didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 178**
Data wydania: grudzień 2023
DOI: 10.34762/sasp-5478
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/bezpieczenstwo-swiadoma-zgoda-i-sceny-intymne-w-polskim-teatrze-perspektywy-i-modele

/ INSTYTUOWANIE

Bezpieczeństwo, świadoma zgoda i sceny intymne w polskim teatrze. Perspektywy i modele

Katarzyna Waligóra | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Security, informed consent and intimate scenes in Polish theatre. Perspectives and models

The paper offers a speculative inquiry into the pragmatic possibilities of incorporating intimacy direction within the realm of Polish theatre. Drawing upon dialogues with representatives of the theatrical community, the author formulates four models. Subsequently, an analysis of the merits and drawbacks associated with each model is provided. This article aims to initiate a discussion on the implementation of solutions concerning work with informed consent and safe work with intimacy into Polish theatre.

Keywords: intimacy coordination; intimacy direction; staged intimacy; staging sex; intimacy work

1.

Mniej więcej rok temu opublikowałam na łamach „Didaskaliów” artykuł poświęcony koordynacji scen intymnych, w którym wyjaśniałam pochodzenie i najważniejsze aspekty tej dyscypliny, opisywałam warsztaty odbywające się w Akademii Teatralnej w Warszawie, a także sugerowałam, że być może praca ze specjalistami nad scenami intymnymi w przyszłości stanie się standardem w polskich instytucjach teatralnych (Waligóra, 2022). Teraz chciałabym przyjrzeć się temu, jak w praktyce mogłoby to wyglądać. Koordynacja scen intymnych to nowa dyscyplina, która cały czas przechodzi dynamiczny rozwój. Świetnie oddaje to, jak sądzę, prosta uwaga: kiedy rok temu pisałam artykuł wprowadzający w temat, używałam określenia „koordynacja intymności”. W niniejszym tekście zdecydowałam się zastąpić go sformułowaniem „koordynacja scen intymnych”. Zmiana ta jest skutkiem rozmów z koordynatorkami intymności – Kają Wesołek-Podziemską oraz Martą Zygadło – które zwróciły uwagę, że określenie „koordynacja intymności” zbyt mocno kojarzy się z intymnością i seksualnością w prawdziwym życiu, podczas gdy „sceny intymne” jednoznacznie wskazują na kontekst filmowo-teatralny.

Chciałabym zacząć od zidentyfikowania potencjalnych problemów, jakie możemy napotkać, myśląc o włączeniu elementów koordynacji scen intymnych w polski kontekst teatralny, następnie zastanowić się nad tym, co koordynacja może teatrowi zaoferować, a wreszcie przedstawić cztery spekulatywne modele będące propozycją znalezienia dla niej miejsca w polskich instytucjach. Do ich opracowania, oprócz wiedzy teoretycznej, rozwijanej głównie na gruncie brytyjskim i amerykańskim, posłużyły mi rozmowy z przedstawicielami i przedstawicielkami branży teatralnej. Świadomie i celowo wybrałam osoby, które będą gotowe do praktyki

współmyślenia, bo zależało mi na wyobrażeniu sobie propozycji konkretnych rozwiązań, a nie na przekonywaniu osób niechętnych. Ważne było też dla mnie porozmawianie z przedstawicielami wszystkich zawodów teatralnych, mających bezpośredni wpływ na to, w jaki sposób w polskim teatrze pracuje się nad scenami intymnymi, to znaczy z osobami zajmującymi się reżyserią, dramaturgią, kierowaniem instytucjami, aktorstwem, choreografią i kształceniem twórczyń teatralnych. Większość moich rozmówców i rozmówczyń miała bezpośrednie doświadczenie pracy z koordynatorkami scen intymnych lub samemu wykonuje ten zawód. Ustawienie takich kryteriów doboru rozmówców ograniczyło liczbę osób, co z kolei pozwoliło na odbycie dłuższych i bardziej pogłębionych spotkań jakościowych. Zależało mi też na wyborze osób, które spotkały się z bardzo różnymi praktykami koordynacji scen intymnych – zarówno polskimi, jak zagranicznymi. Rozmawiałam z reżyserką Weroniką Szczawińską oraz reżyserem i dyrektorem Narodowego Starego Teatru Waldemarem Raźniakiem – oboje uczestniczyli w szkoleniu z zakresu koordynacji scen intymnych dla kadry naukowej zorganizowanym w Akademii Teatralnej, której są wykładowcami (szkolenie prowadziły Kaja Wesołek-Podziemska i Marta Zygadło). Weronika Szczawińska jest także reżyserką spektaklu dyplomowego *Klub* w AT, przy którym współpracowała pochodząca z Wielkiej Brytanii koordynatorka scen intymnych Vanessa Coffey. Udało mi się także porozmawiać z reżyserem i dyrektorem artystycznym Teatru Współczesnego w Szczecinie Jakubem Skrzywankiem, który pracując w Teatrze Powszechnym w Warszawie nad przedstawieniem *Opowieści niemoralne* korzystał ze wsparcia konsultantek scen intymnych, Agnieszki Róż i Jewgienii Aleksandrowej. Spotkałam się również z aktorkami: Natalią Lange, Aleksandrą Bożek, Adrianną Malecką i Heleną Urbańską. Dwie pierwsze zagrały w *Opowieściach niemoralnych*, dwie kolejne w *Klubie*. Adrianna Malecka jest też autorką książki *Intymność*

w zawodzie aktora. Metody bezpiecznej pracy w świetle upowszechniania się koordynacji intymności (2023), w której przeanalizowała swoje doświadczenia w pracy nad filmem *Te cholerne peonie* w reżyserii Poliny Biliaievy zawierającym liczne sceny intymne. Do rozmowy zaprosiłam też choreografkę i koordynatorkę scen intymnych Kayę Kołodziejczyk, szkolącą się na zagranicznych kursach. Dwie osoby, z którymi rozmawiałam, nie przeszły żadnego wcześniejszego szkolenia w zakresie koordynacji scen intymnych – były to dramaturżka i reżyserka Daria Kubisiak oraz dramaturżka Jolanta Janiczak. Obie są jednak zainteresowane metodami udoskonalania procesów twórczych i we własnym zakresie zdobywały wiedzę na temat profesjonalnej pracy z intymnością. Chciałam porozmawiać z Jolantą Janiczak, ponieważ w przedstawieniach, które współtworzy z Wiktorem Rubinem, bardzo często pojawiają się sceny intymne, szczególnie sceny nagości, zdarza się, że powiązane z interakcją z publicznością[1]. Rozmowa z Darią Kubisiak interesowała mnie natomiast dlatego, że twórczyni oprócz pracy w teatrach, prowadzi także zajęcia z zakresu praktyki teatralnej dla studiujących wiedzę o teatrze na Uniwersytecie Jagiellońskim. Pracując w projekcie *Bezpieczna przestrzeń – dobre praktyki i narzędzia do transformacji polskiego systemu teatralnego* prowadzonym na Akademii Teatralnej w Warszawie, pozostaję w stałym kontakcie z koordynatorkami Kają Wesołek-Podziemską i Martą Zygadło, a także badaczkami: Agatą Adamiecką, Izabelą Zawadzką i Małgorzatą Jabłońską. W tworzeniu modeli szczególnie pomogła mi Izabela Zawadzka w czasie naszych wielokrotnych i długich rozmów. Osoby, z którymi rozmawiałam przed oddaniem niniejszego tekstu do druku, miały możliwość przeczytania go i odniesienia się do niego. Na dostarczenie mi dodatkowych uwag zdecydowali się Waldemar Raźniak i Kaya Kołodziejczyk, dlatego włączyłam je do artykułu.

Choć tworząc modele, często czerpałam z informacji uzyskanych od moich rozmówców, moich propozycji nie należy utożsamiać z ich poglądami. Osoby, z którymi rozmawiałam, często mają własne pomysły na to, w jaki sposób powinna przebiegać praca z intymnością w teatrze, wyrażały rozmaite wątpliwości co do moich opinii albo proponowały inne, nieuwzględnione przeze mnie rozwiązania.

2.

Koordynacja scen intymnych jest zjawiskiem, które najpełniej rozwinęło się na gruncie anglo-amerykańskim. Oznacza to, że podstawowym punktem odniesienia dla tej dyscypliny jest teatr tamtego regionu, pracujący w innych realiach budżetowych i kulturowych niż te, które znamy w Polsce[2]. W stosowanym przez dyscyplinę języku widać ogromne przywiązanie do tekstu dramatycznego, historii, realizmu, a przede wszystkim postaci. Nic dziwnego, że dużo łatwiej i szybciej koordynacja scen intymnych adaptuje się na gruncie filmowo-telewizyjnym, gdzie celem zazwyczaj jest nakręcenie realistycznej sceny między dwiema postaciami osadzonymi w linearnie rozwijającej się historii. W polskim teatrze bardzo często pracuje się natomiast metodą improwizacji, nie korzystając z tekstu dramatycznego (lub korzystając z niego szczątkowo), a postaci (jeśli takie w ogóle się pojawiają) funkcjonują w szerokim spektrum – od psychologicznie budowanych person po rodzaj maski dla indywidualnego performansu aktorskiego. Dodatkowo, choć koordynacja scen intymnych postuluje oddzielanie prywatności od tego, co sceniczne, w polskim teatrze bardzo często pracuje się właśnie na tym, co prywatne oraz co dotyczy specyficzności ciała i jego doświadczenia. Proces twórczy często opiera się przy tym na zaufaniu i bliskiej współpracy wąskiego zespołu – czasami trudno więc wyobrazić sobie zaproszenie (jak to się dzieje w przypadku filmu) osoby, która będzie koordynować realizację

wyłącznie wybranych scen. Pojęcie zaufania jest zresztą niekiedy nadużywane i tłumaczone jako konieczność realizacji poleceń reżysera-mistrza. W książce *Staging Sex* (2020) Chelsea Pace i Laura Rikard[3] zauważają, że aktorzy już na etapie edukacji uczeni są mówienia „tak" – osoba, która odmawia, może być bowiem uznana za sprawiającą problemy. Jednym z najważniejszych celów zmiany, którą przynosi między innymi koordynacja scen intymnych, jest przywrócenie mocy aktorskiemu „nie".

Koordynacja posługuje się także bardzo wąską definicją tego, co uznawać możemy za scenę intymną: symulowany stosunek, odgrywane podniecenie, pocałunek lub nagość. To pozostawia szeroki zestaw scen wyczerpujących fizycznie, psychicznie lub emocjonalnie, w których wykonawcy nie zostają otoczeni opieką, a które w warunkach długiego, trudnego procesu twórczego mogą być bardzo obciążające. Weronika Szczawińska w rozmowie ze mną zwróciła uwagę, że takie uważne zajmowanie się tylko pewną bardzo wąsko rozumianą grupą scen mogłoby łatwo zamienić się w rodzaj listka figowego dla instytucji teatralnych. Zwróćmy uwagę, że na gruncie anglo-amerykańskim, skąd, jak pisałam, wywodzi się koordynacja scen intymnych, w procesach teatralnych obecne bywają także inne osoby, których celem jest zapewnianie bezpieczeństwa – na przykład reżyserzy scen walki czy kaskaderzy; odmienna jest tam także rola agenta, często aktywnie walczącego o zabezpieczenie interesów i komfortu swoich klientów. Większość polskich teatrów ma też stały, etatowy zespół aktorski – ludzi, którzy bardzo dobrze się znają, blisko ze sobą współpracują i często oprócz zawodowych rozwijają także relacje prywatne. W takich warunkach nietrudno o rozmycie granic świadomej zgody i przyjmowanie łatwości grania pewnych scen za oczywistość. Wszystko to sprawia, że próby pomyślenia o wprowadzeniu koordynacji scen intymnych w polski kontekst nasuwają liczne wątpliwości. Reżyserki, z którymi rozmawiałam, od razu

zadają też pytanie o to, jak miałaby być finansowana tego typu praca – bardzo trudno im bowiem pomyśleć o wydzieleniu z często małego budżetu pensji dla kolejnej osoby.

3.

To, co koordynacja scen intymnych może zaoferować teatrowi, nie ogranicza się jednak w moim przekonaniu do opieki nad wąsko rozumianą grupą scen. Żeby tak się jednak stało, być może powinniśmy myśleć o tej dyscyplinie, podobnie jak to się dzieje na gruncie amerykańskim, wyraźniej rozdzielając kompetencje pozwalające na pracę w filmie od tych, które ułatwiają pracę w teatrze. Koordynowanie scen intymnych w spektaklach niewątpliwie wymaga bowiem rozumienia specyfiki procesu twórczego i umiejętności dostosowywania języka i narzędzi do trybu pracy proponowanego przez reżyserkę.

Dyskusja o koordynacji scen intymnych przede wszystkim otwiera nas na myślenie o bezpieczeństwie, higienie i komforcie wykonawców. Nie chodzi mi przy tym o komfort oznaczający brak ryzyka artystycznego, ale raczej o unikanie nadmiernego obciążenia tam, gdzie to możliwe. Koordynacja scen intymnych proponuje, jak mi się wydaje, myślenie o teatrze jak o miejscu pracy, gdzie obowiązywać powinny protokoły i zasady zabezpieczające pracowników biorących udział w tworzeniu przedstawienia. Ale także jak o miejscu nieco bardziej elastycznym niż zwykle przyjmujemy, gdzie możliwe są negocjacje, modyfikacje pomysłów, wprowadzanie rozwiązań równie atrakcyjnych wizualnie, ale bardziej efektywnych. Koordynacja scen intymnych poszerza także moim zdaniem sposób, w jaki oceniamy ryzyko zawodowe. Nie chodzi już tylko o potencjalne urazy fizyczne (przed którymi chronią zasady BHP), ale także psychiczne i emocjonalne.

Koordynacja scen intymnych dysponuje też konkretnymi technikami, które mogą usprawnić pracę teatralną. Posiada zestaw środków do choreografowania scen intymnych oraz wiedzę o tym, jakie elementy garderoby mogą być wykorzystywane do niewidocznego dla widzów zabezpieczania ciał aktorów. Jednym z jej fundamentów jest także wprowadzanie technik wychodzenia z roli (*de-rollingu*) pozwalających na oddzielanie życia prywatnego i zawodowego. Są one szczególnie ważne w przeciwdziałaniu uzależnieniom oraz niepożądanemu przenoszeniu emocji ze scen na życie prywatne. Znowu więc działamy w poszerzonym polu myślenia o higienie i bezpieczeństwie.

Jak wskazywałam w artykule *„Bez wiedzy i rozmowy czuliśmy się jak w horrorze”…* (Waligóra, 2022), narodziny ruchu #MeToo spowodowały, że do tego, co rozwijało się jako choreografia scen intymnych, dołączył kluczowy komponent w postaci świadomej zgody (*consent*), dając impuls dla powstania koordynacji scen intymnych, jaką znamy dziś. Świadoma zgoda jest konceptem skomplikowanym, szczególnie gdy rozważamy różne sposoby jej definiowania oraz rozmaite rodzaje relacji seksualnych, w które wchodzą ludzie w życiu prywatnym. W pracy teatralnej sprawa wydaje się jednak znacznie prostsza, przyswojenie zasad świadomej zgody jest w mojej ocenie kluczowe do budowania nowoczesnych i przyjaznych instytucji.

Koordynacja scen intymnych korzystała (i często nadal korzysta) z definicji świadomej zgody opracowanej przez amerykańską organizację Planned Parenthood zajmującą się zdrowiem seksualnym i reprodukcyjnym, a także edukacją seksualną. Definicja ta została opracowana dla sytuacji prawdziwego seksu i innych kontaktów intymnych. Zawiera się w angielskim akronimie FRIES – dobrowolna (*freely given*), wycofywalna (*reversible*), oparta na pełnej informacji (*informed*), szczegółowa (*specific*)[4]. Jedna z

największych szkół kształcących koordynatorów scen intymnych w Stanach Zjednoczonych – Intimacy Directors and Coordinators (IDC) – od pewnego czasu mówi jednak o potrzebie modyfikacji tej definicji. Wycofywalność (czyli możliwość zmiany zdania, ale – co istotne – ze świadomością konsekwencji tej decyzji), szczegółowość (czyli udzielanie zgody na konkretne czynności i konkretne sytuacje po poznaniu kontekstu, w jakim będą pokazywane i używane) oraz oparcie na informacji (świadomej zgody nie możemy udzielić, jeśli pewne fakty pozostają przed nami zatajone) pozostają bez zmian. Zdaniem IDC dobrowolność jest jednak wątpliwa w systemie, w którym osoby udzielające zgody są pracownikami uwikłanymi w skomplikowane relacje władzy, a ich przyszłość zawodowa i finansowa zależy od podejmowanych decyzji. Proponują zastąpienie tego elementu definicji słowem „przemyślana" (*considered*), bo:

> choć nie możemy w pełni wymazać dynamik władzy, systemowego rasizmu i innych skutków opresji, które utrudniają dobrowolność świadomej zgody, możemy przemyśleć wszystkie te czynniki i informacje podejmując ostateczną decyzję o udzieleniu bądź wycofaniu zgody (*Defining consent…*).

Co bardzo ważne: jest to równoznaczne z daniem aktorom na tyle dużo czasu, żeby rzeczywiście mogli podjąć przemyślaną decyzję. W opracowanej przez Planned Parenthood definicji zdaniem IDC problematyczna jest także entuzjastyczność – wiele osób nie będzie bowiem czuło entuzjazmu na myśl o graniu sceny intymnej (zwłaszcza gdy to scena przemocy seksualnej), ale wciąż będzie chciało to zrobić, uznając to za kolejne zadanie aktorskie. IDC proponuje więc zastąpienie go słowem „partycypacyjna" (*participatory*) oznaczającym, że aktorki są zaangażowane w proces decydowania o tym, co

dzieje się z ich ciałami.

Świadoma zgoda jest tak istotnym konceptem, bo dalece wykracza poza sceny intymne, stając się podstawową zasadą pracy twórczej[5]. W konsekwencji pojawia się konkretna wizję aktorstwa: zawodu opartego na upodmiotowieniu, dobrowolności i poszanowaniu granic, świadomej pracy z własnym ciałem i emocjami oraz kultywującego profesjonalne i konsensualne relacje z partnerami scenicznymi. Aktor nie jest narzędziem w rękach reżysera, a osobą zachowującą pełną kontrolę nad swoim ciałem i tym, czemu zostanie poddane na scenie. Właśnie dlatego bardzo zależy mi na przesunięciu akcentu: myśląc o tym, co może dać nam koordynacja scen intymnych, powinniśmy zwracać uwagę raczej na świadomą zgodę, niż na wąsko rozumiane odgrywanie scen seksu.

4.

Ida Ślęzak i Anna Majewska w tekście opublikowanym na łamach „Dialogu" zdiagnozowały trzy wymiary kryzysu wyobraźni, który ich zdaniem dotknął współczesne instytucje teatralne. Jednym z nich jest trudność „praktykowania alternatywnych form pracy i produkcji teatralnej" (2021, s. 161). Autorki piszą o tym następująco:

> Jednak wciąż brakuje nam reparacyjnych strategii instytucjonalnych, badawczych i artystycznych, które mogłyby rozwinąć krytyczne rozpoznania w praktyki otwierające możliwości pracy poza modelem patriarchalnej i hierarchicznej instytucji. W tym kontekście problemem jest nie tylko trudność wyobrażenia sobie alternatywnych form działania i bycia z innymi, ale również niezdolność do praktykowania ich z myślą o przyszłości tu i teraz –

> w rzeczywistości neoliberalnego kapitalizmu (s. 162).

Jednocześnie drugim wymiarem kryzysu jest zdaniem Ślęzak i Majewskiej kondycja badań teatralnych – zarówno na płaszczyźnie stosowanych metodologii jak i pozycji zajmowanych przez badaczy i badaczki. Autorki tekstu postulują:

> Potrzebujemy alternatywnych sposobów nawiązywania relacji z procesem artystycznym – praktyk badawczych o charakterze reparacyjnym, wzmacniającym i spekulatywnym, otwartych na odkrywanie niedostrzeganych dotąd potencjalności oraz ustanawianie ścieżek badania teatru opartych na partnerskim „współmyśleniu" z twórcami i twórczyniami, świadomych performatywnej mocy praktyki teatrologicznej i odpowiedzialnie z niej korzystających (s. 162).

Na tak zdefiniowany kryzys autorki proponują odzyskanie wyobraźni jako narzędzia umożliwiającego zmianę. Jak piszą:

> Dlatego spośród strategii przełamywania wspomnianego kryzysu szczególnie interesujące wydają nam się praktyki spekulatywne, które łączy pewne powinowactwo z czytaniem reparacyjnym. Rozumiemy je za Isabelle Stengers jako sprawcze operacje na wyobraźni – czyli działania mające na celu „zaostrzyć apetyt na to, co może być możliwe, [aby] wzbudzić opór wobec normalizacji tego, co uważane jest za oczywiste". Spekulować znaczy odrywać się od zamrażającego wyobraźnię reżymu rzeczywistości rozumianej nazbyt często jako „business as usual" i jednocześnie podejmować

> działanie, które jest zaangażowane i usytuowane – osadzone w konkretnej sytuacji i doświadczeniu (s. 162).

Podążając za intuicjami Majewskiej i Ślęzak, w niniejszym artykule w miejsce tradycyjnej formy naukowego wywodu polegającej na analizie przypadków i mechanizmów działania instytucji, proponuję praktykę spekulatywną. Chciałabym dzięki temu zarówno sprawdzić możliwość innego, zorientowanego na potencjalności i przyszłość myślenia naukowego, którego celem będzie nie tyle opis i diagnoza, ile włączenie się w pracę na rzecz zmiany, jak i spróbować zaproponować wyjście poza przyjmowane założenia instytucji teatralnej. Anthony Dunne i Fiona Raby, autorzy książki *Speculative Everything. Design, Fiction, and Social Dreaming*, w której argumentują na rzecz praktyk spekulatywnych i eksperymentalnych na gruncie wzornictwa przemysłowego, pokazują, że tworzenie modeli i prototypów, nawet tych niemożliwych do zreprodukowania na masową skalę (lub wręcz nieliczących się z ograniczeniami rzeczywistości), ma istotne miejsce znaczenie w kształtowaniu zmian społeczno-politycznych. Jak piszą:

> Wierzymy, że jeśli będziemy więcej spekulować na wszystkich społecznych poziomach oraz eksplorować alternatywne scenariusze, to rzeczywistość stanie się bardziej plastyczna i, choć przyszłości nie da się przewidzieć, już dziś możemy wspierać czynniki, które zwiększą prawdopodobieństwo bardziej pożądanego rozwoju wydarzeń. Równocześnie czynniki, które mogą prowadzić do przyszłości niepożądanej, mogą zostać wcześnie wyłapane i naprawione lub chociaż ograniczone (s. 6).

Spekulatywne modele, nawet jeśli nie miałyby zostać zrealizowane w

projektowanym kształcie, przesuwają granice tego, co jest możliwe do pomyślenia i oferują konkretny punkt wyjścia do dalszej dyskusji. Tworzenie tego typu modeli na gruncie wiedzy o teatrze postrzegam jako próbę opracowania praktycznych propozycji zastosowania zdobytej wiedzy teoretycznej. Istotne było jednak dla mnie konfrontowanie i kształtowanie jej w dialogu z teatralnymi praktykami. Jak bowiem pisze Anna Majewska:

> [Spekulując] znajdujemy się wewnątrz obserwowanego pola, żyjemy pośród świata, na który patrzymy. Nie spoglądamy z autonomicznej pozycji na rzeczywistość, lecz jesteśmy w niej zanurzone i bierzemy udział w procesach jej przekształcania. […] Kiedy wykonuję skok, wychylam się w stronę tego, co jest możliwe, choć było wcześniej nie do pomyślenia, i jednocześnie uczestniczę w procesie urzeczywistniania tych niedostrzeganych dotąd możliwości. Praktyka spekulatywna jest więc praktyką performatywną – przekształcając wyobraźnię polityczną, możemy zainicjować za jej pomocą istnienie nowych światów i alternatywnych przyszłości (2021).

Chciałabym przedstawić cztery modele projektujące włączenie elementów koordynacji scen intymnych do polskiego teatru. Modele nie wykluczają się wzajemnie – starałam się opracować je z uwzględnieniem warunków funkcjonowania instytucji, ale też nie pozwalając na ograniczenia ze strony tego, jak tradycyjnie pojmujemy ich możliwości (na przykład w sferze finansowej). Pierwsze trzy propozycje czerpią z tego, co w różnym stopniu już pojawia się w polskich instytucjach, model czwarty, który uznaję za najciekawszy i najpełniejszy, jest jednocześnie najtrudniejszy do zrealizowania i najbardziej kosztowny.

Model 1 – wiedza rozproszona

Chelsea Pace i Laura Rikard, autorki podręcznika *Staging Sex*, w rozdziale wstępnym piszą:

> Publikacja ta stawia sobie za cel, aby na każdej sali prób znalazł się ktoś, kto wie, jak pracować ze scenami nagości czy przemocy seksualnej i faktycznie z tej wiedzy korzystał. Plan zrealizowania tego zamiaru polega na tym, abyś tą osobą był właśnie ty. Nie każda organizacja czy też produkcja może lub bezwzględnie potrzebuje zatrudniać profesjonalistę od scen intymnych. Jeżeli może, to świetnie, nam jednak chodzi o to, aby ludzie już znajdujący się na sali lepiej na niej funkcjonowali. Docelową grupą odbiorców tej książki są reżyserzy, choreografowie i pedagodzy. Są to osoby o największej sile oddziaływania i najsilniej obecne na sali prób (2020).

Chelsea Pace, która jest także współzałożycielką szkoły Intimacy Theatre Education (ITE), uważa, że wiedza z zakresu koordynowania scen intymnych nie powinna być skupiana wyłącznie w rękach wyspecjalizowanego grona profesjonalistek, sprzeciwia się też wprowadzanym przez większość innych szkół procesom certyfikacji (Pace, 2021). Jej zdaniem to raczej szerokie rozproszenie wiedzy, a także tworzenie i uczenie się nowego języka poprawia bezpieczeństwo w procesie prób. Podręcznik *Staging Sex* został pomyślany w ten właśnie sposób: jako przystępne źródło technik pracy i języka pozwalających sprawnie realizować sceny intymne.

Idąc za intuicjami Pace, pierwszy model, który proponuję, polegałby na przeszkoleniu wszystkich osób pracujących w teatrze w zakresie pracy w

oparciu o świadomą zgodę, umiejętności rozpoznawania i komunikowania własnych granic oraz przestrzegania granic partnera scenicznego. W zależności od potrzeb zespołu szkolenie mogłoby także obejmować sposoby realizacji scen intymnych, elementy choreografii, informację o możliwych barierach i zabezpieczeniach. Szkolenie w pierwszej kolejności musieliby przejść aktorzy, dyrektorki, reżyserzy, dramaturżki, choreografowie, a później także (oczywiście po odpowiednich modyfikacjach) ekipa techniczna, inspicjenci, garderobiane, makijażystki i wszystkie inne osoby, które biorą udział w procesie twórczym i mają kontakt z ciałami aktorów. Zwróćmy uwagę, że nie wszystkie z tych osób są etatowymi pracownikami instytucji. O ile łatwo można pomyśleć o zorganizowaniu szkoleń dla stałego zespołu w teatrze, o tyle nie jest to oczywiste w przypadku reżyserek, choreografów i dramaturżek – osób mających bezpośredni wpływ na kształt procesu twórczego. Kaya Kołodziejczyk w rozmowie ze mną sugeruje, że koordynacja scen intymnych potrzebuje sojuszników – jej zdaniem kandydatem są tu być może związki zawodowe, a więc Związek Aktorów Scen Polskich (ZASP) i Gildia Polskich Reżyserek i Reżyserów Teatralnych[6]. Możemy wyobrazić sobie scenariusz, w którym związki zawodowe działają na rzecz promowania i organizowania szkoleń z zakresu pracy w oparciu o świadomą zgodę i elementów koordynacji scen intymnych, a także pomagają w wypracowaniu standardów pracy i kodeksów na wzór tych, które powstają w Stanach Zjednoczonych[7]. Waldemar Raźniak zauważa jednak, że w świetle prawa te dwie ogólnopolskie organizacje nie są związkami zawodowymi z perspektywy pracodawcy – nie są bowiem zarejestrowane w konkretnej instytucji teatralnej. W Narodowym Starym Teatrze działają cztery związki zawodowe – żaden z nich nie ma nic wspólnego ani z ZASP-em, ani z Gildią. Potencjalnie oznacza to więc zarówno więcej partnerów do rozmów, jak i większy potencjał różnicy zdań na temat wdrażania strategii pracy z intymnością.

Przeszkolenie osób pracujących w teatrze z zakresu pracy ze scenami intymnymi wydaje się kluczowe, bo pozwala zbudować protokoły bezpiecznego postępowania w rozmaitych sytuacjach i wypracować dobre dla danej instytucji zasady (na przykład dotyczące sposobu zachowania aktorów za kulisami, relacji z garderobianymi, prowadzenia improwizacji i tak dalej). Daje też pracownikom jasny sygnał, jakiego typu kultura instytucjonalna panuje w danym miejscu. Jednocześnie wpływa na podmiotowość i niezależność aktorów i aktorek, oferując im język do mówienia o swoich potrzebach. Aktorka Helena Urbańska, która w Akademii Teatralnej w Warszawie brała udział w warsztatach angielskiej koordynatorki scen intymnych Vanessy Coffey, opowiada, że dały jej one wiedzę, którą mogła następnie wykorzystać na planie filmu krótkometrażowego. Ponieważ dzięki warsztatom czuła się pewnie, w obliczu braku koordynatorki scen intymnych była w stanie samodzielnie zadbać o swoje potrzeby. Adrianna Malecka w książce *Intymność w zawodzie aktora. Metody bezpiecznej pracy w świetle upowszechniania się koordynacji intymności* opisuje podobny mechanizm: te same warsztaty z Vanessą Coffey umożliwiły jej nowe, bardziej krytyczne spojrzenie na jej udział w krótkometrażowym filmie *Te cholerne peonie*, co stało się podstawą refleksji w książce (Malecka, 2023).

Ten model jest obecnie najpełniej realizowany w szkołach teatralnych. W Akademii Teatralnej w Warszawie w ramach projektu *Bezpieczna przestrzeń – dobre praktyki i narzędzia do transformacji polskiego systemu teatralnego* przeszkolona została kadra pedagogiczna oraz osoby studiujące zarówno reżyserię, jak i aktorstwo. W planach jest także wpisanie na stałe zajęć z koordynacji scen intymnych do programu nauczania na kierunku aktorskim. Jeśli ten pomysł zostanie zrealizowany i okaże się trwały, a inne szkoły teatralne także zdecydują się na podobne rozwiązania, z czasem w polskich

teatrach pracować będzie coraz więcej osób przeszkolonych w zakresie dobrych praktyk, ale także, jak możemy zakładać, domagających się pewnego standardu pracy.

Choć tego typu przeszkolenie ma liczne zalety i zapewne usprawniłoby codzienne funkcjonowanie instytucji, nie wydaje się jednak, by stanowiło wystarczające zabezpieczenie w procesach podwyższonego ryzyka. W tego typu pracach, gdzie z góry wiadomo, że aktorzy będą podlegali większemu niż zwykle obciążeniu fizycznemu, psychicznemu lub emocjonalnemu, w których obecne będą sceny seksu (szczególnie przemocy seksualnej) albo nagości, potrzebna może się okazać pomoc osoby z zewnątrz. W takich sytuacjach szkolenia mogą wręcz okazać się przeciwskuteczne, dając przeszkolonym osobom fałszywe poczucie pewności i nazbyt silną wiarę w swoje umiejętności, skłaniającą ich do rezygnacji z poszukiwania pomocy specjalistów.

Model 2 – przeszkolenie choreografów

Podobnie jak za granicą, w Polsce możemy zaobserwować zainteresowanie uzyskiwaniem kompetencji koordynatorek scen intymnych przez choreografki (przykładami mogą tu być Kaya Kołodziejczyk, Krystyna Lama Szydłowska i Aleksandra Osowicz; doświadczenie w obszarze tańca ma także Kaja Wesołek-Podziemska). W obliczu braku profesjonalnej koordynacji scen intymnych, powierzanie choreografom zadania zabezpieczania aktorów wydaje się naturalnym ruchem. Kaya Kołodziejczyk zwraca uwagę, że to praca, którą choreografki wykonywały na długo przed tym, jak do Polski dotarły informacje o narodzinach nowej dyscypliny. Jej samej jeszcze przed rozpoczęciem szkoleń zdarzało się wykonywać ją również w celu zabezpieczenia siebie w przedstawieniach, w których występowała jako

tancerka. W przywoływanej już książce *Staging Sex* Chelsea Pace wymienia sześć „starych metod" radzenia sobie z realizowaniem scen intymnych w teatrze, które jej zdaniem powinny odejść w zapomnienie. Jedną z nich jest powierzanie scen intymnych choreografom. Jak tłumaczy autorka:

> Choreografowie tańca lub scen walki nauczeni są rzeczy, które nie przekładają się samoistnie na sytuacje intymne. Zarówno w przypadku tańca, jak i scen walki choreografia polega w ogromnej mierze na demonstrowaniu jej przez instruktora – co świetnie może się sprawdzać przy pokazywaniu unoszenia partnera lub figury tanecznej, jednak w przypadku intymności powoduje naruszenie pewnych granic (2020).

Wydaje się jednak, że jeśli osoby te zostałyby dodatkowo przeszkolone, sytuacja zmieniłaby się zasadniczo, bo choreografowie i choreografki mają dużą wiedzę w zakresie pracy z ciałem i ruchowego opracowania scen. Ich pozycja jest też już ustanowiona w teatrze dramatycznym i potwierdzona zaufaniem wielu zespołów aktorskich.

Ten model ma jednak także potencjalne wady. Przede wszystkim – z mojej perspektywy – choreografowie w polskim teatrze są bardzo mocno uzależnieni od reżyserów. To ci drudzy decydują, czy oraz kto zostanie zaproszony do projektów – choreografom może więc zależeć na utrzymywaniu dobrych stosunków z reżyserami. To z kolei może wpłynąć na ich obiektywność i wyczulenie na potrzeby aktorek. Z tą diagnozą polemizuje Kaya Kołodziejczyk:

> Nie zgadzam się z tezą mówiącą o choreografach uzależnionych od

> reżyserów. Pamiętajmy, że choreografki i choreografowie w teatrze po 2004 roku robią znacznie więcej niż układanie numerów tanecznych. Są to twórcy niezależni, których reżyserzy zapraszają – znając ich prace indywidualne czy też spektakle autorskie. Wchodzą do teatru, są częścią grupy współtwórców i traktowani są na równi w hierarchii, jednak ich wynagrodzenia są absolutnie zaniżone.

Nie jestem też pewna, czy inicjatywa zatrudniania koordynatora scen intymnych powinna leżeć wyłącznie po stronie reżysera, który i tak dzierży w polskim teatrze bardzo dużą władzę. Oczywiście trzeba się liczyć także z tym, że nie każdy choreograf ma predyspozycje do bycia koordynatorem scen intymnych. Dodatkowo dostępne obecnie szkolenia są bardzo drogie, pytanie więc, którzy choreografowie będą mogli sobie pozwolić na samodzielne ich opłacenie oraz czy wraz ze zwiększeniem kompetencji będą mogli liczyć na lepsze zarobki.

Model 3 - koordynatorka scen intymnych zatrudniana do wybranych projektów

Trzeci model również zaczerpnięty jest z praktyk, które możemy obserwować w polskim teatrze, i polegałby na wprowadzeniu do procesu twórczego koordynacji scen intymnych podobnej do tej, która funkcjonuje w filmie. Na polskich scenach powstało kilka przedstawień, przy których pracowały ekspertki pomagające realizować sceny intymne – obok najgłośniejszych chyba *Opowieści niemoralnych* w Teatrze Powszechnym w Warszawie (z udziałem Agnieszki Róż i Jewgienii Aleksandrowej) wymienić można *Nanę* w Teatrze Polskim w Poznaniu (z udziałem Kai Kołodziejczyk) i *Mój rok relaksu i odpoczynku* w Teatrze Dramatycznym w Warszawie (z udziałem Krystyny Lamy Szydłowskiej). W tym modelu istotne jest rozstrzygnięcie, w jaki

sposób finansowana powinna być ta praca. Jak dotąd najczęstszą możliwością jest pokrywanie kosztu koordynacji scen intymnych z budżetu projektu – na tej samej zasadzie wynagrodzenie otrzymują również pozostali członkowie zespołu artystycznego, na przykład scenograf czy reżyserka świateł. Ten sposób finansowania sprawi jednak zapewne, że przy produkcjach z mniejszym budżetem reżyserka kilkakrotnie się zastanowi, czy dodatkowe wsparcie na pewno jest jej potrzebne, czy też może środki lepiej przeznaczyć na coś innego. Może to też prowadzić do oferowania ekspertkom złych warunków – Agnieszka Róż wynagrodzenie, które otrzymała za pracę przy *Opowieściach niemoralnych*, określiła mianem „pensji-żartu" (*Wstyd czasem pomaga*, s. 16). Trzeba też zauważyć, że w takiej sytuacji reżyser nie tylko decyduje o zatrudnieniu koordynatorki scen intymnych (co, jak wskazywałam przy okazji modelu drugiego, jest problematyczne), ale także ustala jej zarobki. Waldemar Raźniak, dyrektor Narodowego Starego Teatru w Krakowie, w rozmowie ze mną stwierdził, że stawianie reżysera przed koniecznością zapłacenia za koordynację scen intymnych z budżetu projektu jest równoznaczne z sugerowaniem mu, żeby zrezygnował z zatrudniania tej osoby. Jego zdaniem możliwe jest natomiast wygospodarowanie dodatkowych pieniędzy z budżetu teatru, które by to umożliwiły. Zwróćmy jednak uwagę, że Raźniak kieruje jedną z najlepiej dotowanych instytucji w kraju.

Koordynatorka intymności Marta Zygadło mówi, że teatry mogłyby wprowadzić odgórny obowiązek zatrudniania koordynatorów, gdy w przedstawieniu pojawiają się sceny intymne. Wtedy reżyser może albo zatrudnić koordynatora, albo zrezygnować z tego typu sekwencji. To model znany z polityki platform streamingowych takich jak Netflix czy HBO. Problem w tym, że zapewne nie we wszystkich procesach teatralnych, w których pojawiają się sceny intymne (na przykład sceny nagości),

koordynator rzeczywiście jest potrzebny. Dla doświadczonego aktora, który wielokrotnie pracował ze scenami nagości i czuje się bezpiecznie w pracy z danym reżyserem, obowiązkowa obecność koordynatora scen intymnych mogłaby okazać się bardziej krępująca niż pomocna. Dużo łatwiej też wprowadzić tego typu obowiązkową obecność w filmach i serialach, bo tam koordynator pojawia się tylko w dniach, w których kręcone są sceny intymne. W teatrze oznaczałoby to nagłe wprowadzenie obcego elementu do często intymnego procesu twórczego – to ponownie mogłoby spowodować więcej szkody niż pożytku.

Ten model optuje także za bardzo wąskim rozumieniem sceny intymnej i pozostawia bez opieki wszystkie inne typy scen, które także mogą być ryzykowne. Jego wadą jest również, podobnie jak w przypadku drugiego modelu, uzależnienie koordynatorów scen intymnych od reżyserów, a jednocześnie obciążenie tych drugich nowym obowiązkiem pozyskiwania kolejnego pracownika. Zapytać też należy, czy reżyserzy mają kompetencje, żeby weryfikować wiedzę i kompetencje koordynatorów scen intymnych. Kaya Kołodziejczyk w rozmowie ze mną zasugerowała, że być może powinien istnieć rodzaj zabezpieczenia w postaci ustalonej liczby współprac, które w danym roku może podjąć koordynator z tym samym reżyserem – to utrudniałoby powstawanie nazbyt stabilnych układów między nimi. Z drugiej strony koordynator, który dobrze rozumie potrzeby danego reżysera i chętnie z nim współpracuje, niekoniecznie będzie równocześnie jego automatycznym sojusznikiem w ewentualnych sporach z aktorami. Jakub Skrzywanek zwrócił mi też uwagę, że myślenie o konieczności pilnowania relacji między reżyserem a koordynatorem scen intymnych wywodzi się z postrzegania procesu twórczego jako potencjalnie wadliwego i niebezpiecznego. Tymczasem w wielu przypadkach wszystkim osobom biorącym udział w procesie zależy na jego bezpiecznym przeprowadzeniu, a

koordynator ma ułatwiać pracę, a nie pilnować, żeby nie dochodziło do nadużyć. Z tą opinią zgadza się Waldemar Raźniak:

> Generalnie problem z intymnością może wyniknąć niezależnie od ewentualnych zależności – czy finansowych, czy władzy. Zakładanie złej woli z czyjejkolwiek strony jest problematyczne. To samo dotyczy postulatu „bezstronności" koordynatora, tak jakby jego obecność musiała być związana z rozwiązywaniem jakiegoś konfliktu albo mediacją. Może tak być, ale nie musi. Jestem w stanie wyobrazić sobie dobrze zgrany team pracujący harmonijnie nad intymnością przy wielu projektach.

Kaja Wesołek-Podziemska podkreśla natomiast, że reżyser musi mieć wpływ na decydowanie o tym, czy chce pracować z danym koordynatorem, podobnie jak osobę tę musi zaakceptować zespół aktorski.

Model 4 – koordynator świadomej zgody zatrudniony na etacie

Model czwarty, do opracowania którego zainspirowała mnie rozmowa z reżyserką Weroniką Szczawińską, jako jedyny nie istnieje dziś w polskiej rzeczywistości teatralnej. Jest najtrudniejszy do wprowadzenia, prawdopodobnie najbardziej kontrowersyjny, choć w mojej opinii także najbardziej obiecujący. Zakłada on powołanie w teatrze nowej funkcji – koordynatora świadomej zgody. Zakres obowiązków takiej osoby mógłby być ustalany w zależności od potrzeb danej instytucji i mógłby obejmować trzy grupy zadań: zadania związane z procesem twórczym, zadania związane z eksploatacją przedstawień oraz zadania związane z bieżącym życiem

instytucji. W pierwszej grupie przede wszystkim znajdowałoby się przygotowywanie oceny ryzyka dla każdego procesu twórczego na podstawie lektury projektu, rozmów z zespołem artystycznym oraz ewentualnie obecności na pierwszych próbach. Ocena taka mogłaby uwzględniać planowany zakres obciążenia psychicznego i fizycznego, podejmowane tematy, obecność scen intymnych (szczególnie scen przemocy seksualnej), ich charakter i liczbę, czas trwania procesu i harmonogram prac, a także opisywać, kto spośród aktorów i pracowników nieartystycznych będzie szczególnie narażony na ryzyko. Koordynatorka powinna też zapytać członków zespołu artystycznego oraz aktorskiego o ich potrzeby i obawy związane z procesem. Szczególnie istotne byłoby tutaj zerwanie z założeniem, że aktor, który ma za sobą wiele scen danego typu, na pewno zgodzi się zagrać kolejną albo że nie będzie miał problemu z graniem sceny intymnej z daną partnerką, bo wielokrotnie razem pracowali. Oba założenia mogą być bowiem nieprawdziwe, a jednocześnie mogą wywierać na aktorach presję i odbierać im możliwość powiedzenia „nie”. Następnie, jeśli spektakl tego wymaga, koordynator świadomej zgody mógłby sugerować zatrudnienie specjalistek, których obecność w procesie (stała lub na zasadzie konsultacji) ułatwiłaby jego realizację (na przykład psycholog, seksuolożka, fizjoterapeuta, konsultant ze społeczności i tak dalej). Jeśli proces wymagałby udziału koordynatorki scen intymnych, osoba taka mogłaby samodzielnie pełnić tę funkcję lub zatrudniać inne osoby do spełniania tego zadania. To umożliwiłoby elastyczność: przy mniejszych budżetach reżyserka mogłaby skorzystać z pomocy osoby pracującej na etacie. W rozmowie ze mną reżyserka i dramaturżka Daria Kubisiak zauważyła, że na analogicznej zasadzie w niektórych teatrach funkcjonuje stanowisko kierownika muzycznego, którego można (bez obciążenia budżetu produkcji) poprosić o wokalne przygotowanie aktorów do przedstawienia. Natalia Lange

opowiedziała mi natomiast o pracy z reżyserem (którego bardzo ceni i darzy sympatią) przerażonym perspektywą reżyserowania sceny intymnej. W produkcji nie przewidziano pomocy profesjonalisty, a reżyser planował zrzucić na aktorów znalezienie w improwizacji właściwego ustawienia. Lange zażądała jednak precyzyjnych instrukcji. Jak sama mówi, w przypadku tego procesu nie było potrzeby obecności koordynatorki scen intymnych od początku do końca, wystarczyłaby jednorazowa konsultacja i ustawienie choreografii tej konkretnej sekwencji. Sądzę, że w tego typu przypadkach sprawdziłaby się możliwość sięgnięcia po pomoc etatowego pracownika instytucji, szczególnie jeśli pomysł na wprowadzenie sceny intymnej wyniknął niespodziewanie albo jej tworzenie sprawiło nieoczekiwany kłopot. Z drugiej strony, jeśli niezbędna jest obecność koordynatorki scen intymnych w całym procesie, albo reżyser w porozumieniu z zespołem aktorskim chciałby pracować z inną osobą niż ta, która pracuje na etacie (i jest gotów wpisać ten koszt do budżetu produkcji), ten model daje również taką możliwość. Podobnie wygląda sprawa, kiedy zachodzi konflikt interesów, na przykład kiedy przedstawienie reżyseruje dyrektor teatru, czyli bezpośredni zwierzchnik koordynatora. Świadomość, że na etacie pracuje osoba gotowa do pomocy, mogłaby natomiast skłonić aktorów do częstszego proszenia o jej obecność w procesie.

Druga grupa obowiązków koordynatora świadomej zgody mogłaby dotyczyć opieki nad przedstawieniami w czasie ich eksploatacji. Jednym z elementów świadomej zgody jest jej „wycofywalność”, czyli możliwość zmiany zdania w każdym momencie. Nie oznacza to oczywiście, że aktorkę, która w ostatniej chwili nie zgadza się na coś, na co wcześniej wyraziła zgodę, nie może ponieść konsekwencji tej decyzji. Zdarzają się jednak sytuacje, w których wycofanie zgody jest akceptowane przez współpracowników. O jednym tego typu przypadku (w obszarze filmu) opowiada Lizzy Talbot w rozmowie z

Katarzyną Szustow:

> Miałam jeden przypadek wycofania zgody w dniu zdjęć. Aktorka doświadczyła molestowania seksualnego dwa dni przed zdjęciami. Od razu zaproponowałam inny pomysł na scenę, który wciąż realizował wizję reżysera, a jednocześnie respektował nowe, przesunięte granice aktorki. Nikt z produkcji nie miał z tym problemu (2021).

Jeśli podobna sytuacja zaszłaby w teatrze po premierze, reżyserka, choreografka czy zatrudniona tylko do pracy nad danym projektem koordynatorka intymności prawdopodobnie nie będzie na miejscu, żeby zrobić szybką zmianę. Zdarzają się też przypadki, w których aktorzy potrzebują modyfikacji sceny po tym, jak spektakl zostanie skonfrontowany z widzami, a ich reakcje okazują się inne (na przykład mocniejsze), niż zakładali twórcy w czasie procesu. Pod uwagę możemy wziąć też kontuzje i urazy fizyczne, przy których drobne modyfikacje w przebiegu spektaklu mogłyby znacząco podnieść komfort wykonawcy, nie wpływając na kształt artystyczny przedstawienia. We wszystkich tego typu sytuacjach etatowy koordynator świadomej zgody mógłby okazać się przydatny.

W zakresie obowiązków tej osoby powinno także moim zdaniem leżeć dbanie o ochronę zdrowia aktorów i aktorek w tych zakresach, które nie są objęte standardowym odbiorem inspektora BHP. Kaya Kołodziejczyk wspomina, że jedna z pierwszych prac, w których musiała pomyśleć o zastosowaniu zabezpieczeń, dotyczyła jej samej jako tancerki. W jednym z przedstawień została poproszona o wykonanie nago sceny tanecznej, w której jej ciało miało mieć kontakt z umieszczoną w zbiorniku na scenie wodą. Kołodziejczyk

szybko zorientowała się, że woda nalewana jest w czasie montażu scenografii, na długo przed rozpoczęciem przedstawienia, a pracownicy techniczni wchodzą do niej w butach. Brudna woda narażała ją na ryzyko infekcji. Weronika Szczawińska opowiedziała mi natomiast, że w czasie pracy w Teatrze Powszechnym w Warszawie nad spektaklem *Grzyby* po stronie zespołu artystycznego leżało ciągłe przypominanie o konieczności wymiany używanego w scenografii piasku. Niewłaściwy piasek powodował reakcje alergiczne i kłopoty zdrowotne, ale konieczność ciągłego proszenia o jego zmianę obciążała twórców i odwracała uwagę od spraw artystycznych. Jakub Skrzywanek twierdzi co prawda, że rozwiązanie tego typu sytuacji jest kwestią wdrożenia odpowiednik praktyk instytucjonalnych i w Teatrze Współczesnym w Szczecinie dba się o dokładne czyszczenie sceny w przedstawieniach, w których aktorzy występują nago. Sądzę jednak, że obecność pracowniczki, do której zadań należałoby między innymi sprawdzanie właściwego czyszczenia i przechowywania elementów scenografii, które mają bliski kontakt z ciałami aktorów, oraz ewentualny dobór zabezpieczeń we współpracy z działem kostiumów, mógłby tylko usprawnić i udoskonalić istniejące w instytucjach praktyki.

Koordynator świadomej zgody mógłby także pośredniczyć w kontaktach między wykonawcami a fotografem teatralnym i działem promocji, dbając o to, żeby zdjęcia, na których aktorzy pojawiają się w nago, skąpo ubrani albo w bieliźnie lub odgrywają sceny intymne, nie były bez ich zgody rozpowszechniane. To samo dotyczy rejestracji przedstawień – tu ryzyko jest tym większe, że nagranie, które trafiłoby w niepowołane ręce, może na przykład zostać zmontowane i umieszczone w serwisach pornograficznych.

Wreszcie trzeci obszar działalności, który widzę dla tej nowej funkcji, wiązałby się z włączeniem się w kształtowanie dobrych praktyk instytucji.

Oznaczałoby to przede wszystkim szkolenie pracowników podobne do tego, które zostało opisane w modelu pierwszym. Stała obecność specjalisty do spraw świadomej zgody w instytucji umożliwiałaby doszkalanie na bieżąco nowo zatrudnianych pracowników oraz możliwość informowania twórców zatrudnianych na umowy cywilnoprawne o zasadach panujących w danym teatrze. Myślę, że koordynatorowi świadomej zgody mógłby także pełnić rolę osoby, do której zgłaszane są przypadki nadużyć: przemocy, mobbingu, molestowania seksualnego, prześladowania na tle rasowym/etnicznym, genderowym lub seksualnym. Ta osoba mogłaby też blisko współpracować z koordynatorem dostępności, pomagając stworzyć dobre warunki pracy i odbioru przedstawień.

Zaletą tego modelu jest stawianie na kompleksowy charakter opieki nad procesem twórczym oraz dostępność specjalisty na miejscu przez cały czas. To także model, w którym instytucja przejmuje na siebie ciężar zapewnienia ochrony, nie musząc zdawać się na wiedzę i dobrą wolę reżyserów. Możemy sobie też wyobrazić, że instytucje partycypują w kosztach szkolenia koordynatorów scen intymnych, wysyłając ich na odpowiednie kursy. To z kolei stwarza możliwość stałego doszkalania się, które jest postulowane przez wszystkie zagraniczne jednostki zajmujące się koordynacją scen intymnych.

Wydaje się też, że możliwe byłoby pomyślenie o połączeniu modelu czwartego i drugiego poprzez zatrudnianie na etacie choreografów i przeszkolenie ich także do wykonywania obowiązków koordynatora świadomej zgody. W ten sposób w teatrach dramatycznych stworzone zostanie dla nich miejsce, bo w tym momencie mają trudności z wejściem w system instytucjonalny i uzyskaniem etatowego zatrudnienia.

Najpoważniejszą wadą modelu jest natomiast ryzyko uwikłania koordynatora

świadomej zgody w wewnętrzne rozgrywki instytucjonalne. Istnieje możliwość, że osoba zatrudniona na etacie czułaby się zobowiązana do utrzymywania dobrych stosunków z zespołem aktorskim i bycia jego sojusznikiem w ewentualnych konfliktach z reżyserem. W skrajnym przypadku możemy sobie wyobrazić nawet instrumentalizację narzędzi, którymi dysponuje koordynacja scen intymnych, w celu podważenia pozycji i umiejętności reżysera.

W czasie dyskusji, która odbyła się w 23 marca 2023 roku na konferencji *Transformacja – jak zmieniamy szkoły teatralne?* w Akademii Teatralnej w Warszawie, koordynatorka scen intymnych Katarzyna Szustow zauważyła, że praca etatowa nie zapewnia pola do odpowiedniego dystansowania się od problemów i konfliktów wewnątrz instytucji, które mogą nasilać się w trudnych procesach. To z kolei może stanowić nazbyt duże obciążenie dla osoby zajmującej się koordynacją i ona sama, mając wybór, zdecydowanie woli nie wiązać się na stałe z żadnym teatrem. Z kolei Agnieszka Róż w rozmowie z Katarzyną Niedurny mówi: „Rozmawiałam z Pawłem Łysakiem i powiedziałam, że jeśli chcą prawdziwej zmiany, to muszą zatrudnić konsultantkę intymności na stałe do teatru” (*Wstyd czasem pomaga*, s. 16).

Trzeba także zauważyć, że pozycja i możliwości, jakimi dysponowałaby koordynatorka świadomej zgody, zależałyby od organizacji teatru, jego budżetu i zakresu sprawczości nadanego przez dyrektora. Na podobnej zasadzie możemy obserwować, co dzieje się z funkcją koordynatora dostępności – w jednych teatrach to stanowisko o dużym zakresie odpowiedzialności, inicjatywy i sprawczości, w innych funkcja czysto figurancka i łączona z innymi czasochłonnymi zajęciami.

5.

Wprowadzenie systematycznej pracy ze świadomą zgodą do polskiego teatru na pewno zajmie wiele czasu. Jeśli którykolwiek z modeli miałby zostać zrealizowany, należałoby najpierw przeszkolić dużą kadrę, która mogłaby podjąć pracę w polskich instytucjach. Zapewne przydatny byłby tu nacisk ze strony organizatorów i związków zawodowych. Z mojej perspektywy kluczowe wydaje się przede wszystkim zainteresowanie dyrektorów teatrów – to oni dysponują budżetem instytucji i mają największy wpływ na kształtowanie kultury organizacji. Musieliby jednak wcześniej przeprowadzić wnikliwą i krytyczną refleksję nad zarządzanymi przez siebie instytucjami, a także wykazać otwartość na nowe modele pracy. Waldemar Raźniak w odpowiedzi na tę diagnozę stwierdza:

> W moim przekonaniu kluczowe jest zainteresowanie aktorów tym tematem. Z moich doświadczeń wynika, że wcale nie tak wiele aktorów i aktorek zainteresowanych jest współpracą z koordynatorami. Jeśli aktorzy sygnalizowaliby potrzebę współpracy z koordynatorem, z pewnością jako dyrektor poddałbym to pod rozwagę. Jako reżyser proponowałem parokrotnie aktorom możliwość skorzystania z koordynacji scen intymnych, we wspólnych rozmowach dochodziliśmy jednak do wniosku, że komplikowałoby to tylko proces.

Istotne będzie też oczywiście przemyślenie sytuacji finansowej teatru. W wielu przypadkach to właśnie budżet może okazać się największą przeszkodą. Są jednak w kraju instytucje, które z łatwością mogłyby nadać wyższy priorytet bezpieczeństwu niż na przykład wystawnej scenografii i to

one mogłyby stać się zarzewiem zmian.

Tekst powstał w ramach projektu „Przemoc w teatrze – praktyki, dyskursy, alternatywy” finansowanego ze środków Priorytetowego Obszaru Badawczego Heritage w ramach Programu Strategicznego Inicjatywa Doskonałości na Uniwersytecie Jagiellońskim.

Wzór cytowania:

Waligóra, Katarzyna, *Bezpieczeństwo, świadoma zgoda i sceny intymne w polskim teatrze. Perspektywy i modele*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 178, DOI: 10.34762/sasp-5478.

Autor/ka

Katarzyna Waligóra

Katarzyna Waligóra (k.waligora@uj.edu.pl) – asystentka w Katedrze Teatru i Dramatu na Uniwersytecie Jagiellońskim, pracuje także na Akademii Teatralnej w Warszawie. Wspólnie z Katarzyną Niedurny prowadzi Podcast o Teatrze. ORCID: 0000-0001-5297-2889.

Przypisy

1. Przykładem może być przedstawienie *Caryca Katarzyna* w Teatrze im. Stefana Żeromskiego w Kielcach, w którym Marta Ścisłowicz prowokowała widzów do dotykania swoich nagich piersi (przysłoniętych makietą budynku teatru z wyciętymi otworami na dłonie) albo *Towiańczycy, królowie chmur* w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie, w którym Ścisłowicz nago i z zawiązanymi oczami przeciskała się między osobami siedzącymi na widowni.
2. W tym miejscu chciałabym odnotować niezgodę Kai Kołodziejczyk na moją diagnozę odmienności realiów polskiego i anglo-amerykańskiego teatru. Jej zdaniem kluczowe bowiem jest istnienie scenariusza, który tak czy inaczej powstaje nawet dla wydarzeń improwizowanych, i określanie na jego poziomie zakresu pracy z intymnością.
3. Fragmenty *Staging Sex* cytuję w tłumaczeniu Piotra Suta – z polskiego wydania

przygotowywanego do druku.
4. O świadomej zgodzie w koordynacji scen intymnych pisałam także w artykule, który niebawem ukaże się na łamach „Notatnika Teatralnego”. Tekst ten zakończyłam czterema punktami, które wyznaczają najpilniejsze moim zdaniem obszary do refleksji (Waligóra, 2023).
5. W niniejszym artykule piszę o świadomej zgodzie jako o głównym i rewolucyjnym koncepcie oferującym możliwość istotnej zmiany w polskim systemie teatralnym, ponieważ sądzę, że lekcja świadomej zgody nadal nie została przez nas odrobiona. Trzeba jednak zauważyć, że narzędzie to także ma swoje ograniczenia, o czym niedawno pisała Chelsey Morgan w bardzo ważnym artykule opublikowanym na łamach „The Journal of Consent-Based Performance” (2023).
6. Tego typu proces powoli następuje w filmie – firma IntimacyDuo (którą tworzą Kaja Wesołek-Podziemska i Marta Zygadło) przygotowały warsztaty dla Związku Zawodowego Filmowców. Więcej informacji na ich temat można znaleźć na portalu Facebook pod adresem: https://www.facebook.com/photo/?fbid=212734654617214&set=a.179217121302301 [dostęp: 10.09.2023].
7. W USA największy związek zawodowy zrzeszający osoby pracujące w filmie, telewizji i radiu (SAG-AFTRA) udostępnia na swojej stronie internetowej protokoły dotyczące zasad realizacji scen intymnych, wiedzy, jaką powinni posiadać koordynatorzy, a także poradniki dla aktorów i aktorek. Regularnie publikuje też informacje na temat spotkań poświęconych koordynacji scen intymnych: https://www.sagaftra.org/contracts-industry-resources/workplace-harassment-prevention/intimacy-coordinator-resources [dostęp: 10.09.2023].

Bibliografia

Defining Consent: From FRIES to CRISP!, blog IDC, https://www.idcprofessionals.com/blog/defining-consent-from-fries-to-crisp [dostęp: 10.09.2023].

Dunne, Anthony; Raby, Fiona, *Speculative Everything. Design, Fiction, and Social Dreaming*, The MIT Press, Cambridge–London 2013.

„Jesteśmy od scen symulowanego seksu”. Lizzy Talbot o pracy koordynatora intymności, z Lizzy Talbot rozmawia Katarzyną Szustow, „Vogue” 5.04.2021, https://www.vogue.pl/a/lizzy-talbot-o-pracy-koordynatora-intymnosci, [dostęp: 10.09.2023].

Majewska, Anna, *Spekulacja badawcza w kontekście kryzysu ekologicznego na podstawie „Osuwiska” Agaty Siniarskiej*, „Performer” 2021 nr 22, https://grotowski.net/performer/performer-22/spekulacja-badawcza-w-kontekscie-kryzysu-ekologicznego-na-podstawie-osuwiska?fbclid=IwAR1pfYIKF1Bn69s8xrseC_xWM7GE8-SW-ju-DdcGTCLNN3OaX3rSM2FJIuY [dostęp: 4.11.2023].

Majewska, Anna; Ślęzak, Ida, *Co jeśli?*, „Dialog” 2021 nr 1.

Malecka, Adrianna, *Intymność w zawodzie aktora. Metody bezpiecznej pracy w świetle upowszechniania się koordynacji intymności*, Wydawnictwo Akademii Teatralnej, Warszawa 2023.

Morgan, Chelsey, *Visions for Justice and Critiquing Consent: On Taking Performativity Out of Performance*, „The Journal of Consent-Based Performance" 2022, vol. 1, nr 2, https://www.journalcbp.com/v1i2-80-110visions [dostęp: 5.11.2023].

Pace, Chelsea; Rikard, Laura, *Staging Sex. Best Practices, Tools, and Techniques for Theatrical Intimacy*, Routledge, New York – Abingdon 2020 (polskie wydanie w tłumaczeniu Piotra Suta jest przygotowywane do druku).

Pace, Chelsea, *The Certification Question*, „The Journal of Consent-Based Performance" 2021, vol. 1, nr 1, https://www.journalcbp.com/the-certification-question [dostęp 5.11.2023].

Waligóra, Katarzyna, *„Bez wiedzy i rozmowy czuliśmy się jak w horrorze" – koordynacja intymności w teatrze i w szkole teatralnej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 172, https://didaskalia.pl/pl/artykul/bez-wiedzy-i-rozmowy-czulismy-sie-jak-w-horrorze [dostęp: 10.09.2023].

Waligóra, Katarzyna, *Świadome „tak". Koordynacja intymności*, „Notatnik Teatralny" 2023 nr 92.

Wstyd czasem pomaga, z Aleksandrą Bożek, Dorotą Glac, Martą Jalowską, Natalią Lange, Agnieszką Różyńską, Kamilą Worobiej rozmawia Katarzyną Niedurny, „Dialog" 2022 nr 5, https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/wstyd-czasem-pomaga [dostęp: 10.09.2023].

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/bezpieczenstwo-swiadoma-zgoda-i-sceny-intymne-w-polskim-teatrze-perspektywy-i-modele