

Płeć teatru

AUTOR: JOLANTA KOWALSKA

■ Kobięca historia teatru otrzymała założycielski impuls. Gmach tej nieistniejącej jeszcze, lecz już możliwej do wyobrażenia wiedzy uzyskał podwaliny w HyPaTii – imponującej operacji badawczej, której owocem jest udostępniona na platformie internetowej baza dramatów, wywiadów, notacji filmowych i artykułów na temat artystek teatru różnych specjalności oraz trzylitrowe wydawnictwo.

Praca zespołu autorek, kierowanego przez Joannę Krakowską, została doceniona i uhonorowana doroczną nagrodą Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych. O dziwo, mimo dobrej koniunktury dla *women's studies*, badaczki bynajmniej nie były skazane na sukces. Jak wyznała w wywiadzie dla „Dwutygodnika” Agata Adamiecka-Sitek, z powodu jawnie zadeklarowanej orientacji feministycznej projekt miał problem z afiliacją w Instytucie Sztuki PAN. Ostatecznie przyjął go pod swe skrzydła Instytut Teatralny, i to pod jego szyldem ukazała się wieńcząca ten etap prac publikacja. Efektem benedyktyńskiej pracy zespołu jest też potężne archiwum, które może stać się wsparciem źródłowym dla kolejnych przedsięwzięć badawczych.

Autorki HyPaTii rozpoczynają charakterystykę twórczej aktywności kobiet od opisu ilościowego. W tomie *Agora* przedstawiono dane statystyczne pozwalające prześledzić ich obecność w życiu teatralnym w latach 1944–2010. Uzupełnieniem opracowania są spisy dyrektorek teatrów od 1765 roku oraz udostępniona na stronach internetowych projektu *Kronika życia teatralnego 1944–2014*. W zestawieniach *Agory* wyszczególniono liczbę premier przygotowanych w poszczególnych sezonach przez reżyserki oraz liczbę sztuk dramatopisarek, opublikowanych w miesięczniku „Dialog” i zrealizowanych na scenie. Policzone też absolwentki reżyserii, jurorki na festiwalach, a także kobiety zajmujące stanowiska kierownicze w zespołach scen dramatycznych, lalkowych i muzycznych. Wyniki tych analiz poświadczają deficyt reprezentacji kobiet właściwie w każdej z badanych kategorii. Liczba przedstawień wyreżyserowanych przez kobiety

rzadko przekraczała 20%, choć – co może zaskoczyć – wyższe wskaźniki w tym względzie odnotowano w latach czterdziestych i pięćdziesiątych niż w kolejnych dekadach. O ile powojenną „hosse” być może da się wytłumaczyć specyfiką epoki, w której ciężar odbudowy wielu dziedzin życia spoczywał właśnie na barkach kobiet, o tyle spadek ich aktywności twórczej w latach siedemdziesiątych i później trudno wyjaśnić w kategoriach ogólnospołecznych. Era kultu wielkich inscenizatorów miała najwyraźniej męskie oblicze, choć liczba absolwentek wypuszczanych wówczas na rynek przez wydziały reżyserii wcale nie była mniejsza niż przedtem. Co ciekawe, sytuacji nie zmienił nawet boom teatrów studenckich, w których praktykowano znacznie bardziej demokratyczny model twórczości zbiorowej. Wśród liderów tych grup próżno szukać kobiet, co więcej, wiele wybitnych teatrów odwołujących się do równościowych ideałów kontrkultury pracowało w systemie „wodzowskim”, restrykcyjnym wobec członkiń zespołów, o czym w książce *Błaźnice* zajmującą pisała Katarzyna Kułakowska, jedna z autorek HyPaTii. W świetle tych danych niemal symbolicznego znaczenia nabiera fakt, że prestiżową Nagrodę im. Konrada Swinarskiego przyznano kobiecie po raz pierwszy dopiero w 2017 roku. Jej laureatką została wówczas Anna Augustynowicz.

Jedynym obszarem, w którym obecność kobiet zaznaczyła się silniej, jest teatr lalkowy. Autorka wstępu do *Agory*, Kinga Dunin, tłumaczy powstanie tej niszy faktem, że sceny dziecięce, uchodzące za mniej prestiżowe, nie były miejscem atrakcyjnym dla męskiej konkurencji. Być może w teatrze animacji kobiety istotnie miały większe szanse na przebicie, lecz uogólnienie takie dla wielu artystek mogłoby się okazać krzywdzące. Nie brakowało przecież kobiet – reżyserek, scenografek, a zwłaszcza dramatopisarek – dla których twórczość dla dzieci była wyborem najzupełniej świadomym, a nie wyjściem zastępczym.

Przedstawione w *Agorze* statystyki nie dają zresztą pełnego obrazu sytuacji. Liczba absol-

wentek wydziałów reżyserii, bez możliwości prześledzenia, ilu z nich udało się utrzymać w zawodzie, niewiele mówi o ich pozycji na teatralnym rynku pracy. Nie jest też jasny powód, dla którego pominięto w opracowaniu aktorki. To zrozumiałe, że dla autorek projektu ważne było przede wszystkim zlokalizowanie obszarów dyskryminacji kobiet w teatrze, która akurat w zespołach aktorskich jest pewnie mniej widoczna, jednak usunięcie z pola widzenia przedstawicielek tego zawodu wydaje się zabiegiem sztucznym, tym bardziej że w tomie *(Nie)świadomość teatru*, w którym zebrano teksty programowe twórczyń różnych specjalności, nie brak głosów aktorek.

Dane prezentowane w książce obnażają też „nieszczelność” systemów dokumentacji teatralnej. Ich podstawą źródłową są „Almanachy Sceny Polskiej” i roczniki „Teatru w Polsce”, w których publikowano informacje dostarczone przez same teatry, nierzadko nieścisłe bądź niepełne. Gdyby na podstawie tych danych prześledzić na przykład drogę zawodową wybitnej poetki i dramatopisarki Krystyny Miłobędzkiej, można by odnaleźć w niej poważne luki. Spośród czterech sezonów, w których pisarka pełniła funkcję konsultantki programowej w Teatrze Objazdowym „Tęcza” w Słupsku (1963/1964–1966/1967), *Agora* odnotowuje tylko dwa (1963/1964 i 1966/1967). W zestawieniu nie znajdziemy też informacji o jej współpracy z Wrocławskim Teatrem Lalek w sezonie 1968/1969 ani z wałbrzyskim Teatrem Lalki i Aktora w latach 1987–1991. Z systemu sprawozdawczości, publikowanej w „Almanachach”, „wypadło” również wiele innych nazwisk konsultantek i kierowniczek literackich, jak choćby Justyna Hofman, współtworząca kształt programowy Teatru Współczesnego we Wrocławiu za czasów Kazimierza Brauna (sekretarz literacki w latach 1981–1984) – jedyna kobieta w grupie pracowników, którzy w 1984 roku złożyli wypowiedzenia na znak protestu przeciwko dymisji dyrektora; czy Urszula Likszet, której trwający ponad dwie dekady związek z Teatrem Norwida w Jeleniej Górze – w charakterze konsultantki, potem kierowniczką literackiej



TYTUŁ / **RODZAJU ŻEŃSKIEGO.**
ANTOLOGIA DRAMATÓW
 REDAKCJA / **AGATA CHAŁUPNIK,**
AGATA ŁUKSZA
 WYDAWCA / **INSTYTUT TEATRALNY**
 MIEJSCE I ROK / **WARSZAWA 2018**

TYTUŁ / **AGORA. STATYSTYKI**
 REDAKCJA / **JOANNA KRAKOWSKA**
 WYDAWCA / **INSTYTUT TEATRALNY**
 MIEJSCE I ROK / **WARSZAWA 2018**

TYTUŁ / **(NIE)ŚWIADOMOŚĆ TEATRU.**
WYPOWIEDZI I ROZMOWY
 REDAKCJA / **JOANNA KRAKOWSKA**
 WYDAWCA / **INSTYTUT TEATRALNY**
 MIEJSCE I ROK / **WARSZAWA 2018**

– został okrojony o ważny okres, przypadający na dyrekturę Aliny Obidniak (1977–1989) oraz kilka sezonów z kolejnej dekady (1994–1997).

Pewne wątpliwości może też budzić sposób definiowania stanowisk kierowniczych. Jeśli do tej puli badaczkich włączają dyrektorki administracyjne teatrów, skarbniczki, asystentki dyrektorów ds. artystycznych, pracownice działów literackich i kierowniczki muzyczne, to z pewnością powinny się w niej również znaleźć szefowe marketingu, biur obsługi widza czy pracowni scenograficznych.

Gdyby przez pryzmat danych przedstawionych w *Agorze* oceniać na przykład wrocławski Capitol, wypadałoby uznać, że jest to instytucja o wybitnie „męskim” charakterze, bowiem od 2001 roku, a więc od momentu przekształcenia tej placówki z Operetki w Teatr Muzyczny, w zestawieniach odnotowano tylko dwie kobiety: Bogusławę Orzechowską, piastującą funkcję kierowniczki chóru, i Magdalenę Ciok – kierowniczkę muzyczną, błędnie zresztą oznaczoną jako szefowa baletu. (Warto przy tym

uściślić, że Ciok pracowała na tym stanowisku przez trzy sezony, 2004/2005–2006/2007, a nie – jak podano – przez jeden, 2004/2005. Ponadto Orzechowską w sezonie 2004/2005, a w sezonie 2005/2006 obie artystki – omyłkowo przypisano do zespołu Teatru Capitol w Warszawie, który wówczas jeszcze nie istniał).

Tymczasem we wrocławskim Capitolu nigdy nie brakowało kobiet na znacznie bardziej wpływowych, choć dla systemu niewidocznych stanowiskach, zarządzających produkcją przedstawień, komunikacją, promocją i reklamą. Przykłady takiej wybiórczości statystycznego sita można by długo mnożyć.

Pewnie metodologię dokumentacji można udoskonalić, wszystko to jednak tylko fasada władzy, której realny podział w każdym teatrze może być inny. Rzeczywisty wpływ na decyzje artystyczne nie musi być przecież poświadczony eksponowanym stanowiskiem. Trudno przecenić choćby rolę scenografek, związanych etatowo z niektórymi scenami, takich jak Małgorzata Bulanda, bez której

nie byłby możliwy sukces teatru Jacka Głombka. Scena legnicka zawdzięcza jej nie tylko wystrój, aranżację wnętrza oraz oprawę rozmaitych imprez, ale również eksperymenty z wyprowadzaniem przedstawień w przestrzenie miejskie, co zresztą stało się znakiem firmowym teatru.

Autorki HyPaTii mają świadomość niedoskonałości systemu dokumentacji teatralnej, o czym pisze Joanna Krakowska w nocie edytorskiej do tomu *Agora*. Nieścisłości, odziedziczone po opracowaniach źródłowych, nie podważają wartości operacji badawczej przeprowadzonej przez jej zespół, tym bardziej że ich korekta z pewnością nie zmieniłaby ogólnych proporcji na mapie (nie)obecności kobiet w teatrze. Warto ją natomiast rozbudowywać i rozszerzać o nowe kategorie, takie jak edukatorki, krytyczki czy kobieca publiczność (stanowiąca podobno większą część widowni) – co proponuje we wstępie do *Agory* Kinga Dunin. Wszystkie te podmioty mają przecież wpływ na kształt i świadomość teatru.

Jedynym obszarem, w którym obecność kobiet zaznaczyła się silniej, jest teatr lalkowy.

Kinga Dunin tłumaczy powstanie tej niszy faktem, że sceny dziecięce, uchodzące za mniej prestiżowe, nie były miejscem atrakcyjnym dla męskiej konkurencji. Być może w teatrze animacji kobiety istotnie miały większe szanse na przebicie, lecz uogólnienie takie dla wielu artystek mogłoby się okazać krzywdzące.

Autorki projektu zajmują się jednak nie tylko ilościowym aspektem kobiecej aktywności w życiu teatralnym. Nie mniej ważne jest pytanie o jej jakość, charakterystykę, cechy dystynktywne. Czy można mówić o kobiecej narracji w teatrze? O kobiecym stylu twórczości, sprawowania władzy? O kobiecym myśleniu o teatrze? Czy z całości życia teatru da się wykroić kontynent płci żeńskiej? HyPaTia rozpatruje te kwestie wnikliwie, sięgając po wypowiedzi samych artystek. Zaprezentowano je w tomie *(Nie)świadomość teatru* (oraz w znacznie szerszym wyborze na platformie internetowej projektu), stanowiącym polemiczną odpowiedź na wydaną w 2007 roku pod redakcją Wojciecha Dudzika antologię *Świadomość teatru*. Jak wyliczyły badaczki, w pracy tej, dokumentującej polską myśl teatralną minionego stulecia, na pięćdziesiąt osiem artykułów znalazło się tylko siedem tekstów autorstwa kobiet (w tym dwa współfirmowane przez artystki). HyPaTia rekompensuje ten deficyt, zbierając w jednym tomie refleksje wybitnych aktorek, reżyserek i dyrektorek teatrów. Są to teksty o różnym charakterze i proveniencji: wywiady, komentarze do własnej twórczości, pisane na zamówienie branżowych pism, wspomnienia, notatki prywatne. Historyk teatru znajdzie wśród nich takie skarby, jak rozmowy wspomnieniowe z Marią Malicką, Leonią Jabłonkówną (pełny, niepublikowany dotąd materiał udostępniono na stronie hypatia.pl), wypowiedzi wybitnych reżyserek, takich jak Irena Babel, Lidia Zankow czy Izabella Cywińska, oraz nieco już zapomnianych, choć zasłużonych dyrektorek teatru okresu powojennego, jak Stefania Domańska, Zuzanna Łozińska i Krystyna Ty-

szarska. Co ciekawe, niewiele w tych tekstach rozważań teoretycznych (wyjątkiem ciekawe szkice na temat poetyki teatru lalek Zofii Jaromowej i Janiny Kilian-Jarosławskiej), nie znajdziemy w nich też przykładów autorskiej wizji teatru. Joanna Krakowska, autorka wstępu do antologii, widzi w tym cechę różnicującą kobiecą świadomość teatru względem męskiej, zdominowanej przez myślenie modelowe. Artystki, zdaniem badaczki, koncentrują się na sferze doświadczenia, i to z niej wyprowadzają uogólnienia, zamiast podporządkowywać praktykę twórczą wizjonerskim konceptom. Rzeczywiście, bohaterki książki nie formułują tez programowych, uchylają się od definicji, unikają autokreacyjnych póz. Widać to zwłaszcza w postawach reżyserek, nieprzystających do usankcjonowanego długoletnią tradycją wzorca inscenizatora-demiurga. W wypowiedziach doświadczonych dyrektorek uderza za to gospodarska troska o sposób zarządzania młodymi kadrami, warunki pracy zespołu i zaspokajanie codziennych potrzeb.

Rysem ciekawym, choć niekoniecznie znajdującym wyjaśnienie w samych tekstach, jest pojawiająca się w wielu wypowiedziach doświadczonych aktorek scen repertuarowych nuta podziwu dla teatru Grotowskiego. Pobrzmiwa w nich tęsknota za aktorstwem integralnym, jednoczącym cielesność, psychikę i emocje człowieka. Może najciekawszy dokument Krakowska zostawia czytelnikom na koniec. Jest nim wydobyta z domowego archiwum „spowiedź” Haliny Mikołajskiej, w gorzki i przejmująco szczery sposób mówiąca o kobiecym doświadczeniu bycia aktorką.

Można by się zastanawiać, czy styl kobiecej władzy w jakimś stopniu odróżniał się od

standardów męskich. Czy kobiety dyrektorki widziały potrzebę zmiany systemowych struktur, czy potrafiły negocjować kształt podległych sobie instytucji? Wśród tekstów zaprezentowanych w antologii nie znajdziemy przykładów takiej refleksji, co nie oznacza, że jej nie było. Warto wspomnieć choćby o Alinie Obidniak, wieloletniej szefowej Teatru Norwida, która domagała się przededefiniowania funkcji scen publicznych, poszukując przestrzeni dla „trzeciej drogi” pomiędzy instytucją i twórczym laboratorium. W trudnych dla teatru latach osiemdziesiątych potrafiła skutecznie walczyć o poszerzenie granic artystycznej wolności, przy czym – co warto podkreślić – musiała je negocjować nie tylko z władzami, lecz również z działaczami lokalnej „Solidarności”. Sympozja z udziałem Grotowskiego, wizyty teatru Barby, projekty przekształcenia teatru w instytucję łączącą praktyki badawcze i kulturowe – w oczach miejscowego środowiska uchodziły za kosztowne fanaberie. Fala oskarżeń o mały włos zresztą nie doprowadziła dyrektorki do rezygnacji. Jej styl prowadzenia teatru – „miękki”, otwarty na kompromisy, poszukujący przestrzeni swobody z dala od pól politycznego konfliktu – mógłby stanowić antytezę ówczesnej strategii Kazimierza Brauna, nastawionej na jawną konfrontację z władzami.

Aktywności ideotwórczej nie sposób też odmówić Krystynie Skuszance, w latach pięćdziesiątych dyrektorce Teatru Ludowego w Nowej Hucie, który stał się modelowym przykładem teatru politycznego czasów popaźdźnikowej odwilży. W antologii znalazł się jeden z okolicznościowych wywiadów z reżyserką z lat siedemdziesiątych, choć Skuszanka

publikowała wiele wypowiedzi programowych, w których precyzyjnie definiowała cele i pryncypia polityki repertuarowej kierowanych przez siebie instytucji.

Dyrektorką i reżyserką, która miała okazję przekuć doświadczenia nabyte w praktyce na zmiany systemowe, była Izabella Cywińska, sprawująca funkcję ministra kultury w rządzie Tadeusza Mazowieckiego. Pod jej kierownictwem przeprowadzono reformę ustroju teatralnego, która miała doprowadzić do częściowej decentralizacji sieci scen publicznych, zmiany reguł ich finansowania i dostosowania do warunków gospodarki rynkowej. Projekt ów z wielu powodów nie został w pełni wcielony w życie, niemniej pozostaje ciekawym przykładem udziału kobiet w kreowaniu polityki kulturalnej.

Ciekawym przykładem wykorzystania zasobów archiwum HyPaTii jest wybór dramatów, zatytułowany *Rodzaju żeńskiego*. Antologię podzielono na kilka bloków tematycznych, w których znalazły się utwory poświęcone problemom emancypacji, rewolucji, Zagładzie, różnym aspektom kobiecego milczenia oraz konfrontacji żeńskiej podmiotowości z patriarchalnym porządkiem świata. Z tekstów tych, ułożonych w pewien ciąg chronologiczny, wyłania się niekanoniczna opowieść o historii, której osią jest kobiece doświadczenie. Z tej właśnie perspektywy – kameralnej, niekiedy indywidualistycznej, skoncentrowanej na relacjach rodzinnych, uczuciowych, traumatycznych doświadczeniach ciała i konfrontacjach kobiet z ograniczeniami narzuconych im ról – oglądamy w nich wielkie katastrofy dziejowe i procesy przemian społecznych, ekonomicznych, obyczajowych. To obraz nieheroiczny, antybohaterski, nierzadko widziany oczyma

ofiary zmuszonej do milczenia. Zestaw sztuk, wybranych przez Agatę Adamiecką-Sitek, Krystynę Duniec, Justynę Lipko-Konieczną, Joannę Krakowską i Katarzynę Kułakowską, stawia w jednym szeregu obok autorek znanych, takich jak Gabriela Zapolska, Maria Kuncewiczowa czy Irena Krzywicka, pisarki, których twórczość została niemal całkowicie zapomniana. Pytanie, czy słusznie, nie będzie tu zbyt przydatne, bowiem HyPaTia ma ambicje wywrócić tradycyjne hierarchie i zaproponować własne. Czy tak się stanie? Utwory zebrane w antologii raczej nie zrewolucjonizują tradycyjnego kanonu, w którym zresztą kobiety są już obecne, i to na wysokich pozycjach. Trudno sobie wyobrazić, by zaprezentowane w niej teksty o rewolucji, autorstwa lewicowych i komunizujących dramatopisarek – *Sygnały* Ewy Szelburg-Zarembiny, *Pani Słoneczna* Anny Zahorskiej czy *Pięść* Antoniny Sokolicz – zdeklasowały bezkonkurencyjną jak dotąd w tej kategorii twórczość Stanisławy Przybyszewskiej. Podobnie w tematyce Zagłady nie do podważenia jest pozycja Idy Fink. Nie sposób jednak nie docenić wartości znalezionej badaczek, wśród których jest kilka ciekawych pierwodruków. Publikacja dwóch dramatów poświęconych losom Żydów polskich – powstałej w latach wojny na emigracji *Smoczej 13* Stefanii Zahorskiej oraz sztuki Idy Kamińskiej *Zasypać bunkry*, napisanej w języku jidysz i przełożonej na potrzeby tłumaczenia słuchawkowego – przywraca te utwory polskiej historii dramatu.

Zasoby HyPaTii są nie tylko cennym uzupełnieniem archiwum, lecz również szansą na wprowadzenie do obiegu utworów dobrze rezonujących z problemami, które nurtują nas dzisiaj. Bo też dobór tekstów zaprezentowa-

nych w antologii jest świadectwem refleksji współczesnej, a więc także odwzorowaniem pola zainteresowań samych badaczek. Można zatem widzieć w nim propozycję feministycznej alternatywy wobec kanonu, kwestionującej nie tylko faworyzowane w nim narracje, ale i konstytuujące go reguły. Autorki antologii podważyły przede wszystkim pryncypialną rangę kryterium wartości artystycznej, co nie oznacza, że w książce nie ma tekstów znakomitych, jak choćby przewrotne, rozbijające ironią i autoironią stereotypowe narracje płci *Kucharki* Nory Szczepańskiej czy *Typ A* Marii Morozowicz-Szczepkowskiej. Strategia ta nie kwestionuje potrzeby wartościowania, raczej skłania do refleksji nad tym, co i według jakiej miary uznajemy za wybitne.

Priorytety selekcyjne badaczek są klarowne, mimo to można żałować, że w antologii zabrakło miejsca dla autorek osobnych, eksperymentujących z formą, poszukujących nowego języka w dramacie. Teksty kilku spośród nich – choćby Anny Świrszczyńskiej, Krystyny Miłobędzkiej czy Lidii Amejko – znajdziemy w bazie internetowej projektu. HyPaTia chce być przedsięwzięciem rewolucyjnym, a rewolucja zaczyna się na poziomie estetyki, dlatego obok figury nieodkrytej siostry Szekspira, przywołanej we wstępie do antologii jako symbol feministycznej rewindykacji, warto postawić też inną Wielką Nieobecną – siostrę Różewicza.

Na koniec jeszcze jedna uwaga: w HyPaTii to, co żeńskie, jest konfrontowane z męskim jako narracją dominującą. To oczywisty punkt odniesienia, można jednak zapytać, czy obraz teatru, skonstruowany w oparciu o kryterium różnicy płci, powinien poprzestawać na dwóch wymiarach? Czy w tej geometrii nie brakuje jeszcze jednej osi – homoseksualnej? ■