

Czy szalonym postulatem jest wymagać pełnej demokracji dla teatru? A demokratyzacji samej instytucji teatru? Teatru jako miejsca, w którym spotykają się różne rodzaje wyobraźni i wypowiedzi. Miejsca wolnego od politycznej cenzury, od wewnętrznego spektaklu władzy, od nadużyć na linii polityk-dyrektor-reżyserka-aktorka. Miejsca, gdzie schronienie znajdują głosy ciche, wrażliwe na detal, półtony, powolne poszukiwania estetyczne i myślowe. Przestrzeni otwartej na spotkanie twórców z publicznością, gdzie płeć i pochodzenie nie mają znaczenia.

Czy szaleństwem jest porzucić teatr? Wrócić do niego? Czy w nim trwać?

Przy okazji publikacji filmu *Ofelie. Ikonaografia szaleństwa*, będącego zapisem performansu z 2012 roku, zapytałam aktorki, które brały w nim udział, o ich spojrzenie nie tylko na naszą wspólną pracę, ale szerzej – na „bycie w teatrze” i teatr jako instytucję zanurzoną w kontekst społeczno-polityczny.

W tych rozmowach teatr definiowany jest jako rytuał (Anna Ilczuk), tajemnica (Małgorzata Rudzka) i miejsce ucieczki od życia (Marta Kalmus-Jankowska) lub przeciwnie, przestrzeń konfrontacji z najtrudniejszymi problemami rzeczywistości zewnętrznej (Elżbieta Karkoszka) i miejsce, w którym uwydatniają się zarówno jasne, jak i mroczne aspekty pracy twórczej, ograniczenia stojące na drodze rozwoju własnego, niewrażliwość społeczna i struktury władzy.

Wszystkie rozmowy przeprowadziłam jesienią 2017 roku. Wielogłos historii, odczuć i poglądów moich rozmówczyń tworzy szerokie spektrum postaw i doświadczeń, dostarczając materiału do dyskusji nad kształtem i rolą teatru w dzisiejszym społeczeństwie, w Polsce.

Zorka Wollny

Spis treści	
Spis spektakli	22
Biogramy aktorek	24

CZĘŚĆ I	ROZMOWY
Anna Ilczuk – Zawód polityczny	29
Marta Kalmus-Jankowska – Poza teatrem	31
Iwona Bielska – Widz nie ma wyboru	33
Ewa Domańska – Zadania, które wymagają odwagi	35
Małgorzata Rudzka – Tajemnica	37
Elżbieta Karkoszka – Tamten teatr	39
Karolina Porcari – Prawo do sceny	41
Agnieszka Radzikowska – Dziewczynka albo cierpiętница	43
Krystyna Łubieńska – Trzymam się starych zasad	45
Monika Dąbrowska-Jarosz – Wszystko dla widza	47
Gabriela Frycz – Brak wątpliwości	49
Bożena Strykówna – Nie jesteśmy sami	51

CZĘŚĆ II	
Wybór zdjęć	79

CZĘŚĆ III	TEKSTY
Anka Herbut – Obiekty teatralne	99
Katarzyna Czechtel – Kolektyw Ofelie	107
Ewa Majewska – Kontrpubliczność ofeliczna	121
Iwona Kurz – Z kawałków. Destylat	137

Wybór zdjęć	198
-------------	-----

Sonia Nieśpiłowska-Owczarek – Postłowie	213
Zorka Wollny – Biogram	229
Kolofon	230

Contents	
List of Spectacles	23
Actresses’ Bio Notes	25

PART I	CONVERSATIONS
Anna Ilczuk – A Political Profession	55
Marta Kalmus-Jankowska – Beyond Theatre	57
Iwona Bielska – To Leave the Viewer with no Choice	59
Ewa Domańska – Tasks that Take Courage	61
Małgorzata Rudzka – Mystery	63
Elżbieta Karkoszka – That Old Theatre	65
Karolina Porcari – The Right to the Stage	67
Agnieszka Radzikowska – A Little Girl or a Sufferer	69
Krystyna Łubieńska – I Stick to the Old Rules	71
Monika Dąbrowska-Jarosz – Everything for the Viewer	73
Gabriela Frycz – No Doubts	75
Bożena Strykówna – We’re not Alone	77

PART II	
Selection of images	79

PART III	TEXTS
Anka Herbut – Theatrical Objects	149
Katarzyna Czechtel – Collective Ophelias	157
Ewa Majewska – Ophelic Counterpublics	171
Iwona Kurz – From Fragments. An Extract	187

Selection of images	198
---------------------	-----

Sonia Nieśpiłowska-Owczarek – Afterword	223
Zorka Wollny – Bio Note	229
Colophon	230



Zawód polityczny Rozmowa z Anną Ilczuk

Nad czym teraz pracujesz?

Za 10 dni mam premierę *Procesu* Kafki w reżyserii Krystiana Lupy. Wieczorem będę miała pierwszą od miesiąca próbę swojej sceny – miałam bardzo długą przerwę, bo w międzyczasie pracowano nad innymi scenami. Czuję się jak przed premierą.

Czy *Proces* odpowiada w jakiś sposób na twój gniew polityczny?

Kiedy zapytałaś mnie o to, czy mój zawód jest bardziej polityczny niż inne, w pierwszym odruchu miałam ogromny sprzeciw, żeby o tym mówić. W tym roku już tyle razy wypowiadałam się na temat teatru, grania i tego, czym jest sztuka, czym jest aktorstwo, czym jest bycie w zespole teatralnym... Wszystko po to, żeby wyjaśnić, dlaczego protestowaliśmy w Teatrze Polskim we Wrocławiu¹. Żeby ludzie zrozumieli ten protest. I stwierdziłam, że już koniec. Że już zamilknę, bo mówienie bez przerwy o teatrze odsłania to, co intymne. Zaczęło mi to przeszkadzać. Teatr jest dla mnie rytuałem, przeżywanym wspólnie z publicznością. Wiąże się to z zachowaniem dyskrekcji. To była pierwsza myśl.

A druga?

Już kilkadziesiąt lat temu aktor przestał być marionetką, która ma się nauczyć tekstu i którą reżyser ustawia na scenie. Nikt już tak nie pracuje. Aktor stał się współtwórcą, wnoszącym do spektaklu tematy i wartości tak samo jak reżyser czy inni twórcy. To praca kolektywna. Pomyślałam, że skoro na co dzień analizuję sytuacje życia społecznego, to dlaczego miałabym nie mieć prawa do własnego zdania?

¹ Protest w Teatrze Polskim we Wrocławiu rozpoczął się w sierpniu 2016 roku w reakcji na wygraną Cezarego Morawskiego w konkursie na dyrektora teatru.

Jeśli nie podoba mi się wycinka drzew, to chyba mogę o tym mówić, mimo że nie jestem ani leśnikiem, ani dendrologiem. Poza tym istnieje pewna grupa zawodowa, której przedstawiciele nagminnie wypowiadają się na tematy, na których się nie znają. Są to politycy. Na przykład o kulturze decyduje obecnie socjolog. Mieliliśmy też prezydenta, który był elektrykiem. A Stany Zjednoczone miały prezydenta, który był aktorem. Nabrałam więc przekonania, że ludzie mają prawo się wypowiadać.

Jeżeli udzieliłaś już tylu wywiadów w sprawie tego, co się dzieje wokół, znaczy to chyba, że ludzie są zainteresowani i ciekawi różnych głosów... A czy jako aktorka możesz wszystko to, co cię dotyka, włożyć w rolę? I czy nie potrzebujesz już wtedy innych form publicznej wypowiedzi?

Przed rokiem wydawało mi się, że wypowiadanie się poza sceną jest bardzo ważne i potrzebne, natomiast teraz wiem, że istnieje pewna granica i że im więcej rzeczy wypowiem poza sceną, im więcej rzeczy napiszę, tym mniej zostaje, żeby włożyć w aktorstwo.

Dostajesz dużo ról, które spełniają twoją potrzebę ekspresji i w które masz ochotę się od razu angażować?

W tej chwili pracuję z Krystianem Lupa i spełniam się zarówno w rozmowach podczas prób, jak i na scenie. Od paru lat mam szczęście pracować z reżyserami, którzy mnie otwierają. Ale wiem też, że jako aktorka mam mniejsze szanse wypowiedzenia się, niż gdybym była aktorem. Większość ról w teatrze to jednak role pisane dla mężczyzn i jeśli spojrzeć na historię literatury światowej, to jest tam mniej ciekawych postaci kobiecych, niż męskich. Wiadomo, że te proporcje się w tej chwili zmieniają:

jak Teresa Budzisz-Krzyżanowska grała *Hamleta*, był wielki skandal, ale jak dzisiaj Jaśmina Polak gra *Gombrowicza*, to jest to już normalne. Choć nie zmienia to faktu, że kobiety wciąż mają mniej do grania. Weźmy np. *Proces*, gdzie bohaterem jest jednak mężczyzna i to on przez te kilka godzin będzie chodzić po scenie i spotykać inne postaci. I kobiety w *Procesie* to właśnie role drugoplanowe.

Jak można to zmienić? Niektóre artystki zaczynają pisać dla siebie lub reżyserować...

Ja też dla siebie pisałam. Jakis czas temu zrobiliśmy z przyjaciółkami spektakl *Molly B.*, który częściowo powstawał z improwizacji, a bazował na ostatnim monologu Molly Bloom z *Ulyssesa*.

A jak wspominasz pracę nad *Ofelią*?

Tego rodzaju działania wspólnotowe zostawiają emocjonalny ślad. Ale ten projekt był także ciekawy ze względu na to, że pokazywał, jak zmieniał się teatr przez ostatnie kilkadziesiąt lat. Pozwolił mi utrzymać kontakt z rolą, którą grałam w spektaklu zdjętym już z afisza i której nie będę miała szansy już nigdy zagrać. Ciekawe było też oczywiście zmierzenie się ze swoją rolą w oderwaniu od scenografii, muzyki, partnerów...

A ja pamiętam jak mi powiedziałeś, że nie możesz zagrać bez dwóch litrów sztucznej krwi...

Wyobraź sobie, że ostatnio wróciłam myślami do *Ofelii*, bo w spektaklu *Fuck. Sceny buntu* Marcina Libera jest scena improwizacji, która po części opiera się na naszym doświadczeniu protestu w Teatrze Polskim. Jest tam cytowana moja śmierć ze spektaklu *Oni* w reżyserii Oskara Sadowskiego. Mam na sobie legginsy i gram tę scenę śmierci na jakichś



Anka Herbut

krytyczka sztuki, recenzentka teatralna i filmowa. Dramaturżka, kuratorka, badaczka. Działając na pograniczu praktyki artystycznej i refleksji teoretycznej, zajmuje się przede wszystkim dramaturgią ruchu, performatyką języka oraz relacjami sztuki i polityki. Współpracuje z poświęconym kulturze magazynem internetowym „Dwutygodnik”.

Obiekty teatralne W *Ofeliach* Zorka Wollny zmienia aktorki w performerki. Odzierając monolog szaleństwa z oryginalnego, teatralnego kontekstu, każe im konfrontować rolę z własną cielesnością.

Szekspirowska Ofelia została sama. Mężczyźni, którzy dotąd stanowili dla niej układ współrzędnych – odchodzą. Hamlet zwodzi ją i odtrąca. Ojciec ginie z ręki jej ukochanego. Brat wyjeżdża. Ofelia zostaje sama. U Zorki Wollny zostaje sama nie tylko w sensie metaforycznym czy emocjonalnym, ale też formalnym i fizycznym.

Proces instalacji

Do projektu *Ofelie. Ikonografia szaleństwa* Wollny zaprosiła Ofelie z różnych realizacji *Hamleta*: od inscenizacji Wajdy z Wandą Łubieńską (Wajda, 1960) począwszy, na Karolinie Porcari (Rychcik, 2011) i Agnieszce Radzikowskiej (Keresztes, 2012) skończywszy. Destylując ze spektakli finałowy monolog szaleństwa, zestawiała w przestrzeni Muzeum

Sztuki w Łodzi role z różnych porządków czasowych i estetycznych. Pozbawiając aktorki pierwotnego kontekstu teatralnego, Wollny naruszyła każdą z Ofelii, zdestabilizowała pamięć odgrywanych przez nie scenariuszy. Tym razem nie mają już punktu oparcia w scenografii, rekwizytach, kostiumie czy muzyce. Muzeum jest puste, a aktorki noszą prywatne ubrania. Muzykę stanowią odgłosy wydawane przez ich ciała. Wycięte ze spektakli jako *ready-mades*, u Wollny Ofelie stają się teatralnymi obiektami. Na pierwszy plan wydobyte zostaje więc nie tyle szaleństwo Ofelii, ile osobiste spotkanie aktorek z postacią, jej re-kreacja oraz strategie jej ucieleśniania, instalowania się w niej, performowania.

W sterylnym wnętrzu łódzkiego ms² Wollny zainstalowała 11 Ofelii. Na środku sali ustawiono wyspę siedzisk przeznaczonych dla publiczności. Kierując percepcję widza od jednej do drugiej Ofelii, Wollny odtworzyła trajektorię zwiedzania tradycyjnie pojmowanej wystawy. Sytuacja komplikuje się dopiero wtedy, gdy symultaniczność poszczególnych słów i działań zmusza widza do aktywnego uczestnictwa w wydarzeniu, a performatywność sytuacji powoduje, że obcujemy nie tyle z obiektami muzealnymi, co teatralnymi.

Anatomia i fizjologia

Zaproponowana przez Wollny formuła Ofelii zmultiplikowanej ujawniła różne kształty tej samej miłosnej traumy, eskalującej w histerii lub wychłodzonej bezradnością. Każda z Ofelii jest inna, a Szekspirowski monolog (zawsze w tłumaczeniu używanym w oryginalnym spektaklu) staje się zaledwie szkieletem dla postaci i scenariuszem nowego zadania aktorskiego.

Ofelia Moniki Dąbrowskiej-Jarosz (Denejko/Borowski, 2005) jest konstruktem *stricte* cielesnym. Wszystko wynika u niej z ciała, z jego motoryki i zapisanych w nim napięć – nie bez powodu ten właśnie monolog otwiera żywą instalację Wollny. Podkreślona w ten sposób materialność ciała w przestrzeni stanowi start dla późniejszych działań, na zasadzie algorytmu wykorzystujących ten sam gest lub melodię słowa. Gabriela Frycz (Śmigasiewicz, 2007) siedzi z rozchylonymi nogami na podłodze i wygina ciało w historyczny łuk. Agnieszka Radzikowska, przyklejona do niskiego, białego postumentu, kompulsywnie uderza łokciami w klatkę piersiową, jakby uwierała ją jej własna skóra.

Monolog Ofelii został zainstalowany w ciele.

Dramaturgia całej akcji podporządkowana jest gradacji: od monologów rozedrganych w wysokich amplitudach emocjonalnych i cielesnych po te najbardziej stonowane i introwertyczne, z których ostatni podany zostaje przez Bożenę Strykówą (Machulski, 1985) w radykalnie prostej i surowej wersji. Aktorka, siedząc pod ścianą z kolanami podciągniętymi pod brodę, zdaje się używać słów Szekspira zupełnie prywatnie. To już nie Ofelia, ale Bożena Strykówna. Aktorka w dialogu z postacią z przeszłości.

Właściwie każdy z monologów jest tu spotkaniem aktorki z postacią. Najbardziej widoczne jest to w sekwencjach z Karoliną Porcari, Anną Ilczuk i Martą Kalmus-Jankowską. Porcari długo wpatruje się w publiczność, by za chwilę zacząć dialog z nieobecnym Hamletem. Jego obraz wydaje się projektować na widzów. Takemu Hamletowi będzie oddawać pamiętki. Przez takiego Hamleta będzie śmiać się z siebie. Na takiego Hamleta będzie pluć i przez takiego Hamleta sama

After becoming a Category 2 hurricane and fluctuating in intensity for a day, Ophelia intensified into a major hurricane on 14 October south of the Azores, brushing the archipelago with high winds and heavy rainfall. Shortly after achieving peak intensity, Ophelia began weakening as it accelerated over progressively colder waters to its northeast towards Ireland and Great Britain.

Wikipedia, EN.

I am always amazed by it. Encore! (...) What has favoured me for some time is that there is apparently also on your part, in the great mass of you, who are here, the same
I don't want to know anything about it. (...) I am leaving you then on this bed, to your own inspiration.

J. Lacan, *Seminaire XX*

The Young-Girl is crazy about the authentic because it's a lie.

Tiqqun, *Raw Materials for a Theory of a Young Girl*.

In her seminal book *Gender Trouble*, a study on the social and cultural shaping of gender, Judith Butler emphasizes the symbolic and physical violence resulting from the patriarchal reaction of the heteronormative society to the people who transgress the binary codes of gender and sexual orientation.¹ I have always been tempted to verify how that works with regard to women. What happens to a woman when she tries to enter the public space? What does women's presence in the public sphere look like? What happens to women who attempt to participate in the public debate?

The patterns of patriarchal reactions to women — particularly when women bring the issues of our exclusion into the public sphere, when we share our suffering, and our systematic, if not systemic, non-admission and limitation in virtually all spheres of life — are hideous. Ridiculing and degrading women, double standards, glass ceilings and sticky floors, uninvited hands roaming our bodies when we are girls, when we are teenagers, when we are adults; at bars, at job interviews, during religion lessons, on buses, at schools and universities; at surgeries and dispensaries, in classes and therapies — it happens to us everywhere. Recently repeated in the social media, the action #metoo, initiated by the black feminist, Tarana Burke, already in 2009,² during which millions of women publicly shared their experience of sexual harassment and violence, revealed not only the dimensions and ubiquity of such behavior against women, but also the dynamics of the responses that many men and few women were instantly ready to formulate in order to break those women, to push back that avalanche, if only unofficial, of women's complaints about transgressing and shifting our borders, about treating





Sonia Nieśpiłowska

Postowie

Projekt *Ofelie. Ikonografia szaleństwa*, stworzony przez Zorkę Wollny w Muzeum Sztuki w Łodzi jesienią 2012, prezentowany kolejno w Muzeum Współczesnym we Wrocławiu i Gdańskim Teatrze Szekspirowskim¹ przybrał formę publikacji książkowej. Otwierają ją przeprowadzone w ubiegłym roku rozmowy Zorki Wollny z aktorami, kolejne części stanowią wybór zdjęć Adama T. Burtona i eseje krytyczne. Książka odsyła do performansu, jego kolejnych odsłon, lecz także do zrealizowanego przez Małgorzatę Mazur w ms² filmowego zapisu *Ofelii*.

Muzeum Sztuki w Łodzi wraz z Wydziałem Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie ze szczególną przyjemnością oddaje w Państwa ręce tę publikację z nadzieją, że stanowić będzie ona mapę relacji pomiędzy postaciami a publicznością i przewodnik po tropach, jakie *Ofelie* odsłoniły przed artystkami i badaczkami.

Tworzone na przecięciu sztuk wizualnych, muzyki, teatru i choreografii, prace Zorki Wollny wpisują się w nasilające się w ostatniej dekadzie zjawisko zwrotu performatywnego w polskich instytucjach muzealnych. Pierwszą pracę w Muzeum

¹ Druga odsłona performansu *Ofelie. Ikonografia szaleństwa* odbyła się w Muzeum Współczesnym we Wrocławiu 9.02.2013, trzecia i czwarta natomiast w ramach Festiwalu Szekspirowskiego: 3.08.2013 w Parku Kolibki w Gdyni oraz 4.08.2013 w Gdańskim Teatrze Szekspirowskim w budowie.

Sztuki w Łodzi artystka zrealizowała w 2006 roku, kiedy na zaproszenie Jarosława Lubiaka wzięła udział w wystawie *Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania*. Poprzez tę wystawę, jak i wiele późniejszych projektów, takich jak cykl *Muzeum Uniwersalne* czy działania i konferencje, prowadzone w ramach programu dyskursywnego Centrum Muzeologicznego, Muzeum Sztuki przyglądało się samemu sobie, pragnąc, by nie tylko jego zbiory, ale i historia instytucji, sposób jej funkcjonowania i przyszłość stały się przedmiotem publicznej debaty. *Chodzony na Kolekcję sztuki XX i XXI wieku*² prezentowany podczas otwarcia wystawy *Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania* w 2006 roku był pierwszą pracą Wollny powstałą w relacji do dzieł i układu przestrzennego Muzeum Sztuki oraz jedną z pierwszych choreografii muzealnych artystki.³ Z kolekcją Muzeum Wollny pracowała ponownie w 2009 roku, realizując *Sześć sylwetek na tle kolekcji*⁴ w nowo otwartej

2 *Chodzony na Kolekcję sztuki XX i XXI wieku*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 5.12.2006, kurator: Jarosław Lubiak, udział wzięli: Andrea Adam, Łukasz Ostrowski, Magdalena Przybysz, Dorota Przygucka, Martyna Turcza, Aleksandra Jach.

3 Więcej o tym cyklu w tekście Jarosława Lubiaka *The Museum as performed by Zorka Wollny* w książce *Zorka Wollny. The Museum Theater*, Abteiberg Museum, Moenchengladbach 2012.

4 *Sześć sylwetek na tle kolekcji*, Muzeum Sztuki w Łodzi - ms², 23 i 24.05.2009 w ramach Międzynarodowych Spotkań Baletowych, kurator: Jarosław Lubiak, udział wzięli: Andrea Adam, Maja Justyna, Catalina Ostornol, Julia Pond, Michał Ratajski, Ewa Szubstarska. O dwóch pierwszych performansach Zorki Wollny w ms Jarosław Lubiak pisał w tekście *Sześć sylwetek na tle kolekcji, performens*

siedzibie ms² – dawnej tkalni, która na 3 górnych piętrach budynku prezentuje ekspozycję stałą. W 2015 roku – już poza muzealnymi przestrzeniami – stworzyła *Kompozycję na 12 aktorów i budynek Lido*⁵.

W performansie *Ofelie. Ikonografia szaleństwa*⁶ jesienią 2012 roku zaproszone przez Zorkę Wollny aktorki dzieliły z publicznością intymną fizyczną, emocjonalną i audialną przestrzeń, w której zestrajały pochodzące z różnych porządków czasowych interpretacje postaci Ofelii. Pusta sala wystaw czasowych mieszcząca się na parterze ms² po raz pierwszy całkowicie wypełniła się wówczas performatywnym działaniem. Dla mnie, producentki zaangażowanej w proces powstawania performansu *Ofelie*, był to również czas pracy nad założeniami kuratorskimi do współkuratorowanej przez Katarzynę Słobodę wystawy

taneczny Zorki Wollny, 10.07.2009, www.archiwum-obieg.u-jazdowski.pl [dostęp z dnia: 18.07.2018].

5 *Kompozycja na 12 aktorów i budynek Lido*, Zakłady Przemysłu Dziewiarskiego LIDO, 29.10 i 5.11.2015, w ramach wystawy *Wszyscy ludzie będą siostrami*, kuratorka: Joanna Sokołowska, udział wzięli: Joanna Chmielecka, Majka Justyna, Anna Przybyt, Elizabet Araj, Marta Sterna, Grzegorz Mrowicki, Wojciech Droszczyński, Artur Gotz, Magdalena Kaszewska, Tomasz Kubiakowicz, Jolanta Jackowska, współpraca kompozytorska: Kuba Krzewiński, Jarosław Krzemiński, produkcja: Muzeum Sztuki w Łodzi i Teatr Nowy w Łodzi.

6 *Ofelie. Ikonografia szaleństwa*, Muzeum Sztuki w Łodzi - ms², 9.02.2012, kurator: Jarosław Lubiak, udział wzięły: Iwona Bielska, Monika Dąbrowska, Ewa Domańska, Gabriela Frycz, Anna Ilczuk, Krystyna Łubieńska, Marta Kalmus-Jankowska, Karolina Porcari, Agnieszka Radzikowska, Małgorzata Rudzka, Bożena Strykówna, w kolejnych odsłonach także Elżbieta Karkoszka. We Wrocławiu Karolinę Porcari zastąpiła Katarzyna Misiewicz.