstawienie nie miało już znaczenia. Zrozumienie postaci przyszło później. Małgorzata Rudzka chciała pokazać stan, w jakim może znajdować się ktoś, kto jest zupełnie pozbawiony punktów odniesienia, do których był przyzwyczajony. Dla Krystyny Łubieńskiej, aktorki, która żyje poprzez swoje role, osiemdziesięcioletnia Ofelia to jedno z równoważnych wcieleń. Bożena Strykówna zagarnęła Ofelię i jej historię jako jedno ze swoich doświadczeń. Było to więc przede wszystkim spotkanie z kobietami, o różnym podejściu do aktorstwa jako zawodu i narzędzia ekspresji. Dla tych aktorek Ofelia, grana poza sceną, była możliwością performatywnego przepracowania własnego życiowego doświadczenia. Możliwym uczynił to kontekst sztuk

wizualnych, fakt, że spektakl nie rozgrywał się na deskach teatru, że odrzucone zostały elementy dekoracyjne, a uwaga skupiona na pojedynczej postaci i jej ekspresji. W ten sposób aktorki zostały performerkami.

Rozumiem tutaj performerę w znaczeniu jakie nadał mu Jerzy Grotowski, jako kogoś kto podejmuje działanie i poprzez to działanie rozpoznaje siebie w głębokim humanistycznym kontekście. Performans jako formę aktywnego rozumienia i istnienia w świecie. W kontraście do aktora – wykonawcy, nośnika postaci i reprezentanta wizji i idei, lub nawet, jak chce na przykład William Wauer, „żywego środka wyrazu scenicznego” w rękach reżysera.³

W „Ofeliach” aktorki były jednocześnie przedstawiającym i przedstawianym: wcielały rolę, reprezentowały grany kiedyś spektakl, opowiadając jednocześnie o swoim podejściu do aktorstwa, swoim rozumieniu granej postaci i odnajdywaniu się w kontekście bieżącej sytuacji. Prawdopodobnie można porównać to do pracy Jérôme Bel-a „Véronique Doisneau”, w której tancerka, a jednocześnie tytułowa postać, opowiadała publiczności o swojej pracy i jednocześnie prezentowała fragmenty granych niegdyś ról. Ten rodzaj pracy z aktorem, mający swoje źródła w eksperymentach lat siedemdziesiątych, ale nie lekceważący obrazu jako ważnej części składowej spektaklu, jest mi bardzo bliski.

2. Szaleństwo?

Projekt w założeniu miał zbadać jak postrzegane, a raczej jak przedstawiane jest kobiece szaleństwo w kulturze. Główne pytanie postawione przeze mnie brzmiało: czy istnieje jeszcze „kobiece szaleństwo”? W epoce wysoce wyemancypowanej, bez miejsca dla świętej ekstazy i wariatek wygnanych na strych, po histerii i uporaniu się z „wielkim brakiem”. A jeżeli nie istnieje – bo w moim osobistym przekonaniu takie założenie nie ma już uzasadnienia - to jak radzą sobie reżyserzy z postacią Ofelii, wielkiej szalonej? Innych wielkich szalonych w teatrze? Które to postacie wynikają przecież z zupełnie innego zrozumienia szaleństwa w epoce, w której dramaty powstawały. A może szaleństwo jest dla teatru zjawiskiem zbyt pociągającym, by zrezygnować z niego na rzecz równoprawnej

³

William Wauer w eseju „Reżyser”, tłum. Małgorzata Leyko, Ekspresjonizm w teatrze niemieckim, wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009

genderowo i pragmatycznej depresji, nerwicy i innych zaburzeń natury psychicznej? Szaleństwo jest wszak częścią wielkiej narracji, tak bardzo formie teatralnej potrzebnej – widowiskiem, związanym z buntem i rewolucją. Szaleństwo właśnie, w rozumieniu romantycznym, a nie „nieszkodliwe wariactwo”. Romantyczne szaleństwo ma rozmach, potrzebny teatrowi.

Nie jest to obłąd obojętny na konsekwencje społeczne, który z widoczną nutą zazdrości opisuje André Breton w „Manifestie surrealizmu” mówiąc: „Gotów jestem przyznać, że [wariaci] w pewnej mierze są ofiarami własnej wyobraźni, mianowicie w tym sensie, że wyobraźnia pobudza ich do lekceważenia reguł, poza którymi rodzaj ludzki czuje się zagrożony, o czym wie każdy człowiek, bo każdy z oddzielną gorzko za tę wiedzę płaci. Ale głęboka obojętność, z jaką przyjmują wszelką krytykę pod swoim adresem jako też i nakładane na nich rozmaite kary, nasuwa domysł, że czerpią wielką pokrzepiającą siłę ze swojej wyobraźni; widocznie jest im na tyle dobrze ze swoim obłądem, aby ostatecznie pogodzić się z tym, że poza nimi nikt go nie ceni. I rzeczywiście halucynacje, iluzje i tak dalej - bywają niemałym źródłem rozkoszy.”⁴

Pozostając w kontraście do tej ekstatycznej wizji szaleństwo romantyczne, dalekie jest od braku świadomości kontekstu, z którego bierze początek. Szaleństwo to - rewolucyjne i zbuntowane - jest tak cenne dla teatru, gdyż jest szaleństwem *wobec* konwencji społecznej, a nie obłądem na konwencję tę obojętnym. Ma swoje źródło w opresji konwencji społecznych (które są dystrubuuwane niesymetrycznie względem dwóch płci) i przeciwstawia im ogromną siłę wyobraźni i pozbawionego wstydu ciała. „Szaleństwo głupie” i „szaleństwo mądre” rozdziela w swojej analizie także Foucault, to drugie przedstawiając jako rodzaj niebezpiecznej, i często świadomej, gry z nicością.⁵

Czy oznacza to, że kobiety dysponują mocną bronią, po którą sięgają doprowadzone do ostateczności? Średniowieczne ekstatyczki-mistyczki uchodziły za święte, co – jako jedyne wśród współczesnych im kobiet – stawiało je na równi z mężczyznami. Zyskiwały sławę, pisały i czytano je, zabierały więc głos w toczącej się kulturalnej dyskusji. Szalone, kwestionujące prawo buntowniczkim stały się symbolem rewolucji, rewolucja jest przecież

4

André Breton, Manifest surrealizmu (I), tłum. Adam Ważyk, opublikowano w: Nowa Krytyka, nowakrytyka.pl, 2015

5

Michel Foucault, Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu, tłum. Helena Kęszycka, wyd. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987

kobietą (jak pisze m.in Maria Janion)⁶. Następnie społeczeństwo, konstruując się na nowo, po raz kolejny patriarchalnie, zrobiło dużo by siłę szaleństwa zakwestionować, a ideę upodlić i sprowadzić do klinicznych przypadków hysterii, kropkę nad i postawił zaś Zygmunt Freud, przypisując kobietom zwykłą zazdrość o brak mocy sprawczej.

Możliwość zabierania głosu we własnej sprawie została kobietom w tym czasie wyjątkowo boleśnie ograniczona (wyjątkowo z perspektywy rozwoju indywidualizmu w męskiej części społeczeństwa). Surrealizm, jako jedyny nurt tych ponurych czasów, odwrócił trochę proporcje. Agnieszka Taborska w książce „Spiskowcy wyobraźni”, udowadnia, że zrobił on wiele dla emancypacji kobiet (kobiet widzianych poprzez męskie spojrzenie, kulturowego obrazu kobiety, ale jednak). Czy ma to związek z tym, że poświęcił tak dużo uwagi różnym formom szaleństwa jako mocy uwalniającej wyobraźnię?

Zaryzykowałabym tezę, że surrealiści upominają się o prawo do szaleństwa dla rodzaju męskiego. Po romantykach, którzy pierwsi dostrzegli jego ogromną siłę, i przed artystami lat siedemdziesiątych, którzy ten postulat, w obrębie obu płci, urzeczywistnili, emancypując sztukę jako nieograniczoną konwencją społeczną aktywność, a w konsekwencji szaleństwo rozbrajając.

Najprzychylniejszy zatem dla szaleństwa jako protestu duszy i ciała, wyrażonego w całej swojej pełni, okazał się porewolucyjny okres romantyczny, razem z koncepcją choroby (duszy i ciała) jako wyrazu niedostosowania wrażliwych jednostek do zdrowego lecz prymitywnie racjonalnego (a raczej aspirującego do racjonalizmu) ciała społecznego.

Romantycy wprowadzili też na stałe do literatury postać szalonej kobiety, uosabiającej wewnętrzną i niebezpieczną siłę, ściśle związaną ze śmiercią, zbrodnią, miłością i siłą natury.

Wraz z rozwojem dramatu, a także teatru jako instytucji kulturalnej, wzrosła znacznie popularność sztuk Szekspira, do których wiele odniesień znaleźć można także w utworach scenicznych polskich autorów. Szekspir zaś, jak pisze Foucault, daje świadectwo tragicznemu odczuciu obłądki, szczególnie konstruując postacie żeńskie. Szaleństwo zajmuje u niego miejsce ostateczne, nieodwracalne. „ Słodka radość odzyskana w końcu przez Ofelię nie ma nic wspólnego ze szczęściem, jej bezrozumny śpiew jest równie bliski sedna sprawy *co krzyk kobiety*, niosący wzdłuż korytarza zamku Makbeta wieść, że *królowa umarła*”⁷. Lady Makbet i Ofelia – to prekursorki szalonych kobiet w dramacie romantycznym i wielkie

6

Maria Janion, rozdział: Rewolucja jest kobietą, w: *Kobiety i duch inności*, wyd. Sic!, Warszawa 1996

7

Michel Foucault, op. cit, str.48

szalone, inspirujące kolejne inscenizacje teatralne.

A zatem jak romantyczny jest nadal polski teatr?

Ponad pięćdziesiąt „Hamletów” wystawionych w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat udowadnia, że poruszane w dramacie wątki i prezentowane postawy nadal są dla sceny pociągające. Stanowią także spory materiał do analizy.

Mój projekt w podtytule ma słowo „Ikonografia”, bowiem okazuje się, że zbiór gestów, spojrzeń, emocji obrazujących kobiece szaleństwo, jest ograniczony. W trakcie pracy, wspólnie z aktorkami, mogłyśmy ułożyć zamknięty zbiór gestów: plucie, obsesyjne powtarzanie słów, drapanie ciała, ręka włożona między nogi...

Dzięki skupieniu na jednej postaci, brałyśmy pod lupę niuanse, które mogły umknąć w wielkim przedsięwzięciu teatralnym. W dużej mierze powstający spektakl zbudowany był z detali.

Należy tutaj pamiętać, że rola Ofelii to kilka stron zaledwie, dwie rozmowy poprzedzające wielkie wejście. Dodajmy do tego rezygnację z kostiumów i rekwizytów, a także cudzego spojrzenia, komentarza pozostałych postaci. Zostaje bardzo zawężona paleta środków. Brak przedmiotów przeniósł ciężar na ciało jako pierwsze i podstawowe narzędzie pracy aktora. Autoerotyzm i związana z nim autoagresja, zostały podstawą nowych monologów i okazały się, ponownie, kluczowe w rozumieniu kobiecego szaleństwa.

Kilka aktorek przekroczyło jednak ten schemat, kładąc większy nacisk na konfrontację z wyimaginowanym światem zewnętrznym i głęboką introspekcję. W całości spektaklu te właśnie Ofelie czyta się jak kobiety, które nie spaliły się w obłędzie i nie popełniły samobójstwa, okazały się silne na tyle, by przepracować społeczne konwencje (choćby przemyśleć w zaciszu klasztoru) i pozostał im tylko głęboki smutek, wynikający ze zrozumienia, że w każdym społeczeństwie, podlegającym ścisłym regułom, a tym bardziej w mniejszej społeczności, bardziej wrażliwe jednostki zawsze narażone będą na załamanie i, często, rolę ofiary.

Z tej pozycji konfrontują się one z dojrzewającą dziewczyną, którą przede wszystkim jest młoda Ofelia. Taką postawę przyjęły Bożena Strykówna, Małgorzata Rudzka i Elżbieta Karkoszka. Aktorsko i psychologicznie te postacie czyta się także najbardziej współcześnie. Warto jeszcze wspomnieć kreację Karoliny Porcari, przeniesioną prawie dosłownie, z realizacji Radka Rychcika. Reżyser ten zinterpretował postacie Ofelii i Hamleta jako bunt nastolatków i problemy dojrzewania, czasu, w którym społeczną grę odczuwa się najdotkliwiej. Dzięki takiej interpretacji w moim spektaklu, poprzez Porcari, znalazł się

8
także cenny, gombrowiczowski akcent .

Szaleństwo w takim ujęciu jest przede wszystkim odmową udziału w społecznej grze, której zasady są przez jednostkę odczuwane jako niesprawiedliwe.

Muszę powiedzieć, że ja sama, po zakończeniu pracy, uważam jej przedmiot za nieco archaiczny, a moją realizację za pracę z archiwami kultury. Tymczasem kobiece szaleństwo w polskim teatrze ma się całkiem nieźle. Czy świadczy to o archaiczności tej akurat (inscenizacji Szekspira) formy teatralnej?

Wiąże się z tym kolejne zagadnienie:

3. „Ofelie...” jako krótka historia teatru polskiego:

Kilkanaście aktorek w różnym wieku, aktywnych na scenie w latach sześćdziesiątych, siedemdziesiątych, do dnia dzisiejszego. Aktorki związane z teatrem, teatrem telewizji (Ewa Domańska), teatrem tańca (Monika Dąbrowska). Grające dla różnych reżyserów, wcielające wiele wizji teatru. Publiczność spektaklu miała okazję oglądać je wszystkie po kolei, powtarzające ten sam tekst, przywołujące tę samą postać.

To zagadnienie z początku mi umknęło, gdyż podstawowym założeniem projektu miało być spojrzenie na kobiece szaleństwo w kulturze. A jednak kiedy ogląda się gotowy spektakl dużo bardziej uderza fakt, że jest to praca o teatrze. Na przykładzie kilkunastu kobiet, wykonujących zawód aktorki, prześledzić można doskonale, jakim zmianom uległa forma teatralna w Polsce na przestrzeni ostatnich pięćdziesięciu lat.

Spektakl w dużej mierze opiera się na powtarzanych frazach, powtarzanych gestach, recytacji. To powoduje, że uwaga widza skupiona jest przede wszystkim na różnicach w deklamacji, rozłożeniu akcentów, traktowaniu słowa, swobodzie interpretacji, zaangażowaniu cielesności, ekspresji wyrażanej poprzez ciało. Bardzo mocnym zabiegiem okazało się także wystawienie spektaklu w muzeum. W ten sposób każda z aktorek stała się nie tylko performerką, ale także muzealnym obiektem, osobnym dziełem w kolekcji. Skłania to widza do uważnego oglądu, porównywania detali. To sprawia, że Ofelie oglądać można jako przegląd technik i tendencji, według których teatr w Polsce pracował i jakie rozwijał na

8

Skoro mowa o Gombrowiczu ciekawą dla mnie, ze względu na kontrast, byłaby analiza postaci Iwony, księżniczki Burgunda, przez doskonałą obojętność której uwidacznia się obłęd pozostałych postaci i szaleństwo gry społecznej jako takiej.

przestrzeni ostatniego półwiecza.

W przypadku starszych aktorek (Krystyna Łubieńska) widoczne jest na przykład przyzwyczajenie do wyraźnej deklamacji, podążanie za rytmiką wiersza, wyrazista dramaturgia słowa, podczas kiedy młodsze pokolenie (Anna Ilczuk) „mówi Szekspirem”, wplatając słowa potoczne, łącząc wyrazy, oswajając i odświeżając zdania dramatu, a aktorki współczesnych reżyserów awangardowych (Karolina Porcari) grają według zasady obojętności wypowiedzanego słowa skontrastowanej z jego wymową oraz zachowaniem wypowiadającego.

Podobnie aktorki starsze, przywiązane są bardziej do idei gry jako pracy z tekstem oraz reprezentacji postaci przez aktora, podczas kiedy młodsze pokolenie posłuszne jest raczej postulatowi „ucieleśnienia”, gdzie „ciało aktora nie służy jako medium i znak językowo ukonstytuowanej postaci, gdyż sceniczna postać istnieje jako jedyna w swoim rodzaju, tylko i wyłącznie, gdy weźmie się pod uwagę szczególne bycie-w-świecie aktora/wykonawcy. Nie może ona istnieć poza jego indywidualnym, fenomenalnym ciałem”⁹. Najbardziej wyrazistym przykładem jest kreacja Moniki Dąbrowskiej, której doświadczenie pochodzące z teatru tańca, w szczególny sposób ucieleśnia ideę, że „kultura może być zakorzeniona w ludzkim ciele” (Thomas Csórdas)¹⁰.

Także treść wypowiedzi Ofelii różniła się nieco wydźwiękiem w zależności od przekładu, na którym oparta była polska wersja. Przekładów tych było (w naszej pracy) pięć, słuchając kolejnych Ofelii można więc było porównać również poetyki właściwe danej epoce czy dekadzie (najstarszym użytym był przekład dziewiętnastowieczny Wojciecha Bogusławskiego). Zwracało uwagę uwypuklenie innych akcentów, zmiana wydźwięku niektórych zdań, a nawet – obyczajowa cenzura nałożona na oryginalny dramat przez bardziej pruderyjny czas.

Sam „Hamlet” jest dramatem podejmującym zagadnienie teatru, a wątki odnoszące do teatru jako takiego są stałym elementem twórczości Szekspira, właściwie zatem tekstów jego wystawić się nie da, nie zabierając głosu w dyskusji o tym czym może i czym powinien być teatr. Nic więc dziwnego, że ten właśnie motyw w znacznym stopniu zdominował moją realizację.

9

Erika Fischer-Lichte, Estetyka performatywności, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, wyd. Księgarnia Akademicka 2008, str.144

10

Ibidem.

4. Muzeum jako teatr:

Kolejnym z punktów wyjścia dla projektu „Ofelie...” było myślenie o jakości obecności performerek w przestrzeni. Na początku wyobrażałam sobie „Ikonografię szaleństwa” jako spektakl plenerowy. Obraz zimowego parku, w którego biel wchodzi widz i spotyka istniejące już w przyrodzie Ofelie. Dwadzieścia szalonych kobiet zapętlonych w swoich monologach.

Ale podczas pracy nad materiałem zrozumiałam, że nie mogę pracujących z postacią aktorek, konfrontować dodatkowo z przestrzenią publiczną. Że jest to silnie emocjonalny eksperyment, który potrzebuje bezpiecznej przestrzeni instytucji. Projekt w przestrzeni publicznej mógł być dopiero kolejnym etapem, i został przeze mnie zrealizowany, kiedy prezentowałyśmy spektakl na gdańskim Festiwalu Szekspirowskim. Nie da się mówić o Ofeliach nie podkreślając kontekstu w jakim powstały. Ważną częścią tego spektaklu jest bowiem usytuowanie go w muzeum.

Zacznijmy od tytułu „Ikonografia”, zaczerpniętego wprost z historii sztuk wizualnych. Ikonografia to utrwalone obrazy obejmujące postacie i ich atrybuty. Najprostsze rozumienie ikonografii w kontekście muzeum odsyła do przedmiotu i jego symboliki. Brak przedmiotu teatralnego to jednak jedna z decyzji, którą podjęłam w trakcie pracy.

Łatwo jest sobie wyobrazić, że w kontekście muzealnym można by skupić się właśnie, i jedynie, na kostiumach i rekwizytach. Komponując „ikonografię” zgromadzić w przestrzeni muzeum wszystkie przedmioty przynależne szalonym kobietom. Do takiego myślenia o postawach ofelicznych skłaniają podobne realizacje podjęte w sztukach wizualnych przez polskich artystów zainteresowanych kolekcją czy archiwum (m.in. Robert Kuśmirowski). Taka kolekcja, w przypadku Ofelii, okazać by się mogła jednak żałośnie mała. Ikonografia szaleństwa? Bardzo uboga, jeśli patrzeć jedynie przez pryzmat szekspirowski. Ot kwiaty, nóż, listy lub zapiski, „kilka drobnych pamiątek” i krew¹¹. Doprawdy szaleństwo Ofelii opisać można za pomocą kilku rekwizytów. Dużo ciekawsze zatem okazało się nie używanie ich w ogóle. Przeniesienie punktu ciężkości na performatykę; relację aktor-postać oraz teatr-muzeum.

11

Na początku naszej współpracy jedna z aktorek – Anna Ilczuk, odmówiła pracy tylko i wyłącznie na własnej osobie mówiąc „mojej postaci i tej interpretacji reżyserskiej nie da się przeczytać bez krwi, kilkunastu litrów sztucznej krwi, tylko tak pokazać możemy absurd i teatralność samobójstwa Ofelii”.

„Ikonografia” w mojej pracy dotyczy zatem gestu. Znak ciała, przybieranych pozycji i postaw. Nadaje im charakteru bardziej uniwersalnego, aktor pozwala się „czytać”, eksponuje samą sztukę aktorską jako przedmiot do oglądania i analizy. Aktorki zostają także żywymi obrazami, ale ruch i ciągła zmiana pozwala wyeksponować wielowarstwowość tych obrazów, możliwość swobodnego przechodzenia jednego w drugi, akcentowania coraz to innego aspektu szaleństwa. Zarówno reprezentacja jak i reprezentowana osobowość mogą rozpadać się, przekształcać i konstituować na nowo. Widz zaś ma okazję obejrzyć i porównać różne wcielenia tej samej idei, zaprezentowane jak w panoramie malarskiej.

Ciało w muzeum było już uprzednio przedmiotem mojego zainteresowania w takich pracach jak „Muzeum” (2006), „Chodzony na kolekcję sztuki”(2007) i „Sześć sylwetek na tle kolekcji” (2009). Podejmowaną tam tematyką była siła oddziaływania instytucji, która potrafi również zwiedzających zawrzeć w sobie jako „instytucja totalna” (w rozumieniu Ervinga Goffmana) i sprowadzić do znaku w przestrzeni.

Bezpośrednio przed przystąpieniem do realizacji Ofelii zrealizowałam także mini-spektakl „The Museum Theater” (w Museum Abteiberg, 2012) oparty na choreografii i dźwięku. Problematyką podjętą w tym spektaklu było to, w jaki sposób muzeum porządkuje, archiwizuje i rytualizuje podejmowane w nim działania. Stawiałam tam i broniłam tezy, że siła „zaplecza kulturowego” jakim jest muzeum wciąga w swój obieg również czynności pracujących w nim ludzi i osoby zwiedzające. Produkuje również specyficzny rodzaj tekstu, w którym wypowiedane zdania stają się narracją. Życie muzeum można czytać jak dobrze napisany dramat, z głównymi postaciami (pilnujący, kurator/ka, dyrektor/ka), chórem oraz scenografią, za którą posłużyła w mojej pracy specjalnie zakomponowana wystawa. A zatem muzeum niesie w sobie ogromny potencjał teatralizacji.

W tamtej pracy bardzo mocno wyeksponowane zostały wszystkie odniesienia, które wiążą moje działania z nurtem krytyki instytucjonalnej. Muzea, jako instytucje fascynowały i inspirowały mnie na długo wcześniej, i właściwie do teatru doszłam analizując funkcjonowanie muzeum. Porównując jego subtelnie snute narracje i starannie ukrywane oznaki władzy, podziałów i hierarchii, z instytucją teatru, która wszystkie te relacje jawnie eksponuje.

Co zatem wynika z przeniesienia teatru do muzeum? Wystawienia dramatu Ofelii jako Ikonografii? Chciałam skonfrontować ze sobą te dwie wielkie formy i instytucje po to, żeby wyraźniej uwidoczniły się cechy właściwe dla każdej z nich. Wiem już, że każde muzeum zawiera w sobie potencjał teatralny. Teraz natomiast użyłam środków wypracowanych przez sztuki wizualne, analizując, badając i rozkładając na czynniki

pierwsze teatr i sztukę aktora jako zjawisko kulturowe; zbiór obiektów i znaków, archiwum gestów, utrwalanych obrazów i nowych kompozycji.

Cztery realizacje spektaklu:

Wszystkie przedstawione przede mnie zagadnienia, mogły zostać w pełni wyeksponowane, poprzez cztery realizacje spektaklu, z których każda miała zupełnie inny charakter. „Ofelie. Ikonografia szaleństwa” zgrane zostały bowiem w czterech zupełnie różnych przestrzeniach.

Dopiero oglądając wrocławską wersję uderzyło mnie, jaki charakter miało wydarzenie łódzkie. W kontekście muzealnym można na tę realizację popatrzeć jak na wystawę historyczną. W Muzeum Sztuki „Ofelie” były kuratorowane, w sensie zestawiania ze sobą dopełniających się motywów w celu wyeksponowania problematyki, a w Muzeum Współczesnym we Wrocławiu – reżyserowane, w znaczeniu prowadzenia narracji, za którą w naturalny sposób podążać może widz.

Pierwsza realizacja – w Muzeum Sztuki w Łodzi, powstała w pustej przestrzeni jednej sali. Wszystkie aktorki obecne były na tej scenie od początku i istniały w przestrzeni równolegle przez cały czas trwania spektaklu. Pojedyncze postacie „uruchamiały się” jedynie bardziej aktywnie w odpowiedniej kolejności. Miejsce dla publiczności umiejscowione było na środku sali, widownia znajdowała się zatem w samym środku sceny i rozgrywających się wydarzeń. Tak wyeksponowana praca miała charakter instalacji teatralnej, której wyciszony i zapętłony mechanizm przełamała jedynie Iwona Bielska, bardzo gwałtownie wchodząc w przestrzeń, z miejsca zajmowanego uprzednio na widowni, i nawiązując bezpośredni kontakt z publicznością.

Następnie „Ikonografia szaleństwa” dostosowana została do przestrzeni Muzeum Współczesnego we Wrocławiu. Budynek tego muzeum to schron przeciwlotniczy, ma charakter labiryntu, po którym można poruszać się w kółko. Tutaj publiczność, prowadzona przez przewodnika, zwiedzała ciemne korytarze napotykać na swojej drodze kolejne szalone kobiety. Niektóre z aktorek zwracały się bezpośrednio do widzów, opowiadając swoją historię, inne istniały w przestrzeni jakby niezależnie od upływającego czasu i mijających je widzów.

Według odbiorców, którzy widzieli obie realizacje, w różnicy pomiędzy „Ofeliami” z Muzeum Sztuki w Łodzi i tymi z Muzeum Współczesnego we Wrocławiu ujawnił się rozłam

między zmysłowością i intelektem. W Łodzi widz mógł poddać intelektualnej analizie rozwiązania formalne – był otoczony Ofeliami, które „uruchamiając się” jedna po drugiej, umożliwiały mu powrót do którejkolwiek z nich w dowolnym momencie. Tam pokazane zostało spektrum postaw ofelicznych. Ofelie wrocławskie szantażowały emocjami – w ciasnym labiryncie muzeum dystans pomiędzy widzem i aktorem, dający poczucie bezpieczeństwa, został skrócony. 12

Ofelie pokazane zostały również na 17. Międzynarodowym Festiwalu Szekspirowskim jako spektakl plenerowy. Tutaj zrealizowana została pierwotna idea – ogrodu szalonych kobiet. Spektakl ten uważam za delikatne jedynie poszerzenie kontekstu. Zagrane na wydmach Ofelie wyeksponowały przede wszystkim właściwy romantyzmowi kontakt łączący szalone kobiety z naturą. Kolejną odsłoną projektu było pokazanie spektaklu w Teatrze Szekspirowskim w Gdańsku w trakcie jego budowy. W nieukończonym budynku teatru, fragmentaryczność spektaklu, kruchość ciała, rozpad osobowości postaci, ujawniły się najmocniej. Było to jeszcze inne usytuowanie tej pracy i inna wymowa szaleństwa.

Dodatkowym aspektem projektu jest zaistnienie dokumentacji filmowej ze spektakli. Film z realizacji wrocławskiej został bowiem zaprezentowany na festiwalu filmowym „Nowe Horyzonty” we Wrocławiu, w ramach przeglądu filmów związanych ze sztuką. Dokumentacja filmowa spektaklu pokazywana jest także w ramach wystaw tematycznych sztuki współczesnej (w 2015 roku w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki i w Galerii Manhattan w Łodzi), wprowadzając pracę powtórnie w obieg sztuk wizualnych i do muzeum, tym razem jako całościowe dzieło sztuki.

„Ofelie...” a zagadnienie reżyserii

Czy Ofelie były przeze mnie reżyserowane? I jak ma się reżyseria spektaklu do koncepcji aktorek jako performerek, ekspozycji podmiotowości aktora? To bardzo ważne pytanie nie tylko w kontekście sporu o reżyserię, który toczy się w teatrze w wyjątkowo gwałtowny sposób od początku XX wieku. Szczególnie ciekawe są dla mnie w tym kontekście sprzeczne ze sobą postulaty ekspresjonistów niemieckich. Z jednej strony reżyser jako wizjoner, którego obecność gwarantuje współczesnienie dramatu i ożywienie słowa

12

Anna Herbut „Długo i z bliska” w: Dwutygodnik.com, marzec 2013, wyd. Narodowy Instytut Audiowizualny

oraz spójność przedstawienia, reżyser, jako wyłaniająca się w latach dwudziestych indywidualność i figura wokół której od tej pory kręcić będzie się teatr i jego krytyka. Z drugiej zaś strony (np. według Maxa Reinharda) reżyser widziany jako konieczna postać przejściowa – osoba, która przeprowadzi teatr od martwej litery starego dramatu i ograniczonych możliwości aktorów, kształconych według dziewiętnastowiecznych metod, do dramaturgii współczesnej, gdzie postać reżysera stanie się zbędna, gdyż sami autorzy dramatów wystawiać będą swoje sztuki, ewentualnie aktor weźmie odpowiedzialność za wystawienie sceniczne interesujących go ról (ten postulat reżysera-dramaturga spełnił w pewnym momencie chyba najlepiej teatr włoski, a na polskim gruncie Witkacy).

Dodajmy do tego trochę późniejszy koncept reżysera jako osoby, której głównym zadaniem jest praca z aktorem, kształcenie go, formowanie, prawie tak, jak formuje się materiał rzeźbiarski. Praca mająca na celu wydobycie skrajnej jakości, która umożliwi aktorowi stanie się medium, wcielającym kolejne postacie. Mam tu na myśli oczywiście szkołę rosyjską, od Konstantego Stanisławskiego do polskiego laboratorium Jerzego Grotowskiego. Samo słowo „szkoła” odnosi do formuły, w której reżyser to przede wszystkim postać opracowująca metody działania.

W latach siedemdziesiątych dochodzi również do emancypacji aktora, który staje się dla reżysera partnerem i często współtwórcą. Czy jednak nie staje się to za przyczyną zwrotu performatywnego w sztuce współczesnej? Nie mówię tu oczywiście o systemie gwiazdorskim, ale o zainteresowaniu aktorem jako osobą przez którą autor lub reżyser dramatu komunikuje się z publicznością. Dzieje się to równolegle (lub nawet wobec) emancypacji wykonawcy w muzyce, zapoczątkowanej w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych przez kompozytorów muzyki eksperymentalnej.

Obecnie w teatrze polskim wyraźnie przeważa koncepcja reżysera – demiruga i założenie całościowego widowiska, w którym scenarzysta, aktor, a nawet dramaturg (jako nowa, osobna funkcja) wspierają reżysera w realizacji jego indywidualnej wizji i autorskiej koncepcji teatru.

Są także wyspy wierne koncepcji teatru jako rytuału, mocno jednak obecnie marginalizowane¹³. Aktorzy zaś spoglądają chętnie w stronę performansu jako medium, które daje im możliwość samo-reżyserii i ponownej emancypacji, i często sami piszą i wystawiają monodramy, być może motywowani chęcią wyrwania się etykietce „aktora Lupy” czy „aktorki Warlikowskiego”.

13

Na przykład Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice czy Teatr Chorea.

Są w końcu sztuki wizualne ze swoją koncepcją performansu i „dramatu” tak współczesnego, że jego akcja pisana jest poprzez podejmowanie działania w czasie rzeczywistym.

Jeżeli „Ofelie...” były przeze mnie reżyserowane, to zdecydowanie jest to reżyseria, która bierze swój początek z happeningów Johna Cage-a i Fluxusu, wyciąga wnioski z pracy Grotowskiego i ma wiele wspólnego z choreografią, tak jak rozumie ją na przykład Jérôme Bel.

To, co łączy realizację „Ikonografii szaleństwa” z wydarzeniami organizowanymi przez Cage-a to organizacja czasu. Każda z aktorek-performerek otrzymała swoje kilka minut, wyznaczone wyraźnym początkiem i końcem zadania, zakomponowane chronologicznie względem pozostałych wydarzeń, ale wypełnienie czasu zależało w dużej mierze od indywidualnej propozycji każdej z nich. Przystudiowaniu pracy Grotowskiego zawdzięczam indywidualną pracę z każdą z aktorek, znajdowanie charakterystycznej dla każdej z nich obecności scenicznej. Szukanie źródła szaleństwa, właściwego rytmu i gestu, skupienie na detalu, możliwość zapętlenia każdej z etiud w swoisty rytuał. Jérôme Bel zaś inspiruje mnie, ze względu na wciąganie indywidualnych biografii i zaprzęgnięcie osobistej historii aktora-tancerza do tworzenia postaci scenicznych i uniwersalnych, bardzo humanitarnych w swojej wymowie, narracji.

Użyłam już także sformułowania, że „Ofelie” były kuratorowane, w sensie zestawiania ze sobą samodzielnych, wypełnionych znaczeniem elementów, które złożone razem składają się na obraz pewnej problematyki (szaleństwo). A jednak być może są Ofelie przede wszystkim dziełem sztuki, które posługuje się formułą teatralną w celu wykreowania ruchomego obrazu – panoramy, kolażu złożonego z tekstu i gestu?

Po przejściu całej tej przygody skłaniam się do spojrzenia na „Ofelie. Ikonografię szaleństwa” przede wszystkim jak na malarską kompozycję.

Podsumowanie

Piękno będzie konwulsyjne albo go wcale nie będzie.

André Breton

„Ofelie. Ikonografia szaleństwa” zmusiły mnie do poszukania idei teatru, z którym mogłabym utożsamić swoją praktykę twórczą. Być może blisko jest mi do idei Antonina Artauda. Niektóre z jego postulatów mogłabym odnieść również do uprawianej przeze mnie kompozycji na architekturę, którą nazywam czasem „teatrem akustycznym” lub „choreografią muzyki”. „Krzyk, wydany w jednym końcu sali, będzie mógł biec z ust do ust, przekształcając się i modulując stopniowo, aż do drugiego końca. Akcja będzie się wikłać i rozplątywać, przerzucając swój lot z pietra na piętro, z punktu do punktu, rodzić się będą nagle paroksyzmy, zapalając się w rozmaitych miejscach niczym pożary {...} fizyczne środki działania odpowiadać będą kilku jednoczesnym akcjom lub kilku fazom identycznej akcji, w której postaci, szczepione ze sobą jak roje owadów, stawiać będą czoło szturmowi sytuacji.”¹⁴ Bliski jest mi również teatr dada, surrealizm i futuryzm, nic w tym jednak dziwnego, gdyż te ruchy związane są ściślej z obrazowaniem właściwym sztukom wizualnym. Uważam także, że polskie teatry powinny zostać spalone, gdyż każda instytucja trwająca za długo staje się swoją własną karykaturą. Przy czym spłonąć powinny dekoracje, kostiumy, rekwizyty (ze szczególnym uwzględnieniem mebli z lat siedemdziesiątych) ekrany, projektory i całe zaplecze techniczne. Ponieważ dzieła produkowane przez teatr związane są z czasem, nie musi on niczego przechowywać i może wykazać się większą płynnością.

Rozumiem zatem dobrze źródła i potrzebę stojącą za gwałtownym zwrotem, jaki sztuka zachodnia wykonała w stronę performansu.

Wśród inspirujących mnie postaci jedne (Artaud, Witkacy, Dadaści) stawiają na widowisko, inne (Grotowski, Schechner, Bel) na performans i rytuał, wskazując widowisko (Grotowski) jako główną opozycję. Jest jednak postulat, który według mnie łączy te dwie postawy. Jest nim niezgoda na to, co pomiędzy. Pomiedzy widowiskiem a performensem,

14

Antonin Artaud, Teatr i jego sobowtór, tłum. Jan Błoński, wyd. Czuły barbarzyńca, Warszawa 2010

postawami skrajnymi, lecz równie „realnymi”, mieści się bowiem reprezentacja, odbicie i reporterski komentarz, czyli cechy charakterystyczne dla teatru mieszczańskiego.

Widowisko, tak jak rozumiem myśl Artauda, ale także Witkacego, to przekroczenie reprezentacji poprzez wyprowadzenie obrazu na poziom idei i meta-narracji. Temu, co związane z realiami chwili i jej materialnymi przejawami, przeciwstawione zostaje to, co uniwersalne. Związana jest z tym również idea karnawału, zabawy, zawieszenia praw. Performans zaś i rytuał to bycie tu i teraz, zbliżenie się do istoty zdarzeń, poprzez podjęcie działania. Według Grotowskiego czy Schechnera inną drogą – drogą w głąb, również dociera do źródeł „uniwersalnego”. Stanowi jednak przede wszystkim spotkanie z własną, wypełnioną siłą twórczą osobowością oraz z oglądającym, dzięki któremu powstać może obraz wydarzenia.

To tak, jakby wskazywać kierunek w górę, ponad głowami tłumu, lub w dół, do wnętrza - piękno będzie zatem konwulsyjne (okrutne widowisko) albo go wcale (jako punktu odniesienia) nie będzie.

Mnie bliższa jest chyba idea teatru ubogiego i performansu jako spotkania. Mogłabym jeszcze dodać sztukę kontekstualną Jana Świdzińskiego. Jeżeli miałabym napisać manifest, brzmiałby on mniej więcej tak:

Formy – takie jak koncert, spektakl, wystawa, są według mnie równoprawną częścią rzeczywistości, wchodzi w nią w dialog, istnieją jedynie w kontekście, stają się w czasie jednokrotnie, nie są możliwe do powtórzenia. Nie są ani naśladowaniem ani przekroczeniem, ani teorią krytyczną. Forma i treść muszą iść ramię w ramię, współistnieć i współgrać, po to by móc zbudować/ sprowokować pełne, zagarniające wydarzenie, w które zaangażowane zostaną zarówno zmysły jak intelektualna wrażliwość odbiorcy, i które pozwoli mu się doświadczyć jako istniejąca w danej chwili i miejscu rzeczywistość. Moim głównym postulatem, i w stosunku do teatru, i do macierzystych sztuk wizualnych, jest brak rozdziału zmysłowości od intelektualizmu. Refleksja jest zmysłową czynnością. Taką zasadę staram się przyjąć zarówno komponując muzykę *site-specific*, jak i realizując spektakle – kolaże, a ostatnio koncerty szmerowe z elementami choreografii.

Bibliografia projektu oraz powyższego tekstu:

- Antropologia kultury – zagadnienia i wybór tekstów*, red. Andrzej Mencwel, wyd. Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2001
- Antropologia widowisk – zagadnienia i wybór tekstów*, red. Leszek Kolankiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005
- Ekspresjonizm w teatrze niemieckim*, red. Dobrochna Ratajczakowa, wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009
- Myśl teatralna polskiej awangardy 1919-1939*, red. Stanisław Marczak-Oborski, wyd. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973
- Participation. Documents of Contemporary Art*, red. Claire Bishop, wyd. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2006
- Situation. Documents of Contemporary Art*, red. Claire Doherty, wyd. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2009
- Artaud Antonin, *Teatr i jego sobowtór*, tłum. Jan Błoński, wyd. Czuły barbarzyńca, Warszawa 2010
- Barba Eugenio, Savarese Nicola, *Sekretna sztuka aktora*, wyd. Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2005
- Behar Henri, *Dada i surrealizm w teatrze*, wyd. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975
- Bourriard Nicolas, *Relational Aesthetics*, wyd. Les presses du réel, Dijon 2002
- Breuer Josef, Freud Sigmunt, *Studia nad histerią*, tłum. Robert Reszke, wyd. KR, Warszawa 2015
- Carlson Marvin, *Performans*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007
- Fischer-lichte Erika, *Estetyka performatywności*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, wyd. Księgarnia Akademicka 2008
- Foster Hal, *The Return of the Real*, wyd. The MIT Press, Cambridge Massachusetts, 2008
- Foucault Michel, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, tłum. Helena Kęszycka, wyd. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987
- Goffman Erving, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. Helena i Paweł Śpiewak, wyd. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981
- Goffman Erving, *Rytuał interakcyjny*, tłum. Alina Szulżycka, wyd. Wydawnictwo Naukowe

PWN, Warszawa 2006

Grotowski Jerzy, *Ku teatrowi ubogiemu*, wyd. Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007

Janion Maria, *Kobiety i duch inności*, wyd. Sic!, Warszawa 1996

Lau Jerzy, *Teatr Artystów „Cricot”*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967

Lupa Krystian, *Utopia i jej mieszkańcy*, wyd. Baran i Suszczyński, Kraków 1994

Kireńczuk Tomasz, *Od sztuki w działaniu do działania w sztuce*, wyd. Księgarnia Akademicka, Kraków 2008

Osiński Zbigniew, *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*, wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009

Raszewski Zbigniew, *Krótką historią teatru polskiego*, wyd. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990

Reinhardt Max, *O teatrze i aktorze*, tłum. Małgorzata Leyko, wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004

Schechner Richard, *Performatyka – wstęp*, tłum. Tomasz Kubikowski, wyd. Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006

Shakespeare William, *Hamlet*, wyd. The Folger Shakespeare Library, New York 2009

Szekspir William, *Hamlet, książę Danii*, przekład: Jerzy Barańczak, wyd. W Drodze, Poznań 1994

Szekspir William, *Hamlet, książę duński*, przekład: Jerzy Sito, wyd. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968

Szekspir William, *Tragiczna historia Hamleta księcia Danii*, przekład: Maciej Słomczyński, wyd. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978

Szekspir William, *Hamlet, królewicz duński*, przekład: Władysław Tarnowski, wyd. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1953

Szekspir William, *Hamlet*, przekład: Jarosław Iwaszkiewicz, wyd. Państwowe Wydawnictwa Naukowe, Warszawa 1954

Szekspir William, *Hamlet, królewicz duński, dramat w 5 aktach*, przekład Józef Paszkowski, wyd. Biblioteka Warszawska 1862

Szekspir William, *Hamlet, królewicz duński, tragedia w 5 aktach*, przekład: Wojciech Bogusławski,

Dzieła dramatyczne, tom 4, Warszawa 1821, źródła internetowe

Świdziński Jan, *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2009

- Szulczyński Wojciech, *Reżyseria teatralna*, wyd. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010
- Taborska Agnieszka, *Spiskowcy wyobraźni*, wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013
- Vuarnet Jean-Noel, *Ekstazy kobiece*, tłum. Krzysztof Matuszewski, wyd. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003
- Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Czysta Forma w teatrze*, wyd. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986
- Wyspiański Stanisław, *Śmierć Ofelii*, wyd. Netpress Digital, netpress klasyka 1968
- Żółkoś Monika, *Ciało mówiące*, wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001