

Pożytki z teatru

Na przykładzie realizacji teatralnych Artura Żmijewskiego i Zorki Wollny

Co interesuje artystów wizualnych w teatrze? Co teatr im daje, co może wnieść do ich praktyki, jakie elementy (ludzie/aktorzy, miejsce/instytucja, literatura/dramat) są dla nich inspirujące? Czy realizacje z elementem teatralnym wpisują się w ich dotychczasową praktykę i zainteresowania, czy są początkiem nowego etapu, wnoszą do twórczości tych artystów coś zupełnie nowego?

Proponuję przyjrzeć się dwójce artystów i ich realizacjom teatralnym. Są to: Zorka Wollny (*Ofelie. Ikografie szaleństwa*, 2012) i Artur Żmijewski (*Msza*, 2011). Opieram się głównie na wypowiedziach artystów, w przypadku Zorki Wollny na jej autoreferacie napisanym na potrzeby przewodu habilitacyjnego oraz na wywiadach Artura Żmijewskiego. Na tej podstawie mogę stwierdzić, że elementami, które najbardziej inspirowały omawianych artystów były: w przypadku Artura Żmijewskiego teatralna publiczność, a w przypadku Zorki Wollny aktorki.

Dla twórców kończących artystyczne studia w latach 90. (i później) przekraczanie granic tradycyjnych podziałów na dyscypliny artystyczne nie jest czymś niezwykłym. Wybór medium nie określa już pozycji artysty. To także konsekwencja zmian, które zaszły w szkolnictwie artystycznym. Artura Żmijewskiego i Zorkę Wollny dzieli 20 lat, i w tym czasie w kształceniu artystów zaszły fundamentalne zmiany, jeśli chodzi o otwarcie się na interdyscyplinarność i nowe media. Choć nie można przypisywać edukacji wyłącznej (lub przesadnej) zasługi w kształtowaniu osobowości i języka artystycznej wypowiedzi, bo kariery tych dwojga wybitnych artystów trwają wystarczająco długo, by udowodnić ich samodzielność, to wydaje się charakterystyczne, że oboje studiowali w uczelniach o dużych tradycjach, którym zarzuca się konserwatyzm, jednak w pracowniach otwartych na eksperymenty formalne, łączenie i przekraczanie granic dyscyplin. Zorka Wollny uzyskała dyplom w 2006 roku na Wydziale Malarstwa ASP w Krakowie, w Pracowni Intermedialnej Grzegorza Sztwiertni, artysty niesłuchanie wszechstronnego, erudyty o szerokiej gamie zainteresowań (teoria sztuki, medycyna, kwestie percepcji i dyscypliny ciała), wśród których ważną rolę odgrywał również teatr; m.in. jest on autorem koncepcji „naturalnego performer/aktora” oraz „teatru odruchowego”, swoistej formy „teatru zerowego”, którego działania wpisują się w tradycję Schechnera

i Grotowskiego¹, malarzem, autorem filmów i rozbudowanych instalacji. Również Wollny swobodnie porusza się między mediami, inspirowa się szczególnie muzyką i choreografią, często współpracuje z kompozytorką Anną Szwejgier, bierze udział w festiwalach muzycznych i wydarzeniach teatralnych².

Takie gesty Sztwiertni jak angażowanie studentów we wspólne działania, np. przy okazji wystawy *Dział nauczania* w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie w 2006 roku (w ramach cyklu *W samym centrum uwagi*, gdzie obok własnych prac pokazywał twórczość swych studentów, m.in. Zorki Wollny) nie byłyby możliwe bez rewolucyjnego dla artystycznej edukacji wpływu Grzegorza Kowalskiego i jego pracowni, słynnej Kowalni, gdzie Artur Żmijewski studiował rzeźbę na ASP w Warszawie, w latach 1990–1995. Zmiany te rozpoczęły się już w połowie lat 80., gdy Grzegorz Kowalski wprowadził autorskie zadanie *Obszar Wspólny, Obszar Własny* (owow) – zadanie grupowe oparte na pozawerbalnej komunikacji, w którym pedagodzy i studenci uczestniczyli na równych zasadach w procesie artystycznego porozumiewania się. Zadanie to raz na parę lat realizowane jest do dzisiaj.

Jak w 1985 roku pisał Kowalski, „jest to zadanie, w którym konieczne jest współuczestnictwo, wyraziste wypowiedzenie siebie w zmiennych sytuacjach, uświadomienie nieustannego wyboru. Nie chodzi o „odkrywczość”, lecz przyjęcie odpowiedzialności za proces porozumiewania się. Oglądany z zewnątrz owow może przypominać performans, w który spontanicznie włączają się inne osoby, happening, a nawet przedstawienie teatralne³. (...) W pracowni zrezygnowano z tradycyjnych zadań rzeźbiarskich, z czasem film (bardziej niż wideo-instalacja) zaczął pełnić pierwszoplanową rolę, a samo medium i obecność kamer wpłynęły na realizację autorskiego zadania Kowalskiego *Obszar Wspólny, Obszar Własny* (...). W 2001 roku Kowalski zdecydował się przekształcić pracownię rzeźby w Pracownię Przestrzeni Audiowizualnej, która przez lata funkcjonowała na Wydziale Rzeźby⁴.

1 M. Goździewski, *Grzegorz Sztwiertnia*, w: *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, red. G. Borkowski, A. Mazur, M. Branicka, Warszawa 2007, s. 310.

2 Np. Festiwal Muzyki Współczesnej Warszawska Jesień, 2011, Międzynarodowe Spotkania Baletowe w Łodzi czy Międzynarodowy Festiwal Teatralny Malta w Poznaniu.

3 K. Sienkiewicz, w: *Kowalnia 1985–2015*, red. G. Kowalski, s. 18.

4 Tamże, s. 32.

Równie rewolucyjną zmianą było odejście od idei indywidualizmu i koncepcja „grupowej osobowości twórczej”, z jaką Kowalski zapoznał się za pośrednictwem Jolanty Brach-Czajny, która tak pisała o Living Theatre:

Najtrudniejszym zadaniem jest zorganizowanie kolektywnej twórczości. Tradycja kultury europejskiej (i amerykańskiej) wiąże twórczość artystyczną z działaniem jednostkowym i traktuje ją jako akt skrajnie indywidualistyczny, wymagający ponadto pewnej izolacji. Living Theatre (...) zerwał z tradycją, uspołeczniając akt twórczy. Stosowane przez nich metody pracy preferują specyficzny typ twórczości. Takiej mianowicie, która pobudza nie samotne skupienie, lecz bodźce wynikające z obecności innych; podsuwanie innym własnej myśli, rozwijanie cudzej, spór, konfrontacja, zderzenie nieoczekiwanych skojarzeń, zderzenie odmiennych osobowości⁵.

Nowością było także zaangażowanie społeczne, tak charakterystyczne dla najsłynniejszych absolwentów Kowalni: Katarzyny Kozyry i Pawła Althamera. Artur Żmijewski to czołowy przedstawiciel nurtu sztuki krytycznej, autor manifestu *Stosowane sztuki społeczne*, konsekwentnie (lub bezwzględnie) realizujący jego założenia, kurator rewolucyjnego w swoim demokratycznym podejściu 7. Biennale Sztuki Współczesnej. Zaangażowana społecznie jest też Zorka Wollny. Jak pisze Magda Ujma, *interesuje ją krytyka instytucji i feministyczna dekonstrukcja patriarchalnych kodów zachowań, ale czyni to odmiennymi metodami, co może wynikać z różnicy temperamentów, jak również z różnicy pokoleń. Jej prace oscylują więc między bardzo poetycką atmosferą i podejściem krytycznym, pytaniami o opresyjność przestrzeni oraz zachowania, jakie dana przestrzeń kreuje*⁶.

Cechą charakterystyczną praktyki artystycznej obojga artystów jest praca z ludźmi. Oboje są reżyserami. Artur Żmijewski tworzy aranżowane dokumenty: albo aranżuje sytuacje i filmuje zachowania uczestników (np. warsztaty dla grup o różnych przekonaniach politycznych, zabawę w berka dla grupy nagich osób obojga płci w piwnicy prywatnego domu i dawnej komorze gazowej, zajęcia malarskie dla niewidomych), albo dokumenty w bardziej tradycyjnym rozumieniu: filmuje np. demonstracje uliczne w różnych krajach.

Żmijewski traktuje film jako narzędzie do badania rzeczywistości, bo uważa, że takie jest zadanie artysty. Cytując Sierakowskiego, mówi:

Każdy – nauka, polityka, sztuka – ma swoje środki (systematyczne badania naukowe, polityczne zdolności organizacji wpływu i retoryczna skuteczność, artystyczne

środki diagnozowania świata i oddziaływania), ale teren walki jest przecież wspólny. (...) Wymieniamy się kompetencjami⁷.

Zorka Wollny stworzyła cykl performansów choreograficznych, realizowanych w muzeach i bibliotece, oraz koncertów. *Zasadniczy dla niej jest kontakt z innymi ludźmi – rozmowy i przepływanie idei*⁸. Do wykonania *Oratorium na orkiestrę i chór mieszkańców Warszawy* zostali zaproszeni działacze organizacji pozarządowych oraz ochotnicy z wolnego naboru. Koncert był zorkiestrowaną manifestacją uliczną⁹. Zorka Wollny odpowiadała za warstwę dramaturgiczną projektu. Podobnie dzieje się



Artur Żmijewski, *Msza*, 2011, dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Galerii Foksal

w czasie innych performansów, będących połączeniem wydarzeń muzycznych i choreografii, tzw. koncertów na architekturę, akcji muzycznych powstających na żywo z wykorzystaniem niestandardowych instrumentów, odbywających się np. w całym budynku galerii, na terenie dawnej Stoczni Gdańskiej czy na ulicy; udział biorą w niej ochotnicy, dzieci i dorośli, którzy występują po serii prób trwających od paru dni do dwóch tygodni¹⁰.

Artur Żmijewski, *Msza*

Inscenizacja *Mszy* miała premierę 29.10.2011 w Teatrze Dramatycznym. Spektakl zrealizowany we współpracy z Igorem Stokfiszewskim był rzeczywistym

7 Z Arturem Żmijewskim rozmawia Sebastian Cichocki w: *Drżące ciało. Rozmowy z artystami*, Warszawa 2008, s.9.

8 M. Ujma, *Zorka Wollny*, <http://culture.pl/pl/tworca/zorka-wollny>, (dostęp 15.11. 2016).

9 Projekt muzyczny Zorki Wollny *Oratorium na orkiestrę i chór mieszkańców Warszawy* powstał w ramach 54. edycji festiwalu *Warszawska Jesień* w 2011 roku, muzyka: Artur Zagajewski, dyrygował Ryszard Borowski. <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/wollny-zorka-oratorium-na-orkiestre-i-chor-mieszkancow-warszawy>, (dostęp 15.11.2016).

10 Np. *Ballada na Gmach Zachęty*, koncert-performance we współpracy z Anną Szwejgier, Zachęta, Warszawa, 2009; *Piosenka przy pracy, Performance na pięciu performerów*, Festiwal Alternativa, Instytut Sztuki Wyspa, Gdańsk, maj 2011; *Przesilenie letnie*, spektakl taneczny w ramach festiwalu teatralnego Malta, Poznań 2010; *Unhum na 23 muzyków i 52 przechodniów*, Focus Łódź Biennale, wrzesień 2010; we współpracy z Anną Szwejgier i Arturem Zagajewskim.

5 J. Brach-Czajna, *Etos nowej sztuki*, Warszawa 1984, s. 54.

6 M. Ujma, *Zorka Wollny*, <http://culture.pl/pl/tworca/zorka-wollny>, (dostęp 15.11. 2016).



Artur Żmijewski, *Msza*, 2011, dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Galerii Foksal

odtworzeniem mszy katolickiej, łącznie z kazaniem i komunią. W role kapłana i kleryka wcielili się wtedy aktorzy: Piotr Siwkiewicz i Krzysztof Ogłóza. Ponownie zrealizowano *Mszę* w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie podczas festiwalu Reminiscencje Teatralne w roku 2014 – zagrali w niej Jan Peszek i Bogdan Brzyski.

Pomysł narodził się podczas żałoby narodowej po katastrofie smoleńskiej, kiedy zamknięto teatry. Artysta mówi:

Na pomysł, żeby wystawić mszę w teatrze, wpadłem około dziesięciu dni po katastrofie. Z Dorotą Sajewską, dramaturgiem Teatru Dramatycznego, zastanawialiśmy się nad reakcjami ludzi, nad tym, że wszystko zamknięto, jedyną otwartą przestrzenią zostały kościoły. A przecież równie dobrze można by dla ludzi potrzebujących jakiegoś wspólnotowego rytuału żałoby otworzyć teatry. Dlaczego żałoba musi się właściwie odbywać w kościele? Stąd przyszła mi do głowy ta msza¹¹.

11 Żmijewski: *polityka potrzebuje rytuału. Rozmowa z Jakubem Majmurem*. <http://www.krytykapolityczna.pl/Serwiskulturalny/ZmijewskiPolitykapotrzebujerytuału/menuid-431.html>, (dostęp 10.11.2016).

Msza była odbierana jako prowokacja, bluźnierstwo¹², krytyka współczesnego Kościoła, komentarz na temat desakralizacji społeczeństwa¹³ lub też faktyczna próba zbadania, czy teatr sprostą roli wyrażenia tak skrajnych emocji, jakimi są ból i żałoba¹⁴. Rozpatrywany pod tymi względami spektakl nie był sukcesem: prowokacja była nieudana, podobnie jak krytyka instytucji, bo zbyt oczywista, adresowana do ludzi już i tak przekonanych, nudziła zamiast szokować (Adriana Prodeus, Bogusław Deptuła w „Dwutygodniku”).

12 Np. T. Terlikowski w: *Żmijewskiego sztuka obrazania*, „Gazeta Polska” nr 45, 09-11-2011, lub P. Biernatowicz, *Rok 2011 – rok lewicy w sztuce współczesnej*, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/fokus/23659>, (dostęp 10.11.2016).

13 Np. A. Didusko-Zygłewska, P. Sztarbowska, *Msza Żmijewskiego. Świadeictwa po premierze*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/2845-msza-zmijewskiego-swiadeictwa-po-premierze.html>, (dostęp 10.11.2016), lub Ł. Baduła <http://kulturaonline.pl/krt,festival,teatralna,msza,tytul,artykul,19181.html>, (dostęp 10.11.2016).

14 A. Draguła, *Kiedy król odchodzi, czyli ceremonie*, „Tygodnik Powszechny”, 44/2016, Dodatek „Dziady. Recykling” lub T. Kurzydło w <http://christianitas.org/news/theatrum-mszy/>, (dostęp 10.11.2016).

Próba przywrócenia znaczenia teatrowi również zakończyła się porażką:

Mylił się jednak, sądząc, że poprzez wystawienie *Mszy* nada teatrowi znaczenie, które posiada rytuał religijny. Jego próba w rzeczywistości była czymś zupełnie przeciwnym – teatru pozbawionego *sacrum* nie może ocalić zdesakralizowana liturgia. (...) Dzisiaj jedynie *Msza*, w przeciwieństwie do teatru, posiada charakter sakralny, który tworzy wspólnotę (Kurzydło).

Oraz:

Nie da się w jednej chwili zastąpić dwóch tysięcy lat emocji i wyobraźni. Ale jest bez wątpienia coś więcej. W takich chwilach religia jest silna naszą słabością, którą ujawniamy w obliczu nicości. (Draguła, cytując filozofa-ateistę André Compté-Sponville'a).

Tymczasem inscenizacja nie miała na celu krytyki ani parodii, co artysta wyraźnie zaznacza. Wprawdzie mówi też, że msza to spektakl dość nudny, ale *Przygotujemy to z pełnym szacunkiem, bardzo się staramy. Nie ma we „Mszy” ani jednego momentu zgrywy czy kpiny. Ironia nie jest moją intencją¹⁵. Msza interesuje go jako „cytat z rzeczywistości”, spektakl, który może być przeniesiony z kościoła do teatru, aby można było zanalizować jego oddziaływanie na publiczność zgromadzoną na widowni i postawioną w dwuznacznej sytuacji. To publiczność jest celem jego eksperymentu. Chodzi mu o „konfuzję” w sensie fizycznym –*

twoje ciało przeszło trening, który nauczył je w odpowiednim momencie klękać, składać ręce. A teatr daje ci możliwość biernego oporu – możesz tego nie robić, nie czeka cię za to sankcja wspólnoty. W czasie podniesienia wiemy, że powinniśmy klęczeć, ale siedzimy na miejscu, łamiąc pewne tabu. Ulegamy w ten sposób bezwiednie trybom maszyny teatralnej, która tam, gdzie rytuał wzywa nas, by reagować, wzywa nas do czegoś przeciwnego – biernej obserwacji¹⁶.

Widownia staje się więc miejscem, gdzie zachodzą zmiany lub może do nich dojść. Albo też: stworzona została sytuacja, w której można dokonać wyboru, wybór wymaga przełamania konwencji zachowania się; widzowie umieszczeni zostali pomiędzy dwoma znanymi sobie światami: widownia, należąca do świeckiego świata kultury, i scena, na której odgrywany jest rytuał odwołujący się do religii. Tym samym spełniony jest jeden z postulatów

sztuki krytycznej: sztuka może spowodować zmiany społeczne, poprzez odsłanianie mechanizmów uspołecznienia¹⁷. Teatr („machina teatralna” według słów Żmijewskiego) potrzebny mu jest jako zwodnicza alternatywa dana widzowi (*Bóg stworzył teatr dla tych, którym nie wystarcza Kościół* ten cytat z Juliusza Osterwy znalazł się w programie). Zwodnicza, bo właściwie z góry wiadomo, że żadne zachowanie – ani pasywne oglądanie mszy, ani aktywne uczestniczenie w niej, nie da widzowi satysfakcji. Nie może być satysfakcji, gdy celem jest konfuzja. Na pytanie J. Majmurka: *Czego ty oczekiwałeś od publiczności, jaki efekt chciałeś uzyskać?*, Żmijewski odpowiada:

Zasadniczo taki, jaki się zdarzył: miałem nadzieję, że to się wszystko posypie. (...) że jak ludzie dostaną wezwania, żeby wstali, to będą siedzieć, że nie będą się żegnać, że słuchając ewangelii, nie odcisną na czole, ustach i sercu znaku krzyża. Sypie się to wszystko dość konkretnie, nie działa – a jednocześnie działa¹⁸.

Działa, bo zakwestionowane zostały pewne (naturalne, dla ciągle jeszcze przeważającej części naszego społeczeństwa) odruchy, rozchwiane kategorie poznawcze, rozbita oczywistość dotychczasowej relacji między instytucją a publicznością. Dla tych z widzów, którzy zostali wychowani w katolickiej tradycji, uruchomiony został potencjał współczesnego estetycznego reżimu sztuki, o którym pisze Rancière¹⁹. Na widowni widz ma szansę indywidualnej emancypacji. Jak mówi Żmijewski:

Tu nie tylko podważamy za pomocą teatru rytuał kościelny, ale za pomocą rytuału mszy zmuszamy widza do analitycznego przeżycia doświadczenia teatru – tworzymy widza bezwiednie krytycznego. (...) Widz się emancypuje – nie robiąc nic, robi bardzo wiele, po prostu patrząc²⁰.

17 „Podstawowym warunkiem zmian społecznych jest doprowadzenie do rozchwiania naturalności ludzkich kategorii poznawczych i związanych z nimi odruchów. Gdy jednostki tracą orientację w świecie, łatwiej też dostrzegają jego negatywne strony i mogą pomyśleć o jego zmianie. Przykładu takich sytuacji dostarczają podważające stabilność rzeczywistości kryzysy. Podobny efekt może wywoływać uczestnictwo w praktykach ruchów społecznych, takich jak demonstracje i strajki, albo konfrontacja z tekstem literackim lub dziełem artystycznym”. M. Gdula, *Dwie sztuki krytyczne w: Żmijewski. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2011, s. 30.

18 Żmijewski: *polityka potrzebuje rytuału. Rozmowa z Jakubem Majmurem*. <http://www.krytykapolityczna.pl/Serwiskulturalny/ZmijewskiPolitykapotrzebujerytuału/menuid-431.html>. (dostęp 10.11.2016).

19 „Estetyczny reżim sztuki utożsamia sztukę z tym co pojedyncze (*singulier*) i uwalnia ją od wszelkich specyficznych reguł, wszystkich tematycznych hierarchii i gatunków. (...) Ustanawia w tym samym momencie autonomię sztuki oraz jej tożsamość z formami samego życia”. J. Rancière, *Dzielenie postrzeganiem*, przeł. M. Kropiwnicki i J. Sowa, wyd. korporacja ha!art, Kraków 2007, s. 84.

20 Żmijewski: *polityka potrzebuje rytuału. Rozmowa z Jakubem Majmurem*. <http://www.krytykapolityczna.pl/Serwiskulturalny/ZmijewskiPolitykapotrzebujerytuału/menuid-431.html>. (dostęp 10.11.2016).

15 K. Sienkiewicz, <http://culture.pl/pl/tworca/artur-zmijewski>, (dostęp 10.11.2016).

16 Żmijewski: *polityka potrzebuje rytuału. Rozmowa z Jakubem Majmurem*. <http://www.krytykapolityczna.pl/Serwiskulturalny/ZmijewskiPolitykapotrzebujerytuału/menuid-431.html>, (dostęp 10.11.2016).

Zorka Wollny, *Ofelie. Ikonografia szaleństwa kompozycja na jedenastej aktorek*

Ofelie. Ikonografia szaleństwa (2012) Zorki Wollny to trwający 50 minut spektakl pokazywany w przestrzeniach muzealnych. Aktorki, które grały rolę Ofelii w teatralnych inscenizacjach Szekspirowskiego *Hamleta*, odtwarzają finałową scenę szaleństwa – bez pozostałej obsady, bez kontekstu sytuacji, bez rekwizytów, bez kostiumów.

Wideo stanowiące zapis spektaklu w Muzeum Sztuki w Łodzi artystka wskazała jako główne osiągnięcie w przewodzie habilitacyjnym w 2016 roku; wszystkie wypowiedzi Zorki Wollny pochodzą z udostępnionego mi autoreferatu. Autorka szczegółowo analizuje takie zagadnienia, jak: relacje teatru i sztuk wizualnych, kobiece szaleństwo w teatrze, porównanie przestrzeni teatru i muzeum, rola reżysera i kuratora. Na potrzeby tego artykułu chciałabym ograniczyć się do decyzji użycia fragmentu dramatu i pracy z aktorkami, które w tym projekcie stają się performerkami.

Luce Irigaray, której poniższy cytat służy jako motto dla książki Agaty Jakubowskiej o ciele kobiecym w pracach polskich artystek, pisze:

Z całą pewnością odrzucenie, wykluczenie wyobraźni kobiecej sytuuje kobietę tak, że doświadcza ona siebie jedynie fragmentarycznie, na słabo ustrukturyzowanych marginesach ideologii panującej, pośród wyrzutków i wygnańców, na marginesach lustra ustawionego przez podmiot (męski) po to, żeby się sam w nim odbijał, zdwajał²¹.

Agata Jakubowska, przyglądając się pracom polskich artystek współczesnych, pisze o tendencji pokazywania fragmentów ciała zamiast jego całości; przeciwstawia to tradycji klasycznej i zestawia z dominacją takich wizerunków w kulturze popularnej i ich wszechobecnością w reklamie.

Sfragmentaryzowane ciało kobiece stanowi ten aspekt kultury zachodnioeuropejskiej, który – jak postulują niektóre teoretyczki – należy poddawać krytyce i poszukiwać nowych sposobów reprezentacji ciała kobiecego. A. Jakubowska analizuje jednak działania artystyczne, które nie tyle poszukują całkowicie nowych sposobów reprezentacji ciała kobiecego, ile dekonstruuje je, z którymi artystki mają do czynienia²². Praktyka ta może mieć miejsce zarówno w przypadkach artystek wykorzystujących ekspresję ciała (Alina Szapocznikow, Barbara Falender) jak i konceptualistek (Natalia LL, Ewa Partum).

Na takich „marginesach lustra” usytuowana jest rola Ofelii, dosyć mały fragment w stosunku do całości dramatu. Pomimo to, większość aktorek deklarowała, że Ofelia była dla nich ważną rolą, znaczącą w ich karierze. Można by porównać fragmentaryzację

ciała, o której pisze Jakubowska, z wykorzystaniem fragmentu *Hamleta*, z którym pracują zaproszone aktorki – Zorka Wollny podkreśla fragmentaryczność: wyjęcie z kontekstu, odarcie ze scenografii, kostiumu czy rekwizytów, a także *pracę z pamięcią, przypomnienie sobie, rekonstruowanie wizji reżysera-demiurga*. Warto zwrócić uwagę, że na 11 aktorek, tylko dwie reżyserowane były przez kobiety²³.

Każda z aktorek analizowała (wspólnie z Zorką Wollny) swoją rolę, wychodząc od oryginalnego spektaklu. I chociaż końcowy rezultat był nadaniem nowego kształtu roli, to jednak w interpretacjach każdej z aktorek można wciąż zauważyć różnice wynikające nie tylko z odmienności „wizji reżysera”, ale także z różnicy podejścia do zawodu aktora. Interpretacja aktorek stanowi przegląd historii teatru, zmieniających się technik i tendencji. Zorka Wollny zauważa:

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, osuwając i odświeżając zdania dramatu, a aktorki współczesnych reżyserów awangardowych (Karolina Porcari) grają według zasady obojętności wypowiedzanego słowa skonstruowanej z jego wymową oraz zachowaniem wypowiadającego²⁴.

Brak kontekstu (poprzednich scen, scenografii, kostiumu, rekwizytów) podkreślił rolę ciała jako środka ekspresji. Nasuwają się więc porównania z pracami kobiet-artystek, które poprzez sztukę próbowały odzyskać autonomię w mówieniu o swoim ciele i swojej tożsamości. Nawiązując do paraleli ze sztukami wizualnymi, interpretacje sceny szaleństwa, wymykania się spod kontroli rozumu i obowiązujących norm, za pomocą „dramaturgii słowa” można zestawzić z pracą Natalii LL *TAK*: powtarzające się rzędy fotografii kobiecych ust wymawiających słowo Tak, w połączeniu z napisem TAK, bez którego nie byłoby możliwe odczytanie znaczenia ruchu ust. Jak pisze Jakubowska:

23 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 Śmigajewicz, 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 Strykowska – reż. Jan Machulski, Teatr Ochoty, Warszawa, 1985. Autoreferat Zorki Wollny, s.4.

24 Autoreferat Z. Wollny.

21 A. Jakubowska, *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek*, Kraków 2004.

22 Tamże, s. 86.

To podwojony sens wypowiedzi. Z samych ust jej sens nie daje się odczytać, ale wyrażony słowem pisanym staje się zrozumiały. To TAK nie przynależy jednak do mówiącego ciała. Znaczenie przychodzi z innego porządku – arbitralnego systemu alfabetu. Uzupełniona nimi wypowiedź kobiety może zostać usłyszana. Same usta nadal pozostaną nieme²⁵.

Usta: erotyczny znak, przypominający według Freuda o braku, czyli wybrakowanym cielesie kobiecym. Przywołana jest także feministyczna badaczka Rosalind Coward; według niej *usta to miejsce dramatu*



Zorka Wollny, *Ofelia. Ikonografia szaleństwa*, 2012, fot. Adam T. Burton

między pożądaniem aby zrealizować aktywne potrzeby i przeciw zakazom nałożonym na zachowanie kobiet²⁶. Ofelia wyraża swoje szaleństwo za pomocą słów; arbitralność tekstu narzuca się tym bardziej, że chociaż powtarzana przez 11 aktorek scena jest ta sama, to różnią się tłumaczenia *Hamleta* (wykorzystanych zostało 5 tłumaczeń). Powtarzanie sceny szaleństwa i powtarzanie TAK w pracy Natalii LL wzmacnia ich znaczenie i podkreśla konceptualność podejścia. Wypowiadane staje się zdarzeniem, nie budowaniem sensu. Powtórzone wielokrotnie staje się sposobem konstruowania miejsca dla mówiącego podmiotu²⁷. Podobne zestawienie: arbitralny system języka i ślady ciała analizuje Jakubowska w pracach Ewy Partum: odciski pomalowanych ust wypowiadających litery alfabetu (*Poem by Ewa – alfabet*, 1971).

Same usta, podobnie jak w przypadku Natalii LL nic by nie powiedziały. To litery umożliwiają jej odczytanie. Nie jest to więc zestawienie dwóch równorzędnych sposobów wypowiedzi. Ten ustami kobiecymi uzyskuje czytelność dopiero dzięki „pomocy” „męskiego” języka²⁸.

Inne artystki jednak, np. Alina Szapocznikow czy Zuzanna Janin, ufają ekspresji samego ciała; analizując ich prace przedstawiające brzuchy (odlew u Szapocznikow, fotografie zatopione w folii u Janin), można znaleźć bogactwo nieoczywistych, często subwersywnych znaczeń;

Absurdalność ujęcia tego fragmentu ciała przeciwstawia się sposobom jego traktowania przez kulturę falliczną. W niej marginalizowane, tu zajmuje nie dla niego przeznaczone centralne miejsce. (...) To raczej głównie destabilizacja podziału na to co w centrum i co na marginesach²⁹.

Aktorki młodszego pokolenia także ufają ekspresji ciała. Przywołując m.in. Erikę Fischer-Lichte, Zorka Wollny pisze, że: młodszemu pokoleniu posłuszne jest raczej postulatowi „ucieśnienia”, oraz: *Autoerotyzm i związana z nim autoagresja zostały podstawą nowych monologów i okazały się, ponownie, kluczowe w rozumieniu kobiecego szaleństwa*³⁰.

Chociaż Zorka Wollny określa w pewnym momencie Ofelie także jako „teatralny *found footage*”, z czym zgadza się też opinia Anki Herbut („Wycięte ze spektaklu jako *ready-mades*”³¹, Ofelie stają się osobnymi obiektami teatralnymi), to jednak ważniejszy wydaje się wątek relacyjny i dwojaka rola performansu.

Zorka Wollny nie ustawia się w roli reżysera-de miurga, jej relacje z aktorkami są zaprzeczeniem działania indywidualistycznego, jej działanie bliższe jest etyce relacyjnej i koncepcji performansu delegowanego, tak jak to definiuje Claire Bishop, kiedy artyści zapraszają nieprofesjonalistów bądź specjalistów z innych dziedzin, aby występować w ich imieniu i działali zgodnie z ich instrukcjami w określonym miejscu i czasie³². Dokonuje emancypacji aktorek za pomocą środków zaczerpniętych ze sztuk wizualnych, ale także odświeża dla siebie formułę performansu. O ile Ofelie wpisują się w dominujący po 1989 roku nurt performansu delegowanego, to biorące udział w spektaklu aktorki emancypują się bardziej w stylu performansu z nurtu body art dominującego od lat 60. do 80.

Zorka Wollny podkreśla proces rozmów i osobistych kontaktów. Był to „indywidualny proces”, w efekcie którego Kilka aktorek postanowiło nie wracać do spektaklu w ogóle, i opowiedzieć o Ofelii przez własne kobiece doświadczenie; ufała więc ich intuicji i pamięci. Píše też:

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

²⁹ Tamże, s. 99.

³⁰ Autoreferat Z. Wollny, s. 18.

³¹ A. Herbut, *Drugie rolowanie Ofelii*, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/3947-drugie-rolowanie-ofelii.html>, (dostęp 11.11.2016).

³² C. Bishop, *Performans delegowany: outsourcing autentyczności*, w: *Sztuczne piekło*, przeł. J. Staniszewski, Warszawa 2015, s. 381.

²⁵ A. Jakubowska, *Na marginesach lustra...* dz. cyt., s. 103.

²⁶ Tamże, s. 102.

²⁷ Tamże, s. 104.

²⁸ Tamże, s. 105.

deskach teatru, że odrzucone zostały elementy dekoracyjne, a uwaga skupiona na pojedynczej postaci i jej ekspresji. W ten sposób aktorki zostały performerkami³³.

Niektóre stwierdzenia Zorki Wollny (np. *Uważam także, że polskie teatry powinny zostać spalone, gdyż każda instytucja trwająca za długo staje się swoją własną karykaturą*³⁴) potwierdzają opisaną przez Karolinę Plintę „awersję do teatralności”: pełną niechęci i nieufności relację pomiędzy sztuką i teatrem³⁵. Jako wzorcowy przykład podaje Plinta krańcowo różne reakcje ze strony aktorów i krytyków na akcję *Wirus w spektaklu* (Teatr Rozmaitości, 2006) grupy Sędzia Główny. Performerki celowo „przeszkadzały” w trakcie spektaklu *Magnetyzm serc* w reżyserii Grzegorza Jarzyny: wchodziły na scenę i wykonywały polecenia widzów. Brak entuzjazmu i dystans ze strony aktorów został opisany przez



Zorka Wollny, *Ofelia. Ikona grafia szaleństwa*, 2012, zapis performansu w Muzeum Sztuki w Łodzi

krytyka Łukasza Guzka i przez artystki jako przykład ograniczenia wolności twórczej aktorów, działających według opinii artystek jak „nakręcane maszyny”. K. Plinta ironicznie podsumowuje, że te opinie:

w zasadzie można uznać za ilustrację konwencjonalnego myślenia zarówno o teatrze jak, i sztuce performansu. W rolach głównych wystąpiły tu dwie niezależne artystki, znane ze swoich działań sytuujących je w tradycji body artu, oraz zespół pozbawionych sprawczości i indywidualności aktorów, którzy swoje zadanie wykonują pod dyktando reżysera.

Plinta dodaje:

Niechęć do „sztuczności” i konwencji jest na dobrą sprawę zrozumiała, warto jednak zauważyć, że nieraz przeciwstawiali się jej sami twórcy teatralni. Czym bowiem było Laboratorium Jerzego Grotowskiego, jak nie zaprzeczeniem konwencjonalnego teatru z aktorami odgrywającymi swoje role?³⁶

Grotowskiego przywołuje także Zorka Wollny, opisując swoją pracę: *Przestudiowaniu pracy Grotowskiego zawdzięczałam indywidualną pracę z każdą z aktorek, znajdowanie charakterystycznej dla każdej z nich obecności scenicznej*³⁷. Chociaż więc Zorka Wollny można by także zarzucić „konwencjonalne myślenie o teatrze”, to jednak czyni ona z tego ciekawy użytek.

Odpowiadając na postawione na początku pytania, można stwierdzić, że teatralne realizacje obojga opisywanych artystów wypływają z ich poprzednich zainteresowań, są ich rozwinięciem. Oboje także w przemyślany i konsekwentny sposób wykorzystują teatr w formalnym sensie dosyć konserwatywny. Ich celem nie jest jednak zmienianie teatru, lecz powodowanie zmian w życiu ludzi.

Słowa kluczowe: teatr, sztuka współczesna, zaangażowanie społeczne, aktorki, rytuał, performans, emancypacja, ciało, Artur Żmijewski, Zorka Wollny

JADWIGA SAWICKA
The advantages of theatre

Summary

The article discusses using theatre in the practice of visual artists based on the cases of two artists. It presents different goals with which that medium has been used: in the staging of a Catholic Mass in theatre by Artur Żmijewski, and in playing the role of Ophelia by eleven actresses of different ages in a performance directed by Zorka Wollny. Considering the previous work of the two artists, one may say that theatre-related projects have been part of the interests and practice of both of them. They are both interested in working with people, yet the aim of Żmijewski's experiment was affecting the audience and Wollny's one – emancipation of the actresses and the text.

Key words: Artur Żmijewski, Zorka Wollny, theatre, contemporary art, social involvement, actresses, ritual, performance, emancipation, body

33 Autoreferat Z. Wollny, s.13.

34 Tamże, s.25.

35 K. Plinta, *Ucieczka z twierdzy*, „Szum”, lato-jesień 2016, nr 13, s.56.

36 Tamże, s.60.

37 Autoreferat Z. Wollny, s.24.



Zorka Wollny, *Ofelie. Ikonografia szaleństwa*, 2012, fot. Adam T. Burton

Bibliografia

- Badula Ł. <http://kulturaonline.pl/krt,festival,teatralna,msza,tytul,artykul,19181.html>
- Biernatowicz P., *Rok 2011 – rok lewicy w sztuce współczesnej*, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/fokus/23659>.
- Bishop C., *Performans delegowany: outsourcing autentyczności*, w: *Sztuczne piekła*, przeł. J. Staniszewski, wyd. Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015.
- Brach-Czaina J., *Etos nowej sztuki*, PWN, Warszawa 1984.
- Cichocki S., *Z Arturem Żmijewskim rozmawia Sebastian Cichocki*, w: *Drżące ciało. Rozmowy z artystami*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.
- Diduszko-Zyglewska A., Sztarbowski P., *Msza Żmijewskiego. Świadcstwa po premierze*, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/2845-msza-zmijewskiego-swiadcstwa-po-premierze.html>.
- Draguła A., *Kiedy król odchodzi, czyli ceremonie*, „Tygodnik Powszechny”, 2016, nr 44, Dodatek „Dziady. Recykling”.
- Goździewski M., Grzegorz Sztwiertnia, w: *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, red. G. Borkowski, A. Mazur, M. Branicka, wyd. CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2007.
- Herburt A., *Drugie rolowanie Ofelii*, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/3947-drugie-rolowanie-ofelii.html>
- Jakubowska A., *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek*, wyd. Universitas, Kraków 2004.
- Kurzydło T. <http://christianitas.org/news/theatrum-mszy/>.
- Plinta K., *Ucieczka z twierdzy*, „Szum”, lato–jesień 2016, nr 13.
- Rancière J., *Dzielenie postrzegalnego*, przeł. M. Kropiwnicki i J. Sowa, wyd. korporacja ha!art, Kraków 2007.
- Sienkiewicz K., w: *Kowalnia 1985–2015*, red. G. Kowalski, wyd. ASP Katowice, K. Sienkiewicz, <http://culture.pl/pl/tworca/artur-zmijewski>.
- Terlikowski T., *Żmijewskiego sztuka obrazania*, „Gazeta Polska”, 2011, nr 45
- Ujma M., Zorka Wollny, <http://culture.pl/pl/tworca/zorka-wollny>
- Wollny Z., *Autoreferat w postępowaniu habilitacyjnym*, Akademia Sztuki w Szczecinie, 2016.
- Żmijewski: polityka potrzebuje rytuału. Rozmowa z Jakubem Majmurem. <http://www.krytykapolityczna.pl/Serwiskulturalny/ZmijewskiPolitykapotrzebujerytualu/menuid-431.html>.