didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 175/176**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/nowe-sytuacje-nowe-nadzieje

/ REPERTUAR

Nowe sytuacje, nowe nadzieje

Wiktoria Tabak

Teatr Współczesny w Szczecinie

Weronika Murek, Hana Umeda

Wiarołomna

reżyseria: Hana Umeda, dramaturgia: Daria Kubisiak, choreografia: Katarzyna Sitarz, muzyka: Olga Mysłowska, kostiumy: Marta Szypulska, reżyseria światła: Aleksandr Prowaliński

premiera: 24 czerwca 2022

Teatr Współczesny w Szczecinie

Anna Mazurek

Grunwald. Rekonstrukcja

reżyseria i inscenizacja: Ewelina Węgiel i Anna Mazurek, scenografia i wideo: Ewelina Węgiel, inicjatorzy projektu i badania terenowe: Ewelina Węgiel, Jan Kanty Zienko, muzyka: Wojciech Kosma, kostiumy: Michał Dobrucki

premiera: 11 listopada 2022

Teatr Współczesny w Szczecinie

Michał Buszewicz

Dotyk za dotyk. Dansing

koncepcja i choreografia: Katarzyna Sikora, współpraca dramaturgiczna: Maria Stokłosa i Michał Buszewicz, muzyka: Kamil Tuszyński, przestrzeń i światło: Aleksandr Prowaliński, kostiumy: Michał Dobrucki,

premiera: 21 stycznia 2023

Główną inspiracją dla odbywającego się w Teatrze Współczesnym w Szczecinie od 2022 roku cyklu rezydencyjnego Scena Nowe Sytuacje[1] był projekt Tomasza Kireńczuka Laboratorium Nowego Teatru[2], realizowany w Teatrze Nowym Proxima w Krakowie w latach 2018-2020 – tak mówi mi Jakub Skrzywanek (kurator SNS), który, jeszcze jako student krakowskiej Akademii Sztuk Teatralnych, brał w nim udział i to w jego ramach wyreżyserował swój pierwszy spektakl z młodzieżą: *To my jesteśmy przyszłością* (2019)[3].

U podstaw szczecińskiego programu leży przekonanie, że należy nie tylko umożliwić debiutującym osobom twórczym realizację pełnowymiarowego przedstawienia czy też powtarzalnej inicjatywy performatywnej, ale również, że trzeba im zagwarantować podczas tego procesu opiekę, wsparcie i dodatkową edukację. Innymi słowy: stworzyć bezpieczne, twórcze i komfortowe warunki wejścia w struktury publicznej instytucji kultury.

Od ubiegłego roku jedna rezydencja przyznawana jest podczas organizowanego przez krakowską Akademię Sztuk Teatralnych Forum Młodej Reżyserii (jako pierwsza otrzymała ją Anna Obszańska – reżyserka nagrodzonego *Orfeusza*), a pozostałe (maksymalnie dwie) w ramach otwartego naboru, do którego może zgłosić się każdy (nie tylko artyści bezpośrednio powiązani z teatrem), kto ma pomysł na cykliczne działanie

performatywne (takie, które można umieścić w repertuarze) angażujące szczeciński zespół aktorski[4]. Nie musi to być więc spektakl w tradycyjnym rozumieniu tego słowa. Nie ma też z góry narzuconych tematów, wymagany jest jedynie krótki opis pomysłu na projekt. Łącznie, do obu odsłon cyklu, zgłoszono do tej pory ponad sto pięćdziesiąt aplikacji.

Z nadesłanych propozycji zespół programowy (w składzie: dyrektorzy – Mirosław Gawęda i Jakub Skrzywanek oraz w pierwszej edycji kuratorka i tłumaczka Iwona Nowacka, a w kolejnych dramaturżka teatru Anna Mazurek) wybiera około dziesięciu i umawia się z ich autorkami na rozmowę mającą charakter otwartej sesji feedbackowej wokół inspiracji i potencjalnych kierunków rozwoju danego działania. Skrzywanek zrezygnował z klasycznych odbiorów dyrektorskich, ostateczną decyzję co do finałowej prezentacji projektu pozostawiając jego twórczyniom. W zamian za to wprowadził model towarzyszący: liczne spotkania konsultacyjne (nie tylko na ostatnim etapie pracy), w tym dwa obowiązkowe – na starcie i w połowie procesu trwającego zwykle od sześciu do ośmiu tygodni.

Budżet realizacyjny w pierwszej edycji wynosił siedemdziesiąt tysięcy, a w drugiej – osiemdziesiąt tysięcy złotych. Z tej puli artystka-rezydentka musi obowiązkowo wypłacić sobie minimalne wynagrodzenie (najpierw było to dwanaście tysięcy, później zwiększono tę kwotę do piętnastu tysięcy złotych), a pozostałą część może rozdzielić, już bez ingerencji teatru, pomiędzy zaproszone współtwórczynie i produkcję. Do dyspozycji ma także pracownie teatralne i zespół aktorski. Dodatkowo każda z rezydentek otrzymuje od trzech do pięciu tysięcy złotych na opłacenie wybranego przez siebie tutora z dowolnej dziedziny sztuki lub nauki, a teatr finansuje grupowe warsztaty prowadzone przez wspólnie wybrane osoby (do tej pory byli to m.in. Michał Buszewicz, Florian Malzacher, Wojtek Ziemilski). Co do kwestii eksploatacji

spektaklu – instytucja zobowiązuje się wpisać go do repertuaru i pokazać przynajmniej dwadzieścia razy. Całościowy koszt pojedynczej rezydencji to około stu tysięcy złotych, z czego dwadzieścia procent przeznaczane jest na działania o charakterze edukacyjnym.

Pierwszą edycję wspierała Fundacja Współpracy Polsko-Niemieckiej, dzięki czemu twórczynie mogły wziąć udział w międzynarodowym pitchingu (opowiedzieć o swoich pomysłach zagranicznym mentorom, skonsultować je z nimi) oraz obejrzeć spektakle pokazywane w Münchner Kammerspiele. Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego dwukrotnie odrzuciło wniosek o dofinansowanie szczecińskiego programu.

Alternatywne światy

Tak się jakoś złożyło, że w ostatnich latach często spotykałam się w różnych zawodowych sytuacjach z ucinającym wszelkie dyskusje stwierdzeniem: „to nie jest teatr”. Nigdy nie następowało żadne wytłumaczenie tego, czym teatr jest czy czym teatr miałby być, dlatego do dzisiaj nie wiem, jakie czynniki wpływają na to, że niektóre projekty z automatu dostają łatkę „nieteatru”, a inne znak teatralnej jakości. Mogłoby się wydawać, że podobne spory – toczące się na gruncie sztuki przynajmniej od czasów *Fontanny* Marcela Duchampa – nie mają już racji bytu, ale nic bardziej mylnego. Trochę się wyzłośliwiam, wiem, ale u źródła tych, często jałowych, rozmów leży wyraźny lęk przed wyjściem poza strefę teatralnego komfortu. I pewnie także absurdalne (choć nieustannie powracające) przekonanie, że dzisiejsi klasycy od zawsze byli klasykami i od zawsze tworzyli klasykę. A przecież nie byli, nie tworzyli i też nierzadko słyszeli, że to, co proponują, trudno nazwać teatrem.

Być może dlatego interesują mnie ostatnio projekty, które zarazem nawiązują do bardzo podstawowych form teatralnych (na przykład do rytuałów) i rozszczelniają myślenie o teatralności. Chodzi mi tutaj o konkretną trajektorię, w której ruch odbywa się jednocześnie do środka teatru i na zewnątrz. Tak rozumiana teatralność daje szansę na wypróbowanie, w bezpiecznych ramach sztuki publicznej, alternatywnych scenariuszy, praktyk czy zachowań. Jeśli nie można ich – z różnych powodów – implementować do rzeczywistości pozaartystycznej, to przynajmniej zaaranżujmy je w teatrze, powołajmy na scenie i zobaczmy, co się stanie. Myślę, że to szczególnie potrzebne w czasie narastających i coraz to nowych społecznych kryzysów wymagających odmiennych od dotychczasowych reakcji.

Każdy z trzech spektakli, który zobaczyłam w ramach marcowego przeglądu Sceny Nowe Sytuacje, wydał mi się odrębny od pozostałych zarówno pod kątem obranej strategii, tematyki, jak i języka komunikacji z publicznością. Najpierw nie dostrzegłam w nich żadnego wspólnego mianownika, ale gdy teraz – po pewnym czasie – myślę o *Wiarołomnej*, *Grunwaldzie*. *Rekonstrukcji* czy o *Dotyku za dotyk*. *Dansingu*, to kluczem do rozszyfrowania tych projektów wydaje mi się sformułowanie „alternatywne światy”. Dlaczego? Ano dlatego, że, przynajmniej częściowo, alternatywne są w nich rytuały, święta czy nawet same sposoby uczestnictwa w przedstawieniach.

Kościół cierpienia

W *Wiarołomnej* Hana Umeda zdecydowała się nie tyle odtworzyć, ile stworzyć własny rytuał apostazji. Skutecznej apostazji – dodajmy, bo nie jest to wcale takie oczywiste ani łatwe. Co prawda w ciągu ostatnich lat

uproszczono niezbędne formalności, ale i tak kwestię wystąpienia z Kościoła reguluje nie polskie prawo, lecz związek wyznaniowy. Osoba, która chce opuścić wspólnotę katolicką, pozostaje zatem zdana na dobrą bądź złą wolę jej hierarchów[5]. W tym kontekście podawana przez Arkadiusza Buszko informacja, że Umeda otrzyma swój rytuał całkowicie za darmo głównie dzięki dofinansowaniu Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej jawi się jako żartobliwy, ale też celny przytyk.

Zresztą cały tekst napisany przez Umedę i Weronikę Murek (z dramaturgią Darii Kubisiak) sprawnie wygrywa napięcie pomiędzy humorem a traumatycznymi rozliczeniami ze skrajnym odłamem Kościoła katolickiego (noszącym znamiona sekty Ruchem Rodzin Nazaretańskich), do którego performerka należała przez jedenaście lat. Ale Umeda nie tylko dzieli się z publicznością prywatnymi przeżyciami, pyta też o emocje towarzyszące osobie decydującej się na apostazję, o to, co pozostaje po porzuconej religijności, co tak naprawdę znaczy symboliczny akt wyjścia z Kościoła katolickiego i jak może wyglądać proces wyrzucania Kościoła z ciała.

Hana Umeda, w roli Hany Umedy, jest obecna na scenie razem z aktorkami (Marią Dąbrowską, Joanną Matuszak, Arkadiuszem Buszko i Przemysławem Walichem) grającymi postacie Rytualników. Cała procedura ma charakter oficjalny (wszyscy zwracają się do siebie per „pan” i „pani”) i wyraźnie usługowy (zespół przeprowadzający rytuał ma w ofercie także inne ceremonie – śluby, pogrzeby – choć do każdej, jak zaznacza, podchodzi indywidualnie). Apostazja składa się w tym wydaniu z trzech etapów: pierwszy jest rekonstrukcją doświadczenia religijnego uczestniczki, drugi ma na celu zweryfikowanie, czy uwolniła się ona od kryzysu religijności, jakim była dla niej wiara w Boga, trzeci natomiast sprawdza skuteczność dwóch poprzednich. Ciekawa jest też forma *Wiarołomnej*. Nie brakuje tu znanych

pieśni kościelnych w muzycznej aranżacji Olgi Mysłowskiej, powielania rozmaitych gestów (uderzanie się w piersi czy rysowanie palcem krzyżyka na czole), a także deklamowania modlitw.

Scena, w której przybliżana jest historia założonego przez księdza Tadeusza Dajczera w 1985 roku Ruchu Rodzin Nazaretańskich, jest przerażająca. Na potrzeby tej rekonstrukcji wykorzystano fragmenty filmu Jagody Valkov *Szczęśliwa wina*, z którego dowiadujemy się, że RRN to wspólnota maryjna działająca w strukturach Kościoła katolickiego, zrzeszająca osoby pragnące całkowicie oddać się Bogu. Fundamentem przynależności do niej są cykliczne spowiedzi u kierowników duchownych przemawiających głosem Maryi. Z jednego z założycielskich przemówień płynie przesłanie, że człowiek powinien być słaby, bezradny i cierpiący, ponieważ tylko wtedy może być z radością niesiony przez Jezusa. A – i jeszcze musi być młody, bo Bóg nie lubi starości: „młodość Maryi, która jest gotowa wszystko przyjąć, jak dziecko, być tak dyspozycyjna, że Bóg mógłby przed nią wyczarować niesamowite rzeczy i wszystko by przyjęła i we wszystko by uwierzyła, bo ma ten duch dziecka w sobie, to jest potęga" – słyszymy. Ruch Rodzin Nazaretańskich w prawie niezmienionym kształcie istnieje do dziś, mimo że w 2009 roku arcybiskup Kazimierz Nycz zlecił jego gruntowną reformę, wskazując na niepokojące podporządkowanie penitentów kierownikowi duchowemu.

Dorastanie w takim otoczeniu to doświadczenie silnie wpisujące się w ciało – dyscyplinujące, ujarzmiające, przejmujące, negujące je – czego konsekwencją może być postępujący kryzys psychiczny, o którym wspomina Umeda, a także, rzutująca na inne obszary życia, obezwładniająca bezradność i niemoc. Performerka opowiada bowiem o gwałcie, któremu nie potrafiła się przeciwstawić (zamarła, znieruchomiała), bo przez większość życia uczono ją bezrefleksyjnego posłuszeństwa i potulności. Dlatego ostatnia część rytuału

rozpoczyna się od słów: „Chciałabym, żeby odzyskali państwo dla mnie moje ciało”. Nie jest to proste (skoro nawet pierwsza miesiączka przypomina Umedzie o pielgrzymce Jana Pawła II), ale niezbędne, bo tam, gdzie zawodzi werbalna narracja, trzeba powrócić do ciała.

Zamiast martyrologii

Mamy 2410 rok, tysiąclecie bitwy pod Grunwaldem. Co nam zostało po tym wydarzeniu? Hafty, rzeźby, no i – oczywiście – wielkie dzieło Jana Matejki. A poza tym niewiele, bo rzeczywistość zmieniła się nie do poznania, o czym opowiada ze sceny Baba Wanga (Beata Zygarlicka). Odbudowano zaniedbane przez przemysł związki z naturą, zaprzestano konsumpcji produktów pochodzenia zwierzęcego, a nieliczne społeczeństwa zdały sobie sprawę z tego, że uprzedzenia nigdy nie prowadzą do niczego dobrego. Zniknęły również podziały ze względu na rasę, płeć czy seksualność, a także granice i państwa narodowe. Uprzedzając pytania: Polski też już nie ma.

Grunwald. Rekonstrukcja Anny Mazurek (tekst, reżyseria) i Eweliny Węgiel (reżyseria, scenografia, wideo) jest jednocześnie próbą stworzenia kontrfaktualnego scenariusza przyszłości i wiwisekcją (zapatrzonej w przeszłość) teraźniejszości – tej, w której ziemia, zamiast rodzić plony, pije krew kolejnych ofiar. A skoro gatunek ludzki przez wieki wyrządził wiele szkód zarówno planecie, jak i pozostałym zwierzętom, to dla osób wciąż żyjących w 2410 roku antropocentryczno-narodowe dziedzictwo pozostaje już tylko zbędnym (i wstydliwym) balastem. Zamiast człowiekiem, zdają się mówić twórczynie, lepiej być po prostu koniem.

Kluczowy dla tego przedstawienia jest jednak namysł nad samą strategią rekonstrukcji oraz nad procesami jej upolitycznia i przejmowania przez

różne, choć najczęściej prawicowe, ugrupowania. Żeby tego typu refleksja miała sens, najpierw trzeba podważyć linearne podstawy historii, zgodnie z którymi przeszłość istnieje za szczelnie zamkniętą przegrodą, a przyszłość – za tą jeszcze nie otwartą. Dlatego artystyczne praktyki repetytywne mają na celu podważenie wyjątkowości zjawisk bądź wydarzeń historycznych poprzez zawirusowanie dominujących narracji[6].

Bitwa pod Grunwaldem silnie wpisała się w polską wyobraźnię społeczno-kulturową, czego potwierdzeniem są doroczne inscenizacje tejże walki, w których biorą udział tysiące rekonstruktorów. Węgiel i Mazurek pytają, czy można upamiętniać (pamiętać?) inaczej – bardziej lokalnie i wspólnotowo, a mniej pompatycznie i heroicznie.

Twórczynie rozszczelniają archiwum, wprowadzając do niego mikrohistorie trojga kopistów (fanów?) słynnego obrazu Jana Matejki: hafciarki krzyżykowej Janiny Panek (Beata Zygarlicka), rzeźbiarza Jana Papiny (Wiesław Orłowski) i malarza Ireneusza Rolewskiego (Maciej Litkowski). Nie robią tego jednak, by ich ośmieszyć czy oceniać ich działania, ale żeby oświetlić skomplikowane relacje między bezrefleksyjnym powielaniem a krytycznym powtórzeniem; tym, co w kanonie a tym, co poza nim, kultem przeszłości a jej potencjalną aktualizacją, czy wreszcie – pomiędzy mitologizacją a demitologizacją.

W końcu każde (nawet najwierniejsze) powtórzenie jest interpretacją, a zatem wytwarza i ucieleśnia nową wiedzę. Oprócz nowej wiedzy twórczynie *Grunwaldu. Rekonstrukcji* proponują też alternatywne (dla odmiany: niezwiązane ze śmiercią czy z rozlewem krwi) święto – dzień wdzięczności, podczas którego będą przyznawać, a jakże, ordery. Pierwsze trzy powędrują do Janiny Panek i jej syna, za stworzenie wspólnoty hafciarzy, która „przeciwdziałała wykluczeniu społecznemu osób nieaktywnych zawodowo”[7];

Jana Papiny, który „mimo utraty pracy nie poddał się i sam stworzył dla siebie miejsce zatrudnienia” i do Ireneusza Rolewskiego „za odwagę bycia sobą, nawet jeśli nikt na uczelni nie rozumie, po co kopiujesz obraz Matejki”. Można bez martyrologii? Można.

Wewnętrzna choreografka

Dotyk za dotyk. Dansing na podstawie koncepcji i w choreografii Katarzyny Sikory to istny fenomen. Sztywne, dość spore foyer szczecińskiego teatru przeistacza się w salę taneczną podzieloną na trzy strefy: różową (środek, centrum), żółtą (na obrzeżach) i zieloną (obrzeża obrzeży). W powietrzu unosi się dym, a gdzieniegdzie porozstawiane są nakryte cekinowymi obrusami stoliki, przy których można usiąść. Ale można też zamówić coś z baru i postać z boku albo od razu ruszyć na parkiet i dać się ponieść wspólnej zabawie z aktorami i innymi widzkami. Nikt tu nikomu niczego nie narzuca i nikt tu nikogo do niczego nie zmusza – w każdej chwili można też zmienić zdanie.

Projekt Sikory w bezpretensjonalny sposób rozprawia się z wieloma mitami narosłymi wokół instytucji teatru i odzyskuje, spychaną często na margines, kategorię przyjemności. Czemu to takie ważne? Po pierwsze, dlatego że podważa ramowanie teatru za pomocą klasowych dystynkcji. Pojawiające się w spektaklu utwory muzyczne nawiązują raczej do archiwum kultury popularnej – i tak zwanych *guilty pleasures* (na przykład: *Voyage, voyage*, *Nic nie może przecież wiecznie trwać* czy *Oko za oko*) – a nie tej wysokiej, lepszej, hierarchicznie ugruntowanej. Po drugie, dlatego że dowartościowuje kategorię uczestnictwa, ale robi to w inny sposób, niż robiły to spektakle z wymuszonymi, nierzadko przemocowymi interakcjami między sceną a widownią. Po trzecie, dlatego że skupia się na, często pomijanym czy

bagatelizowanym, cielesnym odbiorze przedstawienia.

Dotyk za dotyk. Dansing nie opowiada więc o sposobach tworzenia wspólnoty, ale tę wspólnotę przez chwilę realnie wytwarza. Przypominając przy okazji, że w teatrze można się czasem po prostu dobrze bawić i nie musi to być od razu powód do wstydu.

Rozszczelnienie

Mimo że spektakle powstałe w ramach pierwszej edycji Sceny Nowe Sytuacje są bardzo różne, to i tak dostrzegam w nich wspólną potrzebę (i zapewne też – narastającą konieczność) redefinicji medium teatru oraz sposobów jego dyskursywizacji. Nie bez znaczenia jest tu zresztą fakt, że to na wielu poziomach odświeżające spojrzenie zaproponowały w Szczecinie artystki w większości niezwiązane ściśle z repertuarowym teatrem dramatycznym, co tylko potwierdza, moją i nie tylko moją, tezę, że najbardziej progresywne rzeczy dzieją się dzisiaj na przecięciach i obrzeżach instytucji, a teatr, zamykając się na inne formy i nowe ekspresje – wiele traci.

Wzór cytowania:

Tabak, Wiktoria, *Nowe sytuacje, nowe nadzieje*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 175/176, https://didaskalia.pl/pl/artykul/nowe-sytuacje-nowe-nadzieje.

Autor/ka

Wiktoria Tabak – doktorantka nauk o sztuce w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Uczestniczka programu mentoringowego „Top Minds” organizowanego przez Polsko-Amerykańską Komisję Fulbrighta i Stowarzyszenie Top 500 Innovators. Laureatka nagrody głównej im. Ewy Guderian-Czaplińskiej w konkursie na najlepszą pracę magisterską z zakresu wiedzy o teatrze, widowisku i performansie

organizowanym przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie oraz nagrody Marszałka Województwa Pomorskiego w Ogólnopolskim Konkursie im. Andrzeja Żurowskiego na recenzje teatralne dla młodych krytyków teatralnych. Jako recenzentka stale współpracuje z „Didaskaliami. Gazetą Teatralną", „Dialogiem" i „Czasem Kultury". Publikowała także na łamach „Pamiętnika Teatralnego" oraz „Widoku". Była członkinią Komisji Artystycznej w 28. Ogólnopolskim Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej, a obecnie jest konsultantką programową Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Kontakt" w Toruniu.

Przypisy

1. Wszystkie informacje dotyczące instytucjonalnej oraz formalnej strony projektu rezydencyjnego Scena Nowe Sytuacje zostały mi udzielone przez Jakuba Skrzywanka podczas rozmowy, która odbyła się w maju 2023 roku.
2. O Laboratorium Nowego Teatru Tomasz Kireńczuk opowiadał Bartoszowi Cudakowi w rozmowie *Okres przejściowy: między szkołą a instytucją* opublikowanej w 161 numerze „Didaskaliów. Gazety Teatralnej", https://didaskalia.pl/pl/artykul/okres-przejsciowy-miedzy-szkola-instytucja [dostęp: 5.06.2023].
3. Projekt ten obszernie analizowała Agata Siwiak w artykule *To one i oni są przyszłością. O nadziei i konieczności działania* opublikowanym w 159 numerze „Didaskaliów. Gazety Teatralnej", https://didaskalia.pl/pl/artykul/one-i-oni-sa-przyszloscia [dostęp: 5.06.2023].
4. Rezydentkami minionej, pilotażowej odsłony Sceny Nowe Sytuacje były Hana Umeda, Ewelina Węgiel i Anna Mazurek, Katarzyna Sikora. Obecnymi są Nina Khyzhna i Liuba Ilnytska oraz Jacek Sotomski i Aleksandra Matlingiewicz.
5. Zob. Monika Sewastianowicz, *Apostazja – co chrzest złączył, człowiek łatwo nie rozdzieli*, https://www.prawo.pl/prawo/apostazja-jak-dokonac-skutki-procedura-prawnik,505690.html [dostęp: 26.05.2023].
6. Zob. np. Dorota Sajewska, Dorota Sosnowska, *Wprowadzenie: Ku teorii rekonstrukcji*, [w:] *Performanse pamięci w literaturach i sztukach*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2020.
7. Cytowane fragmenty pochodzą ze scenariusza spektaklu.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/nowe-sytuacje-nowe-nadzieje*