

How far can you go w instytucji?  
O zwrocie feministycznym, którego nie było,  
rozmawiają Agata Adamiecka-Sitek, Milena Gauer  
i Weronika Szczawińska

<http://mbmh.pl/development/ptjournal/index.php/ptj/article/view/34/49>



## How far can you go w instytucji? O zwrocie feministycznym, którego nie było, rozmawiają Agata Adamiecka-Sitek, Milena Gauer i Weronika Szczawińska

**Agata Adamiecka-Sitek:** Rozmawiamy po czytaniu scenicznym *Ciotuni* Aleksandra Fredry<sup>1</sup>, w którym obie wystąpiłyście na scenie, pozwalając sobie na nader swobodne potraktowanie dzieła teatralnego Dziadka Narodowego. Mówiąc wprost, wykorzystałyście tę okazję, by powtórzyć znaną wszystkim do znudzenia opowieść o opresji, jakiej doświadczają kobiety w teatrze – tej najbardziej mizoginicznej instytucji zachodniej kultury. W finale przeproszałyście publiczność, wycofując się niepewnym krokiem. Rozumiem, że wstyd wam za ten niesmaczny wybryk.

**Weronika Szczawińska:** Wstyd. Oczywiście, że wstyd. To jest żenujące. Już siedem lat temu, kiedy wspólnie zrealizowałyśmy *Jackie* na podstawie tekstu Elfriede Jelinek, sytuacja była krępująca, bo co to za spektakl i co to za temat. A teraz, kiedy wracamy do tego doświadczenia – i to po tym, jak przez tych kilka lat w Polsce wszystko na temat kobiet na scenie, i w ogóle wszędzie, już powiedziano – to jest to prawdziwy obciach. Niezależnie od okazji, projektu, zadanego tematu wyjeżdżamy z tą swoją starą śpiewką, od lat na ten sam temat... A mówiąc serio, ciężką żenadą jest to, co się dzieje w polskim teatrze i dyskursie mu towarzyszącym, przynajmniej tym najpowszechniejszym. Nastąpiła era podejrzanego triumfalizmu. Od jakichś dziesięciu lat wiemy, że „polski teatr jest kobietą”, że mamy wiele, coraz więcej kobiet-reżyserów, które pracują na wszystkich scenach, także tych ważnych, modnych, prestiżowych i nawet narodowych z nazwy. Więc oto przerobiliśmy sprawnie i gładko feministyczny zwrot w teatrze – i mamy to za sobą. Otóż my z Mileną mamy przekonanie, że w istocie nic takiego się nie dokonało. Że ostatecznie feminizm w polskim teatrze przydaje się przede wszystkim jako strategia promocyjna, PR-owa, uruchamiany jest, kiedy potrzebna jest wyrazista identyfikacja sytuująca kulturalny produkt w odpowiednim otoczeniu.

A to oznacza, że sytuacja jest prawdziwie zła. Zwrot się dokonał i niczego nie zmienił. Cały jego impet został pochłonięty przez medialną logikę atrakcyjnych tożsamościowych brandów.

**AA-S:** Spróbujmy sobie opowiedzieć, co konkretnie wydarzyło się

<sup>1</sup> Czytanie sceniczne było częścią projektu *Fredro. Nikt mnie nie zna*, który odbywał się w Instytucie Teatralnym im Zbigniewa Raszewskiego w sezonie 2014/2015. Reżyserzy młodego i średniego pokolenia przygotowywali czytania rzadko wystawionych tekstów XIX-wiecznego dramatopisarza, którego najpopularniejsze komedie stanowią żelazną część repertuaru polskich scen.

w ramach tego – jak mówisz – pseudo-zwrotu feministycznego. Jak i kiedy został zneutralizowany? Czy faktycznie jego cała energia została przechwycona przez neoliberalną logikę? Nie da się przecież zaprzeczyć, że reżyserki pojawiły się w polskim teatrze, że zostały dostrzeżone. Zaczęło się od Anny Augustynowicz zaliczonej do „młodszych zdolniejszych”...

**WS:** ...później się posypało: Maja Kleczewska, Monika Pęcikiewicz, Monika Strzępka, Agnieszka Olsten, Aldona Figura. Weszły do teatru mniej więcej w tym samym czasie i od razu ten fenomen zaczął być nagłaśniamy. Oto mamy reżyserujące kobiety! Wyraziste i mocne zjawisko, które można tak dobrze nazwać! Jak miło! Tym bardziej, że reżyserki przybywało: Barbara Wysocka, Natalia Korczakowska, Ewelina Marciniak...

**AA-S:** Weronika Szczawińska, Marta Górnicka. To jest niezaprzeczalne: pojawiła się grupa reżyserek, których praca w teatrze została dostrzeżona przez krytykę. Więcej, Monika Strzępka jest kobietą, która w tej chwili ustanawia dominujący model teatru krytycznego w Polsce. Zajmuje pozycję pierwszego reżysera polskiego teatru politycznego.

**WS:** Właśnie, ta kobieta zajmuje pozycję pierwszego reżysera! Rozumiem, że nie przypadkiem posłużyłaś się męską formą. Zauważmy, że o Monice Strzępce nigdy nie mówi się w kontekście feministycznego zwrotu w polskim teatrze. Jej nazwisko konsekwentnie nie pojawia się w tekstach krytycznych analizujących polski teatr w genderowym czy feministycznym ujęciu albo poświęconych kobiecej reżyserii. Zastanawiam się dlaczego, skoro jej spektakle zazwyczaj uwzględniają te kwestie, czasem pracują one niezwykle mocno, jak w *Niech żyje wojna!!!*, czasem stają się głównym tematem, jak w *Położnicach Szpitala św. Zofii* czy w *Courtney Love*. Myślę, że jest tak właśnie ze względu na pozycję Moniki Strzępki – zbyt mocną, żeby nadal umieszczać ją w kontekście feministycznym. Ten zarezerwowany jest dla debiutantek, outsiderek, świeżych objawień: postaci, nawet jeśli skupiających uwagę, to jednak mniej lub bardziej marginalnych. Kobieta, która zajmuje tak wysoką pozycję w hierarchii, w powszechnej świadomości automatycznie wylatuje z feministycznej frakcji.

**AA-S:** Myślę, że nie bez znaczenia jest to, że nie da się powiedzieć Strzępka bez Demirski. Jest to szczególna hybryda, nawet nie tandem twórczy, ale jakby jeden twórczy organizm. Bardzo trudno powiedzieć, gdzie i jak przebiega tu podział kompetencji. Strzępka deklaruje zresztą, że jest w pierwszym rzędzie egzekutorką teksów Demirskiego i zapisanych w nich sensów, że pracuje z aktorami tak, jakby szło o teksty poetyckie, gdzie nie można naruszyć rytmu i frazy, bo traci się znaczenie. To jednak uderzająco tradycyjny układ – z autorem-mężczyzną jako twórcą sensu<sup>2</sup>. Ale wracając do naszej rekonstrukcji feministycznego zwrotu w teatrze – pozostałe wymienione przez nas reżyserki też weszły do mainstreamu, inaczej niż to się dzieje w przypadku teatru programowo feministycznego, który zwykle ma charakter kontrkulturowy i funkcjonuje na obrzeżach; na marginesie, jak chce bell hooks,

2 Por. *Rozmowa o metodzie*, z Moniką Strzępką rozmawia Jagoda Hernik Spalińska, „Notatnik Teatralny” 2011, nr 64-65.

dowodząc politycznego potencjału takiego usytuowania. Część z nich konsekwentnie podejmuje tematykę genderową. Dla żadnej nie jest to kwestia przezroczysta. Może się myłę, ale wydaje mi się, że na tle teatrów europejskich – choćby niemieckiego – polski teatr wyróżnia się pod tym względem.

**WS:** Tak, zgadzam się. To jest widoczne zjawisko.

**AA-S:** Widoczne zarówno w odniesieniu do współczesnego teatru europejskiego, jak i do historii polskiego teatru. W projekcie badawczym HyPaTia realizowanym w Instytucie Teatralnym pod kierownictwem Joanny Krakowskiej przyglądamy się uważnie tej kwestii i widzimy, jak mało było w polskim powojennym teatrze kobiet reżyserujących na – nazwijmy to – liczących się scenach. I jak mało było kobiecych tekstów dramatycznych wydawanych drukiem i granych. Tu zmiana jest uderzająca, czego dowodem specjalny tom wydany przez „Dialog” z wyborem dramatów napisanych przez autorki i opublikowanych na łamach miesięcznika w ostatnich latach<sup>3</sup>.

**WS:** Tak, nie można zaprzeczyć, że coś drgnęło; zjawiska, o których mówisz, są znakiem jakiejś realnej zmiany. Ale patrząc z perspektywy całego polskiego teatru, wciąż jest to zjawisko szalenie wąskie. Widoczne i nagłościone, PR-owo skonsumowane, jak mówiłam, ale jednak bardzo ekskluzywne.

**Milena Gauer:** Pomyślmy o tym, co dzieje się w polskim teatrze poza tymi kilkoma progresywnymi scenami. Króluje postać kobiety, która odrzucając w tył głowę, łapie się za piersi i jęczy przeciągle, albo wyrzuca z siebie kaskady śmiechu. Próbowaliśmy to dziś pokazać – ciotunię w teatrze w mieście do dwustu tysięcy mieszkańców. Te stereotypy pracują sobie w najlepsze: aktorki wiedzą, czego się od nich oczekuje, widownia się cieszy. Widać to szczególnie w popularnych farsach. A z drugiej strony prawie zupełnie nie ma *herstory*. Szeregami idą Hamlety, Kordiany, Konrady, Kartoteki, Śluby. Idą te historie o bohaterze, jego kumplu, jego ojcu, no oczywiście jego kochance, ewentualnie matce. Sztuki w „Dialogu” się drukuje, ale to nie zmienia specjalnie realiów tego teatru.

Razem z Weroniką kilkakrotnie próbowaliśmy dotrzeć do afirmatywnej, podmiotowej kobiecej postaci. Z różnym skutkiem. W *Nożach w kurach* szukałyśmy kobiecego głosu, własnego języka odrębnego od męskich narracji. Wyszła nam wtedy tupiąca nóżką dziewczynka, która próbuje zacząć mówić we własnym imieniu, mimo ciągłego wyśmiewania przez męskich bohaterów spektaklu. Co ciekawe, kpiny z bohaterki/aktorki zdarzały się zupełnie spontanicznie na próbach. Poddaliśmy tę sytuację analizie i ostatecznie weszło to do spektaklu. W *Mojej pierwszej zjawie* dziewczynka stała się już naprawdę niegrzeczna i zadziorna, szturmem chciała przejąć męskoosobową narrację i w jakimś stopniu jej się to udawało. Problem zaczął się kiedy od dziewczynki próbowaliśmy przejść do kobiety. W *Kamasutrze. Studium Przyjemności* pojawiała się Klaudyna, inspirowana powieściami Colette. Samoświadoma i afirmatywna.

<sup>3</sup> „Dialog”. *Najlepsze z najlepszych. Dramatopisarki dekady*. Instytut Książki. Kraków – Warszawa 2012.

Pamiętam, jakie to było trudne, o wiele łatwiej było budować na opozycji, zmagać się z czymś, wyrwać z okowów, przeszkadzać i zakłócać. Kobieta dumna ze swojego ciała, zmysłowo patrząca na świat i ludzi, bez traumy, zazdrości, hysterii okazała się prawdziwym wyzwaniem i do dzisiaj w związku z tamtym spektaklem mam poczucie niedosytu.

**WS:** Pomyślmy o dzisiejszym polskim teatrze z perspektywy aktorek, o teatrze, którego twardy rdzeń nadal pozostaje teatrem reżyserów z jego żelazną, nienaruszalną hierarchią.

**MG:** Nie ma chyba bardziej opresyjnej relacji niż relacja reżyser – aktorka w takiej instytucji, jaką jest wyrosły z XIX-wiecznej tradycji teatr repertuarowy. A jest to nadal najbardziej powszechny i stabilny model teatru w Polsce, w którym kwitną wszystkie seksistowskie i mizoginistyczne praktyki.

**WS:** Zgadzam się. I w związku z tym ważne wydaje mi się postawienie dwóch pytań. Po pierwsze, czy wyłonienie się tej grupy reżyserek, o której mówiliśmy, zmieniło coś dla aktorek? Albo szerzej – czy jakkolwiek przeobraziło polski teatr w jego codziennej praktyce? Po drugie, czy ów feministyczny zwrot nie był tak bardzo widoczny właśnie dlatego, że dokonał się w najbardziej eksponowanym, a zarazem najbardziej oczywistym polu władzy dyskursywnej bezpośrednio związanej z pozycją reżysera, a nie w polu instytucjonalnych praktyk, gdzie dokonuje się nieustanna, rozproszona i niewidoczna przemoc?

**AA-S:** To znaczyłoby, że reżyserki, nawet jeśli sięgnęły po feministyczne tematy, w żaden sposób nie przekształciły instytucji. Zajęły po prostu miejsce, które wcześniej rezerwowane było – z nielicznymi wyjątkami – dla mężczyzny-reżysera, definiowanego nadal w modernistycznym paradygmacie, jako „artysta teatru”, który powołuje do istnienia osobny świat i w związku ze swoimi nieledwie boskimi prerogatywami ma do dowolnej dyspozycji podległy mu zespół wykonawców, którzy przecież w szkołach teatralnych trenowani są do bycia doskonale podległymi instrumentami. Liczyć się musi tylko ze zwierzchnią władzą dyrektora teatru, prawie na pewno mężczyzny. W dystrybucji władzy w ramach instytucji teatru nic się nie zmieniło. Tej grupie kobiet po prostu udało się wskoczyć w stary schemat – to są te, które dały radę – ale ich pojawienie się niczego nie zmieniło w instytucjonalnej praktyce teatru, ani w jego ideologicznej ramie.

**WS:** Tak to widzę. Zmieniło się bardzo niewiele. Zmieniłyśmy bardzo niewiele. Na przykład ekipy techniczne przyzwyczały się do tego, że reżyser może mieć metr pięćdziesiąt wzrostu i nosić spódnicę. Może rzadziej opowiada się seksistowskie żarty. Ale nie wydaje mi się, żeby zaszła jakaś decydująca zmiana – wewnątrz instytucji czy w polu symbolicznym. Myślę, że mamy do czynienia z taką sytuacją: jeśli jakiś kobiecy temat jest realizowany w teatrze, to dzieje się to najczęściej poprzez szczególny dyskurs ciała i niezależnie, czy jest to reżyserka, czy reżyser, okazuje się, że z tym kobiecym ciałem jest coś bardzo, bardzo nie w porządku. Wdaje mi się nawet, że reżyserki same ten temat podbiły. Na przykład to, co dzieje się z kobiecym ciałem w spektaklach Mai Kleczewskiej równie dobrze mogłoby zaistnieć w tradycyjnym teatrze

męskiego spojrzenia, bo te ciała – pozornie transgresyjne, wyrwane spod patriarchalnej kontroli – są ciałami nieustannie maltretowanymi i wpychanym w spektakl hysterii. Już od *Fedry* mam to nieodparte przekonanie, że one pracują na jedno – na obraz kobiety jako ofiary. To storturowane ciało w teatrze dostarcza nam przy tym dużo przyjemności. Polski teatr i polska krytyka teatralna bardzo kocha te trzęsące się anorektyczki w za dużych szpilkach, uwielbia konwulsje i wymioty, wpychanie do ust i wypluwanie jedzenia, rozbijanie się o tafle pleksi, niekontrolowany, spazmatyczny krzyk. Mówiąc krótko – bardzo lubi patrzeć na kobiece ciało jako na dynamiczny obiekt. I dlatego ja nie mam poczucia jakiegś szczególnej łączności z reżyserkami w polskim teatrze i nie wierzę w skuteczność feministycznego zwrotu wywołanego przez ich obecność. Czuję natomiast silny związek z moimi współpracowniczkami – Agnieszką Jakimiak, scenografkami, z którymi pracuję czy pracowałam, Izabelą Wądołowską, Natalią Mleczak, Dagny Szwed, z aktorkami. Mam poczucie, że w repertuarowym teatrze udaje mi się czasem stworzyć rodzaj kobiecego kolektywu. Oczywiście – to samo mogłabym powiedzieć o współpracownikach, z którymi dzielimy kluczowe przekonania. Ale tak się składa, że tu akurat rozmawiamy o kobietach.

**AA-S:** To taka mała dywersja, działania sabotażowe w obrębie patriarchalnej instytucji. Ten wymiar pracy nad spektaklem, który Agnieszka Jakimiak nazwała tworzeniem mikroinstytucji.

**WS:** Tak. To się czasem udaje. Choć zdarzało mi się, że słyszałam od dyrektora teatru, że więcej niż dwie kobiety w gronie twórców spektaklu to za dużo. Że to jest jakiegoś rodzaju despekt. Reżyserka i dramaturżka – ok, jeśli to niezbędne, ale czy musi też być choreografka, scenografka? To zaczyna wyglądać na podejrzaną manifestację. Jakies to jest niepoważne, nieprofesjonalne. Nie, nie. Takiej taniej ideologii w moim teatrze nie będzie.

**AA-S:** Ale czy można mieć ochotę na więcej, niż tylko mały sabotaż, który na dodatek tak łatwo zablokować? Czy teatr jest w ogóle instytucją do przejęcia? Czy takie przejęcie może dotyczyć mainstreamowego teatru instytucjonalnego? Od kilkudziesięciu lat zastanawiają się nad tym feministyczne artystki, znajdując różne recepty, wszystkie jednak doraźne i bezsilne wobec backlashowych nawrotów. Luce Irigaray radziła, by porzucić teatr, który w zachodniej cywilizacji powstał jako instytucja jedno-męsko-płciowa – bo tak przecież można określić teatr antycznej Grecji – i zawsze gorliwie służył patriarchatowi.

**WS:** Nie znam odpowiedzi na to pytanie, to jasne. Mocowanie się z instytucją sprawdzam teraz od innej strony, niż tylko artystycznej, jako pracowniczka Teatru im. Bogusławskiego w Kaliszu. Być może nie powinnam więc narzekać, bo ktoś mógłby powiedzieć, że jestem obecnie w jakiegś tam pozycji władzy. To prawda – ale trzeba też pamiętać, że instytucja w obecnym kształcie utwardzała się przez dekady i nie da się tego szybko zmienić. Na pewno staramy się w Kaliszu brać ten aspekt instytucjonalnej przemocy pod uwagę.

Porozmawiamy może też o tym, co dziś w Polsce przynosi ekscytującą zmianę w tym temacie. Mam na myśli na przykład taniec. Cała ta banda nowych tancerek, choreografek, performerek, kuratorek ma do



zaproprowania coś, co faktycznie niesie w sobie potencjał wywrotowy. Coś, co wydaje mi się nie tylko pracą krytyczną, ale też propozycją pozytywną, której tak bardzo nam w teatrze brakuje. One to często uzyskują przez całkowitą bezczelność. Wymieniłabym tu dla przykładu dwa sola taneczne. Pierwsze to *Polska* Agaty Maszkiewicz. Może to nie jest propozycja zmierzająca do odzyskania kobiecej cielesnej podmiotowości na scenie, ale swoją bezczelnością i celowym użyciem abiektałnych obrazów Maszkiewicz naprawdę coś przekracza. To jest bardzo niestosowna propozycja, obsceniczna i niesmaczna. Piękna i niewinnie wyglądająca dziewczyna w skąpym stroju lekkoatletki w narodowych barwach właściwie przez większość spektaklu – jak to nazwać – wygina się na scenie, przyjmując pokraczne, dziwne pozycje. Staje się jakimś niepojętym kadłubem z nieokreślonymi kończynami, pozbawionym głowy. W pewnym momencie jest tak ustawiona, że jej pośladki, którymi dziwacznie porusza, wyglądają jak piersi. Wszystko to jest nieznośne, nie do wytrzymania. Ma się ochotę przerwać ten obsceniczny występ, zażądać natychmiastowego przywrócenia ciała jego „naturalnego” kształtu i motoryki. Pięknego kształtu narodowej sportsmenki. Nacjonalistyczno-seksistowska bomba w najbardziej paradoksalnej wersji sportowego show zostaje tu ujawniona i rozbrojona, ale w taki sposób, że wszelka przyjemność, jaką kiedykolwiek odczuwaliśmy patrząc na giętkie ciała lekkoatletek biegnących po medal dla Polski, wraca do nas w postaci nieznośnego zażenowania. A potem Maszkiewicz bierze mikrofon i zaczyna opowiadać najbardziej niestosowne, obrzydliwe żarty. Następnie w skrajnym zapamiętaniu i zarazem automatyzmie na czworaka tańczy do *Sympathy for the Devil* Rolling Stonesów „taniec” składający się jakby wyłącznie z ruchów frykcyjnych. „Jakby” – bo solo Agaty jest przede wszystkim grą ze wzrokiem widza. Zobaczysz to, do czego jesteś przyzwyczajona. Wydaje się, że forsuje tu ciało do granic wytrzymałości. A wszystko to kończy ludowym polskim tańcem, który tańczy dla nas lekko i radośnie, ze słodkim uśmiechem na twarzy. Patrzysz na to i jesteś w szoku. Cały czas zastanawiasz się, czy to są jakieś niewinne ćwiczenia gimnastyczne, czy to jest coś skrajnie obscenicznego. Dla mnie to było radykalne i wyzwalające. A przy tym lekkie i – jak mówię – bezczelne. Nic z wiktylizmu, żadnych spazmów.

Drugie solo to spektakl Agaty Siniarskiej *Śmierć 24 klatki na sekundę, czyli zrób mi tak, jak w prawdziwym filmie*. Jest to rodzaj antychoreografii, seria wypreparowanych, statycznych obrazów inspirowanych głównie filmami Godarda. Siniarska wygląda zupełnie jak kobieta wyjęta z kadrów tych filmów: fryzura, szpilki, obcisły kostium, wszystkie akcesoria kobiety glamour – „pięknej jako pięknej”. Zastygając w kolejnych pozach, tancerka preparuje ikoniczne gesty, które „robią kobietę”. Mocno kojarzy się to z cyklem zdjęć Cindy Sherman *Untitled Film Stills* i zarazem odsyła do Brechtowskiego gestu – przerwania i zatrzymania akcji, które otwierają przestrzeń krytycznej analizy. Inaczej niż w przypadku zdjęć, mamy tu jednak do czynienia z żywym ciałem, które wprowadza aspekt obscenicznego niesamowitości. W pewnym momencie orientujemy się, że ona ma cały czas otwarte usta i że z tych ust zaczynają się wydobywać i narastać nieartykułowane dźwięki. To nie jest głos, raczej jakieś westchnienia, jęki czy pomruki tworzone dzięki pracy przepony – pulsujące, uporczywe, towarzyszące każdemu oddechowi. Zarazem somatyczne i mechaniczne. Tworzy się skrajne napięcie między obrazem ciała zastygłego w pociągającej pozie, a sferą foniczną, która wskazuje na tętniące życie ciała.

Życie, obsceniczne i niewyraźne, pulsujące wewnątrz ciała, pod jego gładką i piękną powierzchnią, pochodzące z przestrzeni niesamowitości, radykalnie inne. W pewnym momencie z otwartych, stale nieruchomych ust tancerki zaczyna ściekać ślina. Oczywiście, mamy tu cały pakiet feministycznej teorii z Laurą Mulvey na czele. Mamy ujawnioną sytuację kobiety sprowadzonej do bycia widzianą przez zobiektywizowane męskie oko. Kobieta istniejąca poprzez spojrzenie i dla niego. Mamy w tej anty-choreografii dosłownie uwidocznioną zasadę, że kobiety nie działają, ale objawiają się – zawsze w odpowiedniej pozie, zawsze w doskonałej ciele-snej stylizacji. Ale – co dla mnie bardzo ważne – przy całej tej sile otwarcie feministycznej wypowiedzi, spektakl jest lekki i zabawny, zupełnie tak, jak *Polska Maszkiewicz*. Widzowie co chwila wybuchają śmiechem, kiedy Siniarska przybiera kolejne pozy pożądanej kobiety. Jest w tym dziewczynska i – powtórzę – bezczelna siła; jest zabawa.

**AA-S:** Czy ta krytyczna skuteczność nie wiąże się po części z tym, że one robią to dosłownie sobą, eliminując teatralną sytuację użycia czy-jegoś ciała, która dotyczy aktora bez względu na płeć? Struktura teatru i właściwa mu hierarchia władzy odbija fundamentalną kulturową zasadę zawłaszczania i użycia kobiecego ciała oraz odebrania kobietom podmiotowej pozycji. W przypadku kobiet, z powodu ich szczególnego wystawienia na kulturowej scenie, zamiany w przedmiot nieustannego oglądu, ciągłego pożądania/posiadania przez męskie spojrzenie, ta strukturalna homologia między teatrem a kulturą działa szczególnie drastycznie. Pewnie dlatego tak trudno jest przejąć medium teatru dla feministyczno-emancypacyjnych celów. Obie artystki po części przynajmniej wydostają się z tej pułapki.

**WS:** Tak! To jest na pewno zasadnicze, stąd płynie siła tych propozycji. Dlatego mam poczucie, że choreografki-tancerki są krok dalej niż my w teatrze.

**AA-S:** Trochę to przypomina sytuację radykalnego feministycznego performansu lat 70. Tyle, że wtedy chodziło o odzyskanie ciała, które miało stanowić uwolnione z kulturowej pułapki residuum kobiecości. Autorki spektakli, o których mówisz, nie mają żadnych esensjonalistycznych pokus. Wszystko to opiera się na głębokiej świadomości mechanizmów kultury i gotowości do krytycznej gry. Gry, także w znaczeniu zabawy i przyjemności, dzięki którym unika się pułapki wiktymizmu. Słowem – są to spektakle postfeministyczne, czy może trzeciofalowe, które nie tylko skutecznie rysują system, ale też przynoszą konstruktywną propozycję. Pokazują, że kobiety mogą poczuć się dobrze w tej rzeczywistości, rozpychać się w niej, dzięki swojej odwadze, poczuciu humoru i dzięki wykorzystanej w twórczym działaniu wiedzy.

**WS:** Mam poczucie, że zbliżamy się tu do sedna problemu. Być może opresyjny mechanizm nie jest do przewyciężenia na poziomie reprezentacji, bo jest wkodowany w samą zasadę pracy w teatrze. Takie ujęcie pozwala mi zrozumieć, dlaczego bardzo szybko poczułam, że muszę odejść od zajmowania się wprost tymi tematami, że poszukiwanie innej reprezentacji kobiecego ciała na scenie do niczego nie prowadzi, że ja po prostu nie mam na to pomysłu. Że żadna z nas go nie ma. I jesteśmy w takiej sytuacji, że mamy przeczytane te wszystkie teksty, które trzeba



znać, że trochę ważnych rzeczy zostało w Polsce na ten temat napisanych, pewne spektakle powstały – lekcja przerobiona, i co z tego? Jaki jest następny krok? No właśnie, nie wiadomo. Mogłybyśmy z Mileną grać tego upiora *Jackie* do tej pory – mówię upiora, nie tylko dlatego, że to jest spektakl, który zszedł z afisza, ale też dlatego, że nasza Jackie od początku była takim szczególnym nieumarłym obiektem, który nieustannie nas nawiedza – bo to dalej jest aktualne. Klincz, w którym jesteśmy z tym „zwrotem feministycznym” jest właśnie takim grobem, w którym tkwi Jackie – i do którego nas zaprasza.

Sytuacja jest teraz taka, że osoby, które są zainteresowane zmianą teatru i jego odzyskaniem na rzecz prawdziwej pracy emancyperyjnej, zaczęły intensywnie analizować obszar stosunków pracy i praktyk instytucjonalnych. Mamy poczucie, że to jest droga, żeby wrócić do feminizmu, choć oczywiście nie tylko o feminizm tu chodzi, bo rzecz polega na złączeniu dyskursu feministycznego z innymi polami emancytacji. To jest dosłownie instytucjonalna obsesja, jesteśmy opętani tym tematem: jak rozmontować hierarchię w teatrze, jak ujawnić i zmienić stosunki władzy, dystrybucję prestiżu i finansów, jak w ramach teatru instytucjonalnego zdekolonizować współpracowników podległych reżyserowi, jak zbudować twórczy kolektyw? Przede wszystkim: jak w ramach repertuarowego teatru włączyć aktorów w proces emancyperyjny? To wydaje się najtrudniejszym zadaniem.

**AA-S:** Dlatego tak ważna jest moim zdaniem propozycja Olivera Frlijcia, której sedno polega na stworzeniu rzeczywistego kolektywu podmiotów politycznych, z których każdy zajmuje stanowisko we własnym imieniu, mając prawo do podważenia autorytetu i władzy reżysera. Ten kolektyw nie kieruje się przy tym zasadą konsensusu, bo ten zawsze opiera się na wykluczeniu i niejawnym przemocy, ale działa w polu ujawnionego konfliktu. Teatr repertuarowy jest tu doskonałą przestrzenią do krytycznych operacji, bo w takim teatrze istnieje pracujący ze sobą przez całe lata zespół, traktowany jako ansambl, czyli dosłownie zespół, który ma być ze sobą zestrojony jak orkiestra, który ma podlegać podobnym zasadom dyscypliny, podległości i pełnej dyspozycyjności. A w rzeczywistości światopoglądowe i ideologiczne konflikty są tu podobne jak w społeczeństwie. Zespół teatru repertuarowego jest metonimią społeczeństwa i Frlijć robi z tego polityczny użytek. Wchodzi też w silne śpięcie z estetyką tego teatru, pokazując, że jest ona częścią pewnego reżimu instytucji, służącej określonej klasowej i narodowej ideologii<sup>4</sup>. Instytucja nie wytrzymała tak celnego ataku krytycznego i odpowiedziała cenzurą prewencyjną. Wierzę jednak, że i tym razem cenzura okaże się – jak chce Judith Butler – kontrskuteczna i ostatecznie przyczyni się do szerszej i intensywniejszej obecności zakazanego dzieła – w tym przypadku zakazanego modelu pracy i krytyki *par excellence* instytucjonalnej. W listopadzie Frlijć zrealizuje spektakl w ramach krakowskiego projektu POP-UP. W 2017 będzie kuratorem idiomu bałkańskiego na Malcie. Szykują się też inne propozycje pracy w Polsce.

Wydaje mi się, że dla feministycznego myślenia o teatrze i szerzej, dla projektu zmiany modelu instytucjonalnego teatru w Polsce, propozycja Frlijcia jest niezwykle inspirująca.

4 Na ten temat zob. Agata Adamiecka-Sitek *Polacy, Żydzi i doświadczenie estetyczne. O niezrealizowanym spektaklu Olivera Frlijcia* w tym numerze *PTJ*.

**WS:** Tak, to jest bardzo inspirujące – to ważne, żeby w polskim kontekście ktoś wreszcie wywłókł tę sprawę na wierzch. Ale trzeba przypomnieć, że z tą propozycją łączy się też konieczność podważenia swoich własnych pozycji. To się nie zawsze udaje, ale trzeba próbować. Myślę, że dopiero teraz zaczynam rozumieć szerzej te hierarchiczne zawilości, o których rozmawiamy. Wcześniej sprawa wydawała mi się prostsza, bardziej związana z regułami reprezentacji.

**AA-S:** Zauważmy, że zarówno w przypadku spektakli tanecznych, które przywołałaś, jak i w przypadku pracy Frlijcia, zasadnicze są przesunięcia, jakie w tych pracach dokonują się wobec klasycznych reguł teatralnego medium. Rzeczywista praca przebiega nie tyle na poziomie reprezentacji, ile na poziomie modelu komunikacyjnego i struktury medium. Na metapoziomie, choć oczywiście w silnym powiązaniu z dyskursywną warstwą przedstawiania. Byłyby to zatem przykłady potwierdzające tezy stawione przez Pawła Mościckiego w książce *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*<sup>5</sup> – książce bardzo ważnej, która, mam wrażenie, wyprzedziła swój czas. Pisząc o swoim rozumieniu teatru angażującego, Mościcki nie miał w polskim teatrze ciekawych przykładów, którymi mógł się posłużyć. Dziś analityczna część książki mogłaby przedstawiać się zupełnie inaczej, ale zaproponowane przez autora kategorie są nadal bardzo adekwatne. Jego koncepcja teatru – czy szerzej, sztuki angażującej – zasadza się właśnie na rozpoznaniu strukturalnej homologii między sztuką a rzeczywistością społeczną, co znaczyłoby, że dokonując rewolucji w sztuce, dokonujemy zarazem zmiany w przestrzeni społecznej. Szłoby więc o pracę nad nowymi modelami komunikacji, przekonfigurowaniem zastanych reguł w taki sposób, by zniknęły dotychczasowe linie podziałów, właściwa im hierarchia i relacje władzy, by otworzyła się możliwość zajmowania nowych pozycji, które wcześniej dla tych podmiotów nie były dostępne, a nawet możliwe do pomyślenia. Pierwszoplanowa jest zatem szczególna czujność wobec własnego medium, czyli nie tylko wobec języka teatru, ale także wobec całego teatralnego „urządzenia”, które produkuje dyskurs tej sztuki. To jest właśnie to, czego potrzebujemy dziś w polskim teatrze. Dopiero przekształcając sam teatr instytucjonalny i dostępne w nim metody pracy oraz estetykę – bo to są ściśle ze sobą powiązane pola – możemy za pomocą tego teatru zmieniać rzeczywistość. A to z kolei prowadzi nas do bardzo konkretnych postulatów demokratyzacji systemu finansowania teatru publicznego i otwarcia możliwości dla innych modeli organizacyjnych: domów produkcyjnych, scen impresaryjnych, instytucji parasolowych, które dawałyby bezpieczeństwo instytucjonalne różnym grupom i kolektywom pracującym według własnych zasad. I nie chodzi tu o grantowe ścieżki finansowania, które skazuje na skrajną prekaryjność stosunków pracy. Dlaczego teatr repertuarowy – XIX-wieczny mieszczański zabytek, zupełnie dziś anachroniczny – ma być jedynym modelem instytucjonalnym, właściwie utożsamianym z teatrem publicznym? Dlaczego ponad 90% środków publicznych ma wspierać funkcjonowanie tego wyłącznie modelu, który dziś sztucznie oddziela teatr od pola sztuk wizualnych i performatywnych, zamykając go w silosie nieadekwatnej już formy organizacyjnej, hamującej nie tylko

5 Przekład pierwszego rozdziału książki Pawła Mościckiego publikujemy w tym numer PTJ.

jego rozwój artystyczny, ale też ograniczającej możliwe interakcje ze społecznością i otoczeniem instytucjonalnym? Dlaczego jedynym sposobem poważnego, długofalowego zafunkcjonowania w przestrzeni polskiego teatru musi być wbicie się do systemu teatru repertuarowego, który jest teatrem reżysera i dyrektora – z wszystkim tego konsekwencjami? Dlaczego teatr publiczny ma być definiowany jako taki ze względu na to, kto jest jego organizatorem i jaka jest jego forma instytucjonalna, a nie ze względu na znaczenie dla społeczności i rodzaj pracy, jaką podejmuje?

**WS:** Ja bardzo chętnie poeksperymentowałabym z innymi modelami pracy, produkcji i współpracy. To stworzyłoby, mam wrażenie, korzystne rozwiązanie dla wszystkich. Podważyłoby zakłętą dylemat farsa czy awangarda. Podważyłoby kompromisowość związaną z misją instytucji, która musi być dla wszystkich. Pozwoliłoby znaleźć miejsce dla każdego, bez ograniczania dostępu widowni do tych zjawisk, na które ma akurat ochotę. I mówię to jako pracownica instytucji, która zdaje sobie sprawę z jej wymogów, korzyści i ograniczeń.

**AA-S:** Wróćmy do „feministycznego zwrotu” w polskim teatrze, bo nie porozmawialiśmy jeszcze o najbardziej bodaj wyrazistym zjawisku: o Chórze Kobiet Marty Górnickiej. Tym bardziej, że jest to projekt, który powstał poza teatrem repertuarowym, w całkowicie odrębnej formule organizacyjnej i innym modelu pracy. Jakie jest wasze zdanie o Chórze?

**MG:** Ambiwalentne – chyba tak można to określić. Chór sprawia nam pewien kłopot, chyba ze względu na rodzaj skrajnego serio, jakie się tu pojawia. Nie chodzi nawet o sam przekaz, bo tu oczywiście jest sporo poczucia humory, śmiech jest jedną ze strategii, po które sięga Górnicka – ale o fundamentalną relację między reżyserką w choreutkami. Jest tu jakaś przemoc, krańcowa kontrola. Mam też poczucie, że w naszej *Jackie* powiedziałyśmy wcześniej pewne rzeczy, które zostały usłyszane i podjęte przez krytykę dopiero przy okazji Chóru Kobiet – kiedy pojawiły się w eksponowanym miejscu, kiedy zostały odpowiednio PR-owo opracowane. To jest raczej uwaga pod adresem krytyki, ale wiąże się z funkcjonowaniem Chóru Kobiet, z jego brandem przełomowego feministycznego przedsięwzięcia w historii polskiego teatru.

**WS:** Tu wracamy do kwestii PR-u jako narzędzia przechwytywania rewolucyjnej energii i kanalizowania jej w rynkowych mechanizmach. Myślę, że tak się w dużej mierze stało z Chórem: nie zadziałał na poziomie wywołania jakiegokolwiek zmiany w polskim teatrze, ale stał się marką – i to eksportową. Jak Warszawa chce się snobować na feminizm, to idzie na Chór, który wrócił właśnie z zagranicznego festiwalu.

**AA-S:** Tak, to jest pewien problem. Chór ze swoim przekazem potrzebny był tu, w Polsce, na polskiej prowincji. Nie tylko w polskim teatrze, ale w polskim społeczeństwie, bo poruszał problemy żyjących w tej kulturze kobiet. Myślę zwłaszcza o *Magnifikacie*, w którym analizie poddano relacje władzy, jaką Kościół katolicki roztacza nad ciałami kobiet w Polsce, nad ich życiem. Spektakl miał premierę na dwa lata przed tym, jak Kościół ogłosił, że „ideologia gender” jest kolejną totalitarną ideologią zagrażającą przetrwaniu narodu polskiego, w nadziei, jak rozumiem, że zastąpi mu ona komunizm i znów będzie mógł jednoczyć

wspólnotę Polaków w imię walki z systemowym złem. A później była sprawa Chazana – symboliczny przykład tej powszechnej przemocy, jaką wobec kobiet stosuje Kościół i jego fanatyczni wyznawcy. Tym bardziej widać, jak istotne były takie spektakle, jak *Magnificat*. Tymczasem Chór występował zdecydowanie częściej za granicą niż w kraju, zdobywając prestiżowe nagrody na kolejnych festiwalach, a jeśli grał tu, to najczęściej w Warszawie w siedzibie Instytut Teatralnego. Znow w pewnym stopniu rzecz rozbijała się o kwestie instytucjonalno-finansowe, bo niezwykle trudno jest wozić po Polsce spektakl, w którym gra 25 osób. Dużo łatwiej jest zdobyć pieniądze na stworzenie projektu niż na jego eksploatację. Ale myślę też, że zabrakło nam – mówię nam, bo od początku uczestniczyłam w tym projekcie – determinacji i do pewnego stopnia też świadomości czy nawet woli.

**WS:** Dla mnie podstawowym problemem jest obecność Marty Górnickiej na scenie, która z występu Chóru robi publiczny pokaz tresury. I tu faktycznie przejawia się ten brak dystansu, o którym mówiła Milena. Na scenie widać fantastyczne osobowości kobiece, ale wszystkie one podlegają tresurze, są poskramiane. Mam też poczucie, że w warstwie przekazu Chór zatrzymuje się na znanym nam już poziomie opowieści o traumie, że nie wykonuje kolejnego kroku i w związku z tym nie działa jako doświadczenie emancypacyjne. Mam też problem z formułą programowo wyłącznie kobiecej sztuki. Z tym założeniem, że my tu sobie teraz w babskim gronie wyśpiewamy, jak nam jest źle, jak nas ten patriarchat uciska straszliwie, i będziemy się w ten sposób afirmować. Uważam, że jeśli nie zrobimy z feminizmu wspólnej sprawy, jeśli nie spoimy go z innymi dyskursami emancypacyjnymi, jesteśmy skazane na przegraną. Oczywiście, mogę sobie pozwolić na tego typu bezczelność jak w dzisiejszej *Ciotuni*, że gramy same, a chłopakom dziękujemy, ale nie miałabym ochoty robić w taki sposób kolejnych spektakli.

**AA-S:** Nie do końca jestem w wygodnej sytuacji, żeby Chóru bronić, bo jest to jednak do pewnego stopnia głos z wnętrza. Ale spróbuję przedstawić pokrótce najważniejsze argumenty. Występ Chóru miał ów bezczelny i prowokacyjny charakter, o którym mówiłyśmy wcześniej – i to wobec całej tradycji teatru zachodniego. Było to oczywiście nawiązanie do chóru antycznego – także w warstwie tekstów, bo w pierwszym spektaklu istotna była *Antygona*, w drugim *Bachantki* – jako tej jedno-męsko-płciowej instytucji. Zamiast męskiego bohatera scenę ostentacyjnie zajęły kobiety, w większości amatorki, ze swoim radykalnie feministycznym, publicystycznym przekazem. Za jednym uderzeniem trafiało to w tradycję i we współczesność profesjonalnego, artystycznego teatru. Tym bardziej, że te kobiety pod wodzą reżyserki-koryfeuszki dysponowały perfekcyjną formą i techniką wypracowaną w autorskim treningu. To, co najważniejsze działo się tu właśnie na poziomie formy, języka teatralnego, który powstawał między ciałem, głosem z wszystkimi jego rejestrami, a językiem jako rezerwuarem stereotypów i najsukuteczniejszym narzędziem władzy. Jeśli chodzi o pozycję Marty, to niewątpliwie jest ona wobec choreutek przemocowa, z tym, że ta władza jest tu czytelnie i ostro wystawiona. To, co w tradycyjnym teatrze reżysera ukryte jest za zasłoną reprezentacji, tu staje się jednym z tematów. Od początku było jasne, że nie jest to formuła, która będzie się powtarzała w kolejnych spektaklach. Dlatego *Requiemaszyna*, oparta na tekstach Broniewskiego i zajmująca



się między innymi kwestią neoliberalnych stosunków pracy, ostatecznej alienacji podmiotu od środków produkcji i brakiem projektu systemowej zmiany – zrealizowana jest z mieszanym, w przeważającej części męskim zespołem. Kolejne projekty Marty, choć czerpią z wypracowanej z Chórem Kobiet formy, otwierają się na inne przestrzenie. Bardzo ciekawy jest jej społeczny projekt izraelski, który zrobiła z żołnierzami i żołnierzkami armii izraelskiej, arabskimi i izraelskimi matkami i dziećmi.

Ale jedno muszę przyznać. Chór Kobiet w całości pracował i pracuje na Martę Górnicką. Żadna z kobiet śpiewających w Chórze, choćby była największą indywidualnością na scenie, nie zostanie osobno zapamiętana; każdą można w każdej chwili zastąpić. Podobnie niewidoczne są inne współpracowniczki Marty. W tym wymiarze jest to projekt, który faktycznie nie zmienia stosunków w teatrze reżysera.

**WS:** Na pytanie, co dalej, trzeba chyba odpowiedzieć, łącząc sprzeczne strategie: praca u podstaw i akcje terrorystyczne. Praca u podstaw, czyli w ramach instytucji, musi trwać. Nie jestem przekonana, czy instytucje są do końca reformowalne, ale w jakiejś części na pewno. Tyle, że w Polsce bardziej chodzi o wysadzenie monopolu instytucji – o czym wspominałaś.

**AA-S:** Zdaje się, że nie tylko w Polsce. W 2007 roku wyszła książka Josette Féral *Voix de femmes* (Głosy kobiet) z ponad trzydziestoma wywiadami z kobietami pracującymi w teatrze zachodnim. Są to twórczynie wywodzące się z różnych środowisk, z różnych pokoleń i krajów: od Franki Rame, rocznik 1929, do Helgard Hang, członkini Rimini Protokoll. Jedno jest w tych wywiadach wspólne: rozczarowanie instytucją teatru, doświadczenie dyskryminacji i w większości decyzja o pracy na marginesach systemu lub zupełnie poza nim.

**WS:** No właśnie!

**AA-S:** Oczywiście musimy tu być bardzo ostrożni. Nie chodzi o proste zmniejszenie udziału teatru instytucjonalnego, bo z drugiej strony instytucje gwarantują względne bezpieczeństwo kultury. Bardzo trudno w dzisiejszym systemie zlikwidować instytucję; są pracownicy na etatach, gotowi walczyć o swoje miejsce pracy i tak dalej. Proste przejście na system grantowy – jak to się stało w pewnym momencie w Holandii, a co opisuje Dragan Klaić w książce *Gra w nowych dekoracjach. Teatr publiczny między rynkiem a demokracją*, grozi tym, że w momencie kryzysu finansów publicznych, jedna skutecznie przeprowadzona procedura decyzyjna likwiduje połowę kultury, bo po prostu zmniejsza się kwota do rozdysponowania w ramach konkursów. Ale musimy w mądry sposób zdemokratyzować i zdywersyfikować formy instytucjonalne teatru, który uważamy za publiczny. Trzeba umożliwić twórcom organizowanie się w instytucje, jakie są im potrzebne do ich pracy, w instytucje-idee. Umożliwić aktywną i elastyczną instytucjonalizację kolektywom i grupom twórczym. To oznacza jednak, że teatry repertuarowe będą się musiały posunąć, ustąpić trochę miejsca, jakąś część z nich trzeba będzie może zlikwidować, przy żelaznej gwarancji, że dotacje przeznaczona na teatr nie będą małe, ale rosły w miarę możliwości. Teatr może być przestrzenią praktykowania radykalnej demokracji, a tymczasem w tym systemowym modelu jest przestrzenią pielęgnowania kryzysu demokracji reprezentatywnej,



w jakim tkwimy. Dzisiejsze teatry repertuarowe to „instytucje dworskie”, w których rządzą w najlepszym wypadku „oświeceni władcy”, którzy widzą, co jest dla ludu dobre i ile można mu powiedzieć o uprawianej przez siebie polityce. Porażający dowód tego stanu rzeczy dał ostatnio Jan Klata w wywiadzie, jakiego udzielił Dariuszowi Kosińskiemu<sup>6</sup>. Przyznał, że powód, jakim publicznie tłumaczył podjętą przez siebie decyzję o przerwaniu pracy and *Nie-Boską komedią*. *Szczątkami* w reżyserii Frljicia – czyli bezpieczeństwo zespołu – był jedynie pretekstem do tego, by można było wycofać się z twarzą z całej sytuacji. Cóż, Klata jakby nie zdawał sobie sprawy, że bezpieczeństwo to właśnie pierwsze alibi w sytuacjach naruszania swobód demokratycznych w wielu dzisiejszych sporach światopoglądowych. Najwyraźniej nie rozumie także, że odsłaniając tak bezpardonowo tryb swojego postępowania, odsłania nie tylko własny cynizm, ale także całkowite niezrozumienie roli publicznej instytucji kultury. Tymczasem w sytuacji kurczenia się przestrzeni publicznej pod wpływem jej uporczywej neoliberalnej kolonizacji i zamiany na sferę kapitalistycznej produkcji i konsumpcji, ta rola nieustannie wzrasta. To instytucje kultury powinny stwarzać warunki do kwestionowania ideologicznych podstaw społeczeństwa konsumpcyjnego oraz umożliwiać praktyki kontestujące hegemonię. Takiej funkcji nie spełnią teatry dworskie. Feministyczną rewolucję w teatrze trzeba robić równoległe z walką o demokratyzację teatru.

**WS:** Dlatego zwrot feministyczny, który miał dokonać się za sprawą wejścia do teatru grupy reżyserów w istocie się nie dokonał. W teatrze repertuarowym reżyser – niezależnie jakiej płci – równa się władza, równa się brak negocjacji, równa się indywidualne określenie ideologicznego przekazu przedstawienia, równa się niemal indywidualne autorstwo zbiorowego w istocie dzieła. Nadal jesteśmy zanurzone w tych przemocowych mechanizmach. Ciągłe pytamy same siebie: How far can you go w instytucji?

Jedna rzecz jest dla mnie jeszcze ważna w związku ze strategią pracy u podstaw i terroryzmu. Musi im towarzyszyć także pewna praca w obrębie dyskursu polegająca na bezlitosnym punktowaniu seksistowskich praktyk we wszelkich sferach życia. Nie trzeba bać się żenady. Kobiety bardzo często się wyśmiewa, to jest jedno ze skuteczniejszych narzędzi mizoginizmu. Agnieszka Graff pisała o tym dawno temu w *Świecie bez kobiet: masz prawo nie śmiać się z seksistowskiego żartu; tylko jak się nie zaśmiejesz, to natychmiast jesteś smutną laską, nie jesteś fajną koleżanką*. Z kolei to, jak traktuje się w Polsce spektakle o tematyce feministycznej, jest karygodne. Rzadko się z nimi polemizuje, najczęściej się je obśmiewa.

**MG:** Po *Jackie* słyszałyśmy od kolegów z teatru: czy to jest mój problem, że ty masz okres? Czy naprawdę chcecie o tym mówić na scenie? Do czego prowadzi ta feministyczna gimnastyka? To nie byli głupi ludzie, to była raczej pewna – rzekłabym – awangarda.

**WS:** Tak, słyszałyśmy nieustanne dowodzenie, że to nie jest żadna sprawa. Że o tym wstyd dyskutować. Naprawdę łatwo jest człowieka zawstydzić poprzez taki banalizujący atak na jego czy jej pracę. To jest

6 Zob. rozmowę *Nothing Else Matters* w tym numerze PTJ.

sytuacja pewnej bezbronności.

**AA-S:** Temat śmiania się z kobiet pozwala nam wrócić do Fredrowskiej *Ciotuni*. To jest ciekawy przykład. Tekst jest tak napisany, że musisz się śmiać, no bo jak się nie śmiać z postaci kobiety po pięćdziesiątce, której się wydaje, że wszyscy otaczający ją mężczyźni nagle zapalali do niej namiętną miłością. Nie śmiejesz się – nie masz za grosz dystansu i pewnie tobie też czegoś brakuje w życiu... Nic, żadne reżyserskie zabiegi nie obronią Małgorzaty. Chyba że będzie to tak radykalny gest, jak wasz. I – co najważniejsze – sztuka jest tak błaha, że przecież absolutnie niewinna. To sprawia, że kwestia ulega całkowitemu odpolitycznieniu, a przecież patriarchalny, konserwatywny, mizoginiczny porządek świata ponownie zostanie tu potwierdzony.

**WS:** Tak, tu występuje szach mat w postaci owej błahości. No bo jaki jest problem w sumie. To jest komedyjka o niczym. A Małgorzata jest ciepłą, uroczą istotą, która nikogo nie krzywdzi i której ostatecznie nic też złego nie spotyka. Drogie panie, jaki problem? No i jesteśmy w piekle! Bo to jest – jakby dokładnie posłuchać i zatrzymać na moment ten polonez słów i nieustanny bieg zwrotów akcji – historia o kobiecie, która innym jawi się jako niewyżyty, odrażający, czerwony babsztyl. I taki konstrukt – owszem – robi kobietom krzywdę. Tymczasem błahość blokuje wszelkie krytyczne spojrzenie. Z drugiej strony, to ciekawe, że tak intensywnie dowodzone, że sztuka ta ma przecież drugie dno – jak wskazywał niezmordowany prof. Kucharski, z którego słuszni kpił sobie Boy – tak naprawdę w tym uroczym dworku ukrywa się przecież ranny powstaniec (w ten sposób Kucharski interpretował postać Edmunda-Astolfa). Fredro nie mógł o nim pisać, więc pisał o ciotuni – ten ostentacyjnie błahy temat miał rzekomo uświadomić czytelnikowi, że pisarz chciał, ale nie mógł mówić o tym, co najważniejsze: o Polsce. I znowu jesteśmy w piekle! Gdzie nie spojrzeć – szach mat. Baby kontra sztandary.

I to jest dokładnie to, co się dzieje w polskiej polityce, także kulturalnej, z kobietami i z problemami kobiet. Postawmy to radykalnie: czym jest niechciana ciąża wobec Smoleńska? Czym jest niechciana ciąża wobec, z drugiej strony, propagandy sukcesu ostatniego dwudziestopięciolecia? No, bądźmy poważni. Wydaje mi się, że właśnie w taki sposób, między innymi, nasza kultura zawstydzta, deprecjonuje i poniża kobiety.

**AA-S:** Na koniec chciałam wydobyć jeszcze jeden temat i wrócić do założycielskiej, według mnie, narracji, jaką dla interesującego nas obszaru jest *Poskromienie złośnicy* Krzysztofa Warlikowskiego. Pierwszy spektakl, o którym pisano – częściowo z oburzeniem i lekceważeniem, ale częściowo z uznaniem – że jest feministyczny. Faktycznie, temat doświadczenia kobiet w patriarchacie został tu postawiony z najwyższą powagą. Z dzisiejszej perspektywy widzę też głębszy sens tej założycielskiej narracji. Jawnym tematem przedstawienia jest opresja, jaka spotyka kobietę w patriarchalnej kulturze – i przy okazji świetny wykład na temat performatywności płci. Ale spektakl ma – jak, nie przymierzając, *Ciotunia* – drugie dno. Faktycznie opowiada o tym, jak w zachodniej kulturze patriarchalnej tłumiona i wypierana jest męsko-męska miłość. O tym, że nie ma języka, by na publiczną scenę wprowadzić opowieść o męsko-męskim pożądaniu. O tym, że to jest prawdziwa emancypacyjna potrzeba reżysera, o której nie może mówić wprost. To się przejawia nieustająco

w drugim nurcie narracji tego spektaklu, który toczy się niejako pod wartką i efektowną akcją, ale co jakiś czas ją zakłóca, powodując nieoczekiwane i dezorientujące zacięcia. Pamiętacie te sceny zastoju, kiedy nic się nie dzieje, na scenie główni bohaterowie tańczą wolno do sola na akordeonie? Nawet na siebie nie patrzą, ale ich ciała łączy jakieś nieokreślone napięcie. Albo kiedy zaczynają zamieniać się strojami w jednej z licznych tożsamościowych i klasowych szarad, w jakie obfituje akcja. Powoli, tym razem patrząc sobie w oczy, zdejmują ubrania, przedłużając tę scenę w nieskończoność. To jest właśnie opowieść o homospołecznym pożądaniu w świecie, w którym mężczyźni wspierają mężczyzn i traktują ich jako jedyne podmioty społecznej wymiany, ale nie mogą pragnąć siebie nawzajem. Tyle, że w każdym swoim kolejnym spektaklu Warlikowski rozwijał i wydobywał tę właśnie narrację, siłą rzeczy porzucając tę jawną – feministyczną i „okradając” ją z emancypacyjnego potencjału. Polski teatr opowiedział – głównie za sprawą Warlikowskiego i Lupy – o męsko-męskiej miłości wszystko. Bez cenzury, bez ograniczeń. To się silnie sprzęgło z przemianami światopoglądowymi, z realnymi coming-outami w sferze publicznej i razem bardzo istotnie zapracowało na gejowską emancypację. Gejowską, bo nie lesbijską przecież. Oni zrobili sobie swój teatr. My nie.

**WS:** Tak. A zwycięzca bierze wszystko. Powiedzmy jasno: to wspaniale, że w Polsce udało się zrobić taki teatr, poza całą tą potworną konserwą obyczajową, jaka u nas panuje. Ale tak jakoś wyszło, że to osiągnięcie czasami odbywa się kosztem kobiet. Emancypacyjna energia polskiego teatru została całkowicie przekierowana, ta kobieca jest taka passe, nudna. Jest mi też bardzo przykro, kiedy w niektórych spektaklach odważnie eksplorujących nieheteronormatywne, męskie narracje, kobiety odgrywają stereotypowe role albo wrzucone są w campowy schemat lalek. Podobnie rzecz się ma z różnymi jakościami związanymi z ciałem – męskie ciało w teatrze może dziś być piękne, brzydkie, słabe, ale też pożądane w afirmatywny sposób; jest wyzwolone z klisz, staje się prawdziwie nienormatywne. To przechwycenie jest wątkiem bardzo trudnym do podjęcia. Ale ja będę się upierać, że można całym sercem kibicować gejowskiemu odzyskaniu sceny i jednak powiedzieć: „Oddawajcie”.

**AA-S:** Ale odpowiedź będzie brzmiała: „Zróbcie sobie”. Dlaczego im się udało, a my cały czas buksujemy w miejscu?

**WS:** Z przyczyn instytucjonalnych – to jasne. Mężczyźni mają tu przyzwolenie na o wiele więcej. Jako kobieta zawsze musisz do czegoś doskoczyć, nie możesz oczekiwać, że układ dostosuje się do ciebie.

**AA-S:** Czyli homoseksualni reżyserzy zrobili sobie swój teatr, bo i tak jako mężczyźni byli w instytucji u siebie?

**WS:** Na to wygląda. Tymczasem inwestycja w feminizm w polskim teatrze jest kompletnie nieopłacalna. Skazuje na śmieszność i alienację.