didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 155**
Data wydania: luty 2020
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/ladies-and-ladies

/ repertuar

Ladies and Ladies

Z Oksaną Czerkaszyną rozmawia Monika Kwaśniewska

fCzy trudno się dostać do szkoły teatralnej w Ukrainie?

Dostałam się za pierwszym razem. W Kijowie jest duża rywalizacja – po trzydzieści, czterdzieści osób na jedno miejsce. W Charkowie, gdzie studiowałam, jest trochę łatwiej – około dziesięciu osób. Grałam wcześniej w teatrze młodzieżowym, więc byłam lepiej przygotowana niż inni. Miałam też złoty medal w szkole, co oznaczało, że nie musiałam zdawać egzaminów teoretycznych – na przykład z historii Ukrainy. Zdawałam tylko egzamin artystyczny: monologi, etiudy…

Jaka była atmosfera w szkole? W wywiadzie, jakiego udzieliłaś Witoldowi Mrozkowi[1], mówiłaś, że panował tam system mistrzowski, ale tobie udało się go ominąć.

Konsekwencje modelu mistrzowskiego obserwuję wśród znajomych w

Kijowie. Gdy trafisz pod opiekę mistrza, to karierę masz pewną. W Charkowie to nie było aż tak widoczne. Atmosfera w szkole była dobra – artystyczna, ciekawa. Czułam się tam dobrze i bezpiecznie. Większość umiejętności nabyłam jednak w drodze samokształcenia. Uczestniczyłam w warsztatach – również w Polsce: we Wrocławiu w Instytucie Grotowskiego, w Warszawie, w Goleniowie. W Moskwie przez rok brałam udział w cyklu cotygodniowych zajęć – wtedy nie było jeszcze takiego napięcia politycznego.

Szkoła ci to ułatwiała?

Nie, to był mój pomysł. Zawsze mi czegoś brakowało, dlatego szukałam różnych dróg. Jestem z tego bardzo dumna. Teatr krytyczny, polityczny, który teraz stanowi główny nurt mojej twórczości, poznałam w Grecji na zajęciach z artystami z Grecji, Włoch i Turcji. Podejmowaliśmy temat uchodźctwa, migracji. Wtedy dowiedziałam się, że teatr może być nie tylko artystyczny, ale też polityczny.

W Polsce mówi się ostatnio dużo o relacjach przemocowych w kształceniu artystycznym…

U nas też tak było. Kiedy na to patrzę po dziewięciu latach, to rozumiem, że na tym polega system kształcenia – nie tylko teatralnego. Jeśli nauczyciel nie rozumie, że wprawdzie ma władzę, ale powinien się nią dzielić, to zawsze dochodzi do konfliktów. U nas też się zdarzały. Jednak umiałam się dogadać i dzięki temu nigdy nie musiałam robić tego, czego nie chciałam.

Jakie były problemy?

Kiedy pracuję z Agnieszką Błońską czy Katarzyną Szyngierą, mam świadomość tego, że jestem traktowana jak indywidualna osoba, która chce powiedzieć coś konkretnego ze sceny. Te reżyserki zawsze zapraszają mnie do dialogu, pytają, jak chcę dany temat zagrać, w jakim temacie czuję się dobrze. W szkole jest program, w który studentki i studenci są „wkładani". Tylko jeden czy dwaj pedagodzy pytali mnie, co bym chciała przeczytać, co zagrać. Poza tym, czasy i ludzie się zmieniają, więc system, który funkcjonuje przez lata bez modyfikacji, dezaktualizuje się. Szkoły teatralne powinny się dostosowywać do rzeczywistości – szczególnie w Ukrainie, gdzie życie polityczne jest bardzo dynamiczne. Skończyłam studia tuż przed Majdanem, który zmienił rzeczywistość, teraz sytuacja jest jeszcze inna. Teatr nie może nie reagować na te zmiany, dlatego teraz powstaje tyle spektakli dokumentalnych i politycznych – szczególnie w nurcie teatru niezależnego. Podczas gdy aktorkom potrzebne są narzędzia do tworzenia sztuki krytycznej, w szkole wciąż panuje warsztat psychologiczny, dziś właściwie zbędny. Moi znajomi, którzy są tuż po szkole, mówią jednak, że chociaż w szkole nic się nie zmieniło, to oni mieli wolność, mogli realizować swoje zainteresowania.

Skąd wziął się twój performerski styl? Czy to kwestia decyzji estetycznych i politycznych, czy raczej temperamentu?

To wynika z mojego gustu. Kiedy studiowałam, byłam zainteresowana performansami lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w USA i Europie. Amerykańskie feministki zrobiły projekty o emancypacji czy cielesności, w porównaniu z którymi nasze prace wydają się przedszkolem. Podziwiam ich

odwagę i radykalność. Drugą inspiracją były zmiany, jakie zachodzą w sztuce współczesnej na świecie. Na szczęście, trafiłam na projekty, w których mogłam wykorzystać te narzędzia. Staram się łączyć warsztat aktorski z performansem.

W teatrze miejskim w Charkowie, do którego trafiłaś zaraz po studiach, grałaś klasyczny repertuar. Tam chyba nie miałaś możliwości kształtowania i testowania narzędzi performatywnych i politycznych.

Performatywne – tak. Uruchamiałam zawsze autonarrację, która jest obecna w performansie, myślałam też dużo o obecności mojego ciała na scenie. Nie mogę jednak powiedzieć, że to mi przysporzyło wielu sukcesów i uznania w zespole aktorskim, który obserwował i wyrokował, co robię dobrze, a co źle. Pracowali tam też reżyserzy, którzy za pomocą metafory chcieli mówić o zachodzących w Ukrainie procesach. Można to uznać za namiastkę teatru politycznego, ale nigdy nie wierzyłam, że metafora może być skutecznym narzędziem krytycznym. W teatrze politycznym niektóre rzeczy trzeba mówić wprost. W 2013 roku zrozumiałam, że mam dość, że chcę robić karierę w teatrze niezależnym.

Czy to jest trudne? Jak oceniasz status instytucjonalny, finansowy i symboliczny scen niezależnych w Ukrainie?

Po Majdanie pojawiło się bardzo dużo polskich, niemieckich, amerykańskich grantów oraz instytucji, które wspierają finansowo scenę niezależną. Kilka lat temu powstał też UKF – Ukraiński Fundusz Kulturalny, który dostaje

ogromne pieniądze na realizację niezależnych projektów. Można do niego wnioskować o fundusze. W komisji jest około pięciuset osób, czyli władza nie jest scentralizowana. To bardzo ważna instytucja, dzięki niej w ostatnich latach powstało wiele spektakli.

Takie finansowanie ma jednak pewne konsekwencje. W finale spektaklu *4.48 Psychosis* w reżyserii Rozy Sarkisian – prezentowanym na festiwalu Bliscy Nieznajomi w Poznaniu[2] – czytacie serię pytań, które dostałyście od organizatora i sponsora tej produkcji, czyli British Council, dotyczących poszczególnych rozwiązań scenicznych (pocałunek bohaterek, niejasna tożsamość postaci i zamiana ról), środków ekspresji (wycie) oraz rekwizytów (wiertarka, peruka). Możesz powiedzieć więcej na temat tej sytuacji?

To były pytania naszego mentora. Współpraca z nim była jednym z wymogów konkursu na wystawienie dramatu Sarah Kane, w ramach którego realizowałyśmy ten spektakl. Chciałyśmy zrobić feministyczny kabaret. Aby nadzorować naszą pracę, z Wielkiej Brytanii przyjechał mentor – mężczyzna około czterdziestoletni, który pracuje metodą Stanisławskiego w teatrze lalek. Przez pierwszy tydzień pracowałyśmy z nim nad dramatem Kane metodą Stanisławskiego. Kiedy zaczęłyśmy pracować same, zadawał Rozie mnóstwo pytań, prosił o wyjaśnienia, ale był przy tym bardzo miły. Na końcu, po pierwszym przebiegu, dał nam listę pytań, które – jego zdaniem – zada każdy zwykły widz. Przeczytał tę listę, a my to nagrałyśmy. Potem przyjechałyśmy do domu i Aleksandra Malackowska – autorka granej na żywo muzyki do spektaklu – zaczęła żartobliwie powtarzać te pytania. Postanowiłyśmy, że to musi znaleźć się w spektaklu. Nasz mentor był zachwycony, gdy to zobaczył!

Ale potem doszło do konfliktu. W opisie spektaklu czytamy: „Pierwotna wersja spektaklu została zrealizowana w kijowskim teatrze «Aktor» w ramach projektu British Council Ukraine «Taking the stage». Obecna, zmodyfikowana wersja jest produkcją niezależną”[3].

Tak – najpierw wyniknął konflikt z mentorem, a potem z dyrektorem teatru, w którym pracowałyśmy. Nie rozumiałam, na czym polegał problem. Najpierw dyrektor twierdził, że chcemy za dużo pieniędzy, ale przecież podpisaliśmy na samym początku pracy kontrakt na te sumy – mógł go nie podpisywać. Potem mówił, że jesteśmy aroganckie. Zerwałyśmy z nim stosunki i ten spektakl stał się produktem festiwalowym.

O kwestiach finansowych mówiłyście w kolejnym współtworzonym przez ciebie spektaklu (również pokazywanym na festiwalu Bliscy Nieznajomi) – *Restauracja Ukraina.*

To spektakl o korupcji, na który dostaliśmy – Nina Chyżna i ja oraz dramaturg Dmytro Łewyćkyj – grant od Goethe-Institut. Zaczęliśmy od tego, że Ukraina jest dla naszych oligarchów bardzo smaczną strawą, którą oni kroją między sobą jak ciasto. Zmienia się prezydent – zmienia się oligarchat, ale nie praktyki. Tak jest również teraz. Ważne było też to, że ze sceny o polityce mówią dwie dziewczyny. Ta sytuacja wywoływała wątek oligarchów – reżysera, dramaturga – w naszym życiu.

Podajecie nazwiska konkretnych osób?

Oczywiście – zarówno ze świata polityki, jak i teatru. Poruszamy też kwestię nowego modelu korupcji, która wynika z biedy i empatii. Na przykład: idę do lekarki i wiedząc, jak mało zarabia, daję jej dodatkowe pieniądze za wizytę. Czyli mówimy nie tylko o elitarnych systemach korupcyjnych, ale też tych prywatnych, zwyczajnych.

Zgodzę się zagrać za bardzo małe pieniądze, bo wiem, że spektakl jest niedofinansowany?

Właśnie… Zresztą, kiedy robiliśmy ten projekt, nasza producentka musiała wejść w korupcyjny schemat. W miejscu, gdzie próbowaliśmy, nie ma innej możliwości – albo dajesz łapówki, albo nie próbujesz. Dlatego zaczynamy sceną, w której mówimy, że dostaliśmy dofinansowanie z Goethe-Institut na realizację spektaklu, ale niestety – nie zdążyliśmy go zrobić, za co przepraszamy. To od razu wywołuje temat nierzetelności: dostaliśmy pieniądze, ale nie wywiązaliśmy się z umowy.

A jaka jest pozycja „symboliczna" projektów niezależnych? Jaki jest ich status i widzialność?

Restauracja Ukraina, w przeciwieństwie do *4.48 Psychosis*, odniosła duży sukces. Te spektakle są zwykle pokazywane w różnych miastach. Generalnie jednak teatry niezależne działające w Kijowie są lepiej widoczne niż gdzie indziej. Takie same projekty w Charkowie czy Lwowie pozostają poza głównym obiegiem. To się powoli zmienia. Na festiwal do Gdańska czy do

Krakowa (w czerwcu 2020 roku) są zapraszane zespoły z Charkowa czy mniej popularne, a bardzo ciekawe, tworzące teatr polityczny grupy z Kijowa.

Czy teatr niezależny, który eksploruje tematykę i estetykę teatru krytycznego, wpływa, twoim zdaniem, na instytucjonalny?

Tak. Agnieszkę Błońską i Joannę Wichowską poznałam, robiąc przedstawienie *Mój dziadek kopał. Mój ojciec kopał. A ja nie będę*[4]. To był jeden z pierwszych politycznych, performatywnych, dokumentalnych spektakli o polityce i mapach tożsamości oraz lęku w Ukrainie. Gdy spektakl został pokazany na dużym festiwalu Gogolfest, wykorzystane przez nas narzędzia – charakterystyczne dla pracy Agnieszki Błońskiej, Rozy Sarkisian czy teatru PostPlay w Kijowie – zaczęły się pojawiać w teatrach instytucjonalnych. Teatr instytucjonalny legitymizuje je jako swoje, chociaż jego twórcy chyba nie do końca rozumieją, o co w nich chodzi i stosują je, na przykład, w spektaklach typowo rozrywkowych. Fakt, że coraz więcej teatrów miejskich porusza tematy polityczne, jest też pokłosiem wieloletniego polsko-ukraińskiego projektu performatywnego Joanny Wichowskiej – *Mapy strachu / Mapy tożsamości*, który mocno wpłynął na ukraińskich reżyserów, dramaturgów i performerów.

Jak pracujesz nad spektaklami?

Najpierw staram się zrozumieć, o czym jest przedstawienie i co chcę w jego ramach powiedzieć. Zbieram informacje – nie tylko artystyczne – wywiady, artykuły, które pomagają mi poznać i zrozumieć kontekst. Kiedy Katarzyna

Szyngiera zaprosiła mnie do pracy przy spektaklu *Lwów nie oddamy*, nie rozumiałam jeszcze, jaka jest sytuacja Ukraińców w Polsce. Zawsze, gdy tu przyjeżdżałam, czułam się dobrze: miałam przyjaciół, ludzie – również nieznajomi – byli wobec mnie mili, mimo że nie znałam wtedy polskiego. Zaczęłam badać temat. Chciałam poznać lepiej historię zachodniej Ukrainy, która była mi dalsza ze względu na to, że pochodzę z Charkowa położonego przy granicy z Rosją. Sprawa rzezi wołyńskiej to dla mnie enigma. Jak to się mogło stać, że w jedną noc Ukraińcy zabili sto tysięcy Polaków? Nie mogę tego pojąć. Nie wiedziałam jeszcze wtedy, że ta historia jest tak istotna we współczesnej Polsce i wpływa na relacje polsko-ukraińskie. Zaczęłam czytać prace polskich historyków i dziennikarzy. Potem zainteresowała mnie sytuacja Ukraińców pracujących w Polsce, więc sięgnęłam do wywiadów z nimi. Byłam bardzo zaskoczona. Od tego riserczu przeszłam do zapisu obrazów, które mnie najbardziej przeraziły. Z tak stworzoną mapą wizualną przyszłam na próby. Gdy zobaczyłam w scenariuszu, że mam mówić monolog banderówki, to postanowiłam ten irytujący stereotyp podjąć, spotęgować i potraktować ironicznie. Ostatecznie wszystkie monologi do tego przedstawienia napisałam sobie sama. Było to możliwe dzięki dramaturżce Oldze Maciupie, która zna dobrze język i kontekst polski, bo mieszka w Lublinie od kilku lat, więc była współautorką tych tekstów. Bardzo ważny był dla mnie obraz Ukrainki pracującej w Polsce. Monolog na ten temat stworzyłam z kolażu wywiadów. Zrobiłam z tego performatywny blues – wybrałam tę muzykę, bo została stworzona przez niewolników. Kiedy na próbach pokazywałam swoje performanse, obserwowałam miny koleżanek i kolegów z zespołu, by wiedzieć, czy coś działa, czy nie.

Wielokrotnie mówiliście o tym, że były między wami konflikty.

To już przeszło do naszej osobistej mitologii. Na poziomie myślenia o temacie, oczywiście, były konflikty. Podziałało też przedpremierowe napięcie. Z perspektywy czasu te różnice zdań wydają mi się nieznaczne. Moim kolegom nie podobało się, że chcę mówić coś negatywnego o Polsce. Mnie z kolei wydawało się, że oni przyjmują postawę antyukraińską. Chociaż chcieliśmy zrobić projekt antynacjonalistyczny, to każdy z nas bronił swojego kraju. To bywało śmieszne, wręcz infantylne. Ale w spektaklu Katarzyny każdy z nas miał możliwość bycia tym, kim jest, i mówienia tego, co chce. To dawało siłę temu spektaklowi.

Czy zawsze tak pracujesz?

Dużo takich projektów robiłam – szczególnie w teatrze niezależnym. Ale, obok *4.48 Psychosis*, *Lwów nie oddamy!* oraz *Diabły*, to szczytowe punkty mojej dotychczasowej twórczości. Nie wiem, dlaczego tak się stało. Kiedy pracuję w Ukrainie, to przyjmuję bardzo określone pozycje polityczne – np. wobec wojny z Rosją. Czasami jest to nawet pozycja nacjonalistyczna, bo nie wiem, jak inaczej Ukraina może dzisiaj istnieć. Wydawało się, że skoro Wołodymyr Zełenski został prezydentem, to wszystko się uspokoi. On jednak wprowadza jeszcze więcej prorosyjskich narracji, którym jestem absolutnie przeciwna. Bardzo jest dla mnie ważne, by ze sceny mówić otwarcie krytycznie i – na ile jestem w stanie – na niezłym poziomie artystycznym o tym, z czym się nie zgadzam. To ciekawe, że kiedy pracuję w Polsce, może się wydawać, że przyjmuję antypolską postawę, a jednocześnie osiągam sukces. A przecież – chcę to powiedzieć – jestem zachwycona polską kulturą, polskim teatrem.

Jak myślisz, z czego wynika twój sukces w tych polskich spektaklach?

Mam bardzo mocne połączenie osobiste i artystyczne z Joanną Wichowską, Agnieszką Błońską, Katarzyną Szyngierą i aktorkami, z którymi gram. Podobne relacje łączą mnie z Rozą Sarkisian, która jest twarzą teatru krytycznego w Ukrainie, a w przyszłym sezonie ma pracować w Teatrze Powszechnym. Bardzo im ufam jako osobom, więc mogę być otwarta, silna i proponować wszystko, co umiem. Czasami bywa tak, że choć korzystam w pracy z tych samych umiejętności, to nie całkiem wierzę w skuteczność projektu lub nie mam pełnego zaufania do reżysera czy dyrektora teatru. Nie umiem się wtedy na tyle otworzyć, by mówić ze sceny coś istotnego. Bardzo ważna jest też publiczność. Polski teatr przyzwyczaił już publiczność do sztuki politycznej i krytycznej. Tak jest na pewno w Teatrze Powszechnym. Widzowie rozumieją naszą estetykę i wiedzą, czemu ona służy, nie traktują więc tego, co robię, jako przesady, jak to bywa w Ukrainie. Znalazłam swoich ludzi i swojego widza. W takich warunkach potrafię naprawdę dobrze wykonywać swoją pracę.

Na czym zasadza się ta więź między tobą a artystkami, o których mówisz?

To wspaniałe osoby – utalentowane, otwarte, świadome tego, co się dzieje w teatrze i w świecie. Mamy też kontakt intelektualny – to zawsze jest pomocne, bo możemy mówić tym samym językiem. Na przykład, kiedy robiłam z Rozą Sarkisian *4.48 Psychosis* Sarah Kane, rozmawiałyśmy o bohaterce tekstu w kontekście książki *Czarne słońce* Julii Kristevej i opisanych tam zagadnień depresji, melancholii i manii. Innym ważnym dla nas tematem było tworzenie, bycie artystką. Kane odpowiada na wiele pytań,

które mam jako aktorka żyjąca w takim kraju, w jakim żyję. Poza tym, ten tekst jest dla mnie nie tylko o chorobie i stygmatyzacji chorych, ale też – na przykład – o zabronionej, lesbijskiej miłości. Obie – i Roza, i ja – lubimy queerować kulturę i wiemy, co to znaczy, więc uruchomiłyśmy również ten wątek. Zaczęłyśmy czytać z grającą w tym spektaklu performerką Niną Chyżną wiadomości, jakie pisałyśmy do siebie na początku znajomości. Roza zauważyła, że brzmią bardzo erotycznie. Poza tym Roza czytała książkę o Sarah Kane, w której było napisane, że ona miała bardzo dziwną, erotyczną relację z lekarką. Między nimi powstał konflikt na przecięciu sfer profesjonalnej i prywatnej. W tekście płeć lekarza/lekarki nie jest określona. To, że odbierałyśmy Kane przez pryzmat tych wszystkich tematów, pozwoliło mi uruchomić swoją osobistą narrację, nawet jeśli nie mówię bezpośrednio od siebie.

Jak wyglądała praca nad *Diabłami*?

Wychodziłyśmy od scen egzorcyzmów w opowiadaniu *Matka Joanna od Aniołów* Jarosława Iwaszkiewicza oraz pytania: co to znaczy, że ktoś uznaje kobietę za „opętaną”. Zastanawiałyśmy, jaka w tym „opętaniu” tkwi moc, skoro mężczyźni tak bardzo chcą nas tego pozbawić. Joanna i Agnieszka na każdej próbie proponowały nam różne inspiracje do improwizacji. Ważna też była praca indywidualna. Ten spektakl powstał z bardzo intymnych sytuacji aktorek i aktora, które Joanna Wichowska nagrywała, a potem zapisała i przetwarzała w scenariuszu.

Jaki temat był dla ciebie najważniejszy?

Przyszłam na próby z lekcją o orgazmiczności kobiecej. Potem moje monologi poszły w odmienną stronę, bo ten temat został podjęty przez innych. Interesowało mnie to, że orgazm kobiecy jest kwestią polityczną. Teraz w Ukrainie bardzo popularne są treningi orgazmiczności. Kiedy Kasia Szyngiera przyjechała do Kijowa, zaproponowałam jej, abyśmy poszły do mojego ulubionego seks shopu. Widziałam, że jest zaszokowana asortymentem. Gdy poszłam do seks shopu w Warszawie, z kolei byłam zdziwiona tym, jak bardzo jest on konserwatywny. Pytałam sprzedawców o różne gadżety, których w ogóle nie znali. Wykorzystałam to w pracy. Powiedziałam, że chciałabym zagrać dominę, bo myślę, że heteroseksualni mężczyźni w Polsce potrzebują takich kobiet. Zależało mi też na tym, by umieścić ten wątek w kontekście narodowości. Dla mnie to się łączy: seksualność BDSM oraz tożsamość Ukrainki jako przedstawicielki dyskredytowanej w Polsce wspólnoty. Chodzi mi też o kobiece zadowolenie, które w stereotypowym ujęciu wynika z pasywności. Bycie dominą nie jednak jest przeciwko facetom, a raczej przeciw heteronormatywności. Mamy prawo czerpać zadowolenie z seksualnej dominacji – to jest coś normalnego. Kobiety czerpią satysfakcję erotyczną z różnych praktyk.

Ważna była też dla mnie narracja o tym, że tożsamość męska i kobieca nie są dla mnie jasne i oczywiste. Jeżeli mogę jakimś aktem performatywnym ten binarny podział podważyć, rozmyć, to staram się to robić. Próbuję znaleźć w moim ciele coś męskiego, przemocowego, co nie mieści się w stereotypowej „kobiecości”.

Jak pracowałyście nad scenami nagości? Czy wymagały one stworzenia jakichś specjalnych warunków?

Nie rozmawiałyśmy o tym i to nie był problem. Na żadnej z prób Agnieszka nam nie powiedziała, że mamy się rozebrać. Na trzeciej generalnej, kiedy wszystkie byłyśmy w mocnych emocjach, rozebrałyśmy się w trakcie tańca; zainicjowała to chyba Karolina Adamczyk. Ja najpierw odrzuciłam stułę, potem majtki. I tak to poszło. Reżyserka i dramaturżka nie przyjęły tego jako reguły. Powiedziały, że jeśli będziemy mieć znów taki szał i zechcemy to zrobić – proszę bardzo, a jeśli nie, to też w porządku. Ta zasada dotyczy wszystkich pokazów. Nagość nie jest elementem koncepcji.

Czy zdarzyło się tak, że czułaś się niekomfortowo, na przykład przez reakcje kogoś na widowni?

Nie. Publiczność jest bardzo wykształcona i grzeczna. Mam nadzieję, że nie spotkamy się z przemocą czy nieprzyjemnymi reakcjami.

Czy płaszczyzną więzi z artystkami takimi jak Roza Sarkisian, Katarzyna Szyngiera, Agnieszka Błońska, Joanna Wichowska jest też sposób postrzegania sytuacji kobiet w kulturze i społeczeństwie?

Feminizm mocno łączy się ze słowami „walka” i – na drugim biegunie – „ofiara”. A to, co proponują Roza Sarkisian czy Agnieszka Błońska i Joanna Wichowska w *Diabłach*, to nie jest walka. Chodzi raczej o normalizację kobiecego ciała, seksualności i erotycznej satysfakcji, ale też pozycji kobiety we wspólnocie. Myślę, że to jest coś nowego.

Powtórzę więc jedno z pytań waszego mentora przy projekcie *4.48*

Psychosis: czemu zwracasz się do widowni „Ladies and Ladies”?

To taki seksistowski żart. Wielu mężczyzn mówi, że feminizm jest rewersywnym seksizmem wobec mężczyzn. Może na jakimś poziomie mają rację, ale taka redukcja ruchu feministycznego bardzo mnie denerwuje. Myślę, że na poziomie artystycznym mam prawo do takiego żartu. Poza tym, na scenie są tylko kobiety, nie ma mężczyzn – ja jestem właścicielką szpitala/kabaretu. Wychodzę nie do widzów, ale do koleżanek na scenie. W naszym świecie nie ma mężczyzn.

Diabły wydają mi się trochę konfrontacyjne; szczególnie chodzi mi o kierowane w stronę widzów, typowo patriarchalne zaczepki oraz twój drugi monolog, w którym proponujesz widzom seks analny, mówiąc: „Zrobię wam rzeź wołyńską w waszych polskich katolickich dupkach”.

Nie mam wrażenia, żeby któraś z tych scen miała charakter konfrontacyjny. Jestem świadoma, że w kręgach prawicowych to może wywoływać takie wrażenie. Nie miałam takiego zamiaru. Ani na milimetr nie przesadzam też, mówiąc o pozycji Ukrainek w Polsce. Kiedy to gram, nie ma we mnie agresji wobec mężczyzn czy Polaków. Mówię o braku w edukacji seksualnej oraz gram z lękiem wobec seksu analnego, który jest tabu w polskiej przestrzeni publicznej. Tego tabu nie rozumiem i nie czuję. Mówię o tym otwarcie zarówno na scenie, jak i prywatnie… To jest intelektualna, ironiczna i autoironiczna gra. Dlatego, jak sądzę, publiczność zazwyczaj reaguje oklaskami.

Na oglądanym przeze mnie pokazie na pytania retoryczne, w których

sugerowałaś opór, widzowie reagowali entuzjastycznie.

Trudno przewidzieć reakcje. Śmiech też jest rodzajem reakcji obronnej. Kiedyś w czasie tej sceny było bardzo cicho – i nie rozumiałam, co się dzieje. Większość reakcji rozumiem i wtedy czuję się bezpieczna, ale tej nie byłam w stanie zrozumieć.

Czy ktoś kiedyś wszedł z tobą dialog w tej scenie?

Tak, na premierze. Nie rozumiałam, co ten facet do mnie mówi. Po dłuższym czasie odpowiedziałam, że przepraszam, ale nie muszę rozumieć polskiego, nie wiem, co odpowiedzieć, więc gram dalej.

Chciałam jeszcze zapytać o czytanie performatywne *Pięść* – szczególnie o #metoo Katarzyny Szyngiery, które zamknęło pokaz. Dlaczego nie zdecydowałyście się na podjęcie tego gestu?

To była nasza wspólna decyzja. Bardzo dobrze nam się pracowało. Padło pytanie, czy chcemy powiedzieć o swoich doświadczeniach molestowania seksualnego. Nie chciałyśmy. Musiałabym zrobić to w Ukrainie, nie w Polsce. Włączyć w tę akcję inne aktorki. Nie wiem, czemu miałabym opowiadać w Polsce o swoich doświadczeniach z reżyserami ukraińskimi.

A czy #metoo w teatrze w Ukrainie się odbyło?

Nie. Były jakieś pojedyncze głosy, ale nie zostały nagłośnione. Jednak znam

bardzo dużo historii molestowania w ukraińskim teatrze.

Skąd w takim razie to milczenie?

Myślę, że to wynika z wewnętrznego patriarchatu, o którym rozmawiałyśmy w kontekście *Diabłów*. Badałyśmy wtedy, w jakich sytuacjach ten uwewnętrzniony patriarchat w nas pracuje. Kiedy, na przykład, czujemy się uzależnione od facetów. To było trudne, bardzo osobiste i nieprzyjemne. Te rozmowy przełożyły się na scenę, w której wszystkie mniszki z tekstu Iwaszkiewicza przeklinają – robią gest emancypacji, a zaraz potem za niego przepraszają.

Czasami aktorki, które doświadczają przemocy, nie traktują niewłaściwych zachowań jako przemocowych. Ja z czasem zaczęłam na nie reagować.

Jak reagujesz?

Od razu kontruję takie zachowania – szanuję siebie i nie pozwolę się tak traktować – nawet kosztem skandalu, uszczerbku w karierze czy ryzyka utraty pracy. To nie znaczy, że krzyczę czy robię afery. Na przykład, stanowczo proszę, by reżyser powtórzył obraźliwe zdanie, które do mnie skierował. Aktorki, z którymi rozmawiam, też denerwują przemocowe i seksistowskie zachowania. Uważają jednak, że jeśli powiemy o tym dyrektorowi, to on się tym w ogóle nie przejmie. Byłam kiedyś w sytuacji, w której reżyser traktował aktorki na próbach bardzo szowinistycznie (słyszałam na przykład: „Nie martw się, Oksana, pokażemy twoje cycki w innej scenie”). Zareagowałam zdecydowanie – blokując i kontrując jego

obraźliwe wypowiedzi. Ostatecznie przeprosił nas wszystkie w obecności mediującego między nami dyrektora.

Pytane przeze mnie o te kwestie starsze, znane ukraińskie aktorki mówią, że słuchają „reżysera idioty", a potem wychodzą na scenę, robią wszystko po swojemu, a jemu się to podoba. Większość tak pracuje. Ale to nie zahamuje psychicznej przemocy.

Poza tym, wy pracujecie „po swojemu", a większość splendoru za ewentualny sukces spektaklu przypada reżyserowi…

Tak. W obecnej pracy już podjęłam ten temat. Kiedy reżyser powiedział, abyśmy zrobiły etiudy, zapytałyśmy, czy w informacji o spektaklu będzie napisane, że jesteśmy współautorkami przedstawienia. Nie odpowiedział nic konkretnego. Mam nadzieję, że będziemy solidarne do końca i wywalczymy naszą obecność w gronie współautorów i współautorek spektaklu.

Zaznaczenie zbiorowego autorstwa nie jest powszechną praktyką instytucjonalną.

Pewna aktorka opowiadała mi ostatnio, że gra w spektaklu, w którym stworzyła wszystkie swoje monologi i nie rozumie, dlaczego na plakacie jest tylko nazwisko dramaturga. Zapytałam, czemu nie poruszyła tej kwestii, czego się boi. Oczywiście, rozumiem, czego się boi – utraty pracy. Milczenie jest jednak pierwszą zgodą na przemoc. Zmiana tej sytuacji wymaga natomiast żmudnej pracy i uporu. Na przykład, nad spektaklem *Restauracja Ukraina* pracowaliśmy kolektywnie: Nina Chyżna i ja jako performerki oraz

Dmytro Łewyćkyj jako dramaturg. Celowo zrezygnowaliśmy z funkcji reżysera i podkreślamy to w materiałach promocyjnych. Mimo to w wielu recenzjach (również tych drukowanych w Polsce) Łewyćkyj uznawany jest za reżysera, co automatycznie przypisuje mu autorstwo spektaklu; niektórzy pomijają nawet nasze imiona. I tak antypatriarchalny spektakl zostaje wpisany w patriarchalną strukturę.

Mówisz głównie o reżyserach i dyrektorach. Kobiety nie stosują przemocy?

Oczywiście, że stosują! Przemocy w teatrze doznawałam przeważnie od kobiet – reżyserek, wykładowczyń. Patriarchat, jak mówiłam, to nie tylko mężczyźni.

Na czym to polegało?

Mogę opowiedzieć o sytuacji, po której zrezygnowałam z pracy w teatrze w Charkowie. Grałam w scenie, w której moja bohaterka umiera od ciosu butelką w głowę. Potrzebowaliśmy butelki kaskaderskiej, wykorzystywanej na planach filmowych. W Charkowie jednak takich nie było. Zlecono zrobienie butelki podobnej do kaskaderskiej. Okazała się jednak trochę za gruba. Reżyserka zapewniała mnie, że wszystko będzie w porządku. Żeby mnie przekonać, uderzyła się butelką w nogę. Faktycznie – nic jej się nie stało. Na pierwszym spektaklu po premierze koleżanka jednak nie trafiła w odpowiednie miejsce, w którym cios miał zostać zamortyzowany przez włosy, i rozbiła mi tą butelką głowę. Krew się lała, plamiąc białą sukienkę. Po spektaklu reżyserka mnie ani nie przeprosiła, ani nie zawiozła do szpitala.

Kiedy już byłam w szpitalu, do którego pojechałam sama, bo nikt z teatru nie zaoferował mi pomocy, reżyserka tylko zadzwoniła i poprosiła, abym nie informowała lekarzy, że wypadek zdarzył się w pracy, bo będziemy mieli problemy. Posłuchałam jej, bo nie znałam swoich praw, nie wiedziałam, że mogłabym dostać odszkodowanie. Potem, gdy rozmawiałam z dyrektorką, to ona mnie przepraszała. Reżyserka nie zrobiła tego nigdy. Odszkodowania nie dostałam, ale w ramach rekompensaty wyjechałam na miesiąc realizować projekt w Grecji. Mimo że nie było mnie w teatrze, dostałam za ten okres niewielkie honorarium. Ale stawki w teatrach były w ogóle małe.

Dlaczego teraz znów przyjęłaś ofertę pracy etatowej w Kijowskim Akademickim Teatrze Dramatu i Komedii na Lewym Brzegu Dniepru? Czy tam się dzieją ciekawe rzeczy?

Pensja nie jest duża – to mniej więcej jedna czwarta tego, co zarabiam sama. Do tej pory miałam duże szczęście, zarabiając tak dobrze w teatrze niezależnym, robiąc nagrania, filmy, grając za granicą. Właściwie nigdy nie narzekałam na brak pracy. Stała pensja i ubezpieczenie w instytucji zapewniają mi jednak spokój. Drugim powodem była myśl, że kiedy robię swoje emancypacyjne projekty w niezależnym teatrze, to wciąż jestem offem, undergroundem, nigdy nie będę włączona w główną narrację. Jeśli z mojego sprzeciwu ma coś wynikać, to muszę wejść do teatrów miejskich, które mają większą widzialność. W Teatrze na Lewym Brzegu w Kijowie zmieniła się dyrekcja, więc pomyślałam, że to dobry moment na rewolucję w instytucji. Teraz nie jestem już taka optymistyczna, rozumiem, ile tam jest problemów i barier utrudniających zmianę. Zobaczymy, jak będzie. Muszę się zastanowić, co chcę robić dalej: czy zostać w Kijowie, czy jednak pracować w różnych miejscach – nie tylko w Ukrainie i w Polsce. Dostaję różne propozycje.

Autor/ka

Przypisy

1. *Casting na Ukrainkę*, z Oksaną Czerkaszyną rozmawia Witold Mrozek, „Dwutygodnik” 2019 nr 8/263, https://www.dwutygodnik.com/artykul/8440-casting-na-ukrainke.html [dostęp: 1 II 2020].
2. Por.: Julia Kowalska, *Napisz prawdę*, „Didaskalia” 2018 nr 154.
3. http://teatr-polski.pl/wydarzenia/bliscy-nieznajomi-zaproszone-spektakle-запрошені-вистави/ [dostęp: 1 II 2020].
4. Spektakl prezentowany na festiwalu Desant UA! Pierwszy Przegląd Teatrów Ukraińskich Warszawa, 3-5 listopada 2017. Por.: Dorota Sosnowska, *Teatr krytyczny, wojna i przypadłość*, „Didaskalia” 2018 nr 143.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/ladies-and-ladies*