

# Cichy opór

„**W teatrze najważniejsze jest dla mnie spotkanie**, które może manifestować się w bardzo prosty sposób, ale może odbywać się też poprzez różnego rodzaju zapośredniczenia. Chodzi o to, żeby się odbyło” – mówi **Anka Herbut** w rozmowie z Agnieszką Górnicką.



## Anka Herbut (1983)

dramaturżka działająca w obszarach teatru, tańca i choreografii. Autorka tekstów i podcastów, kuratorka. Pisanie łączy z praktyką krytyczną, refleksją teoretyczną i społecznym zaangażowaniem. Współpracowała m.in. z Magdą Jędrą, Przemkiem Kamińskim, Łukaszem Twarkowskim i Martą Ziółtek. W latach 2011–2018 członkini interdyscyplinarnego kolektywu IP Group. Od kilku lat rozwija własny projekt „Ruchy Oporu / Przeciwciała”, w którym eksploruje choreograficzne strategie oporu i ucieleśnianie nowych modeli współbycia. Współtworzy międzynarodowy kolektyw systering. W 2023 roku otrzymała Gdyńską Nagrodę Dramaturgiczną za dramat *Rohtko*.

**AGNIESZKA GÓRNICKA** Odbierając Gdyńską Nagrodę Dramaturgiczną za sztukę *Rohtko*, powiedziałaś: „Mimo że ten tekst miał swoją prapremierę w dosyć zmediatyzowanym kontekście, to powstał z miłości do teatru”. Dodałabym przewrotnie, że powstał z troski o teatr. Jest w nim dużo aluzyjności i metateatralności. Wyraźnie budujesz współczesny kontekst. Czy od początku współpracy z Łukaszem Twarkowskim miałaś poczucie, że *Rohtko* będzie artystycznym gestem oporu wobec rzeczywistości?

**ANKA HERBUT** Chyba nie od początku wiadome było, że ten opór zrealizuje się na tak wielu poziomach. Łukasz często przychodzi z bardzo konkretnym pomysłem. Tym razem punktami wyjścia były skandal wokół obrazu Rothki, którego Rothko nie namalował i filozofia Byung-Chul Hana. Później we wspólnej pracy pojawiły się wątki klasowości, prekaryjności artystów i artystek, braku równowagi genderowej w świecie sztuki czy ulotności performansu i materialności sztuk wizualnych. Teraz myślę, że mocno wpłynęła na mnie też pandemia i zmediatyzowanie teatru, będące odpowiedzią na jego zamknięcie oraz związany z tym kryzys. Z powodu pandemii i lęku, jaki wywoływała, z powodu ataku Rosji na Ukrainę, który eskalował w tym samym czasie, a także z powodu prywatnego uwrażliwienia na wiele mechanizmów obecnych w świecie sztuki – był to bardzo trudny czas. To wyostrzyło moje spojrzenie na różne sprawy. Więc to, że tekst *Rohtko* powstał z miłości do teatru, można rozumieć na wiele sposobów.

**GÓRNICKA** Ale pomyślałam o trosce, bo z troski – tej r a d y k a l n e j t r o s k i – się śmiejecie...

**HERBUT** Radykalna troska to kategoria, która jeszcze kilka lat temu całkiem prężnie funkcjonowała w obszarze sztuk performatywnych. Samo sformułowanie to zresztą dość kuriozalna figura językowa łącząca w sobie twardość radykalności i miękkość troski. Dziś ta kategoria trochę się już wyczerpała, a nawet być może ośmieszyła. Zbyt często figurowała jako manifest czy deklaracja, a zbyt rzadko dotyczyła praktyki kolektywnego funkcjonowania i tworzenia sztuki. Słowem, radykalna troska czy po prostu troska jest wdzięcznym hasłem marketingowym, ale bardzo trudnym zadaniem do spełnienia.

**GÓRNICKA** Wracając do Twojego wyznania, rozumiem, że kochasz teatr za jego autentyczność, za prawdę wpisaną w spotkanie między

aktorem a widzom. Mimo że multimedia i technologia – to, co wirtualne, co znajduje się tak naprawdę na antypodach myślenia o teatralności – odgrywają znaczącą rolę w Waszym projekcie.

**HERBUT** Myślę, że te multimedia są jednym ze środków, z których korzystamy w pracy w teatrze. Kiedyś Bogumił Misala, kompozytor należący do kolektywu IP Group, do którego też wtedy należałam, powiedział, że na pytanie, po co nam nowe media w sztukach performatywnych, można by odpowiedzieć: a po co nam ręka w sztukach performatywnych? My wszystkie media traktujemy dość równoważnie. W pracy nad tekstem obecność kamery definiuje na przykład sposób rozpisywania dialogów czy myślenia o ich uprzedstawienniu. Może to zabrzmieć jak truizm, ale w teatrze najważniejsze jest dla mnie spotkanie, które może manifestować się w bardzo prosty sposób, ale może odbywać się też poprzez różnego rodzaju zapośredniczenia. Chodzi o to, żeby się odbyło.

**GÓRNICKA** Porozmawiajmy o Waszych inspiracjach. Tekst jest wielopoziomowy. Prowadzicie jednocześnie kilka narracji, ponad którymi unoszą się filozoficzne koncepcje wspomnianego Byung-Chul Hana – niemieckiego teoretyka kultury urodzonego w Korei, znanego polskim czytelnikom z eseju *Społeczeństwo zmęczenia* wydane przez „Krytykę Polityczną”. Wy sięgnęliście do książki *Shanzhai: deconstruction in Chinese*, nieprzetłumaczonej na język polski.

**HERBUT** Han jest chyba najbardziej znany ze swojego studium o depresji, bólu i kapitalizmie rozumianym jako niszcząca siła, która powoduje, że napędzamy się w pragnieniu bycia „najlepszą wersją siebie”, cokolwiek miałoby to znaczyć. Te teksty były dla nas inspirujące, choć do refleksji Byung-Chul Hana mamy też dość krytyczny stosunek. Natomiast jego książka o *shanzhai*, czyli kategorii opisu rzeczywistości, która wymyka się jasnemu podziałowi na oryginał i kopię, wydała nam się szczególnie ciekawa. Chyba najsilniej spopularyzowana i jednocześnie uproszczona forma *shanzhai* to „podróbka”, ale to nie takie proste. W chińskiej strefie ekonomicznej Shenzhen znajduje się dzielnica Dafen, gdzie wytwarza się ogromną liczbę obrazów wzorowanych na dziełach tzw. wielkich mistrzów. Właściwie wszyscy mieszkańcy się tym zajmują. Stosują narzędzia możliwie najbliższe tym, które były używane przez wielkich malarzy, tworząc prace praktycznie nieodróżnialne od tych, na których są wzorowane. Jak wobec tego odpowiedzieć na pytanie o to, czy Pei-Shen Qian – malarz-matematyk z Szanghaju, który malował obrazy Rothki – kopiował je, czy ponownie ucieleśniał jego gest?

**GÓRNICKA** Przywołując nazwisko Qiana, wracamy do wątku afery ze sfalszowanymi obrazami opowiedzianej w filmie dokumentalnym *Made You Look: A True Story About Fake Art*. W jednym z artykułów w „New York Timesie” poświęconym tej sprawie autor postawił tezę, że twórczość Qiana – zróżnicowaną stylistycznie – unifikuje poczucie nostalgii. Ponieważ konsekwentnie kopiował europejskie dzieła sztuki, uznawane w danym czasie za rewolucyjne. To jest to, o czym mówisz. On wiedział, kogo kopiuje i w geście szacunku wobec mistrzostwa swoich poprzedników naśladował ich w genialny sposób.

**HERBUT** W filmie *China's Van Goghs* o miasteczku Dafen jeden z malarzy, którego rodzina namalowała w sumie około dziesięć tysięcy van Goghów, mówi o tym, że holenderski artysta jest najbardziej szanowanym

przez niego twórcą, a dzięki temu, że maluje jego obrazy, może się przez chwilę poczuć tak, jak być może czuł się sam van Gogh. Dosyć jasno pobrzmiewa w tych słowach szacunek do tego, kogo się kopiuje, ale jednocześnie wyczuwalny jest aspekt nierówności społecznych i klasowych...

**GÓRNICKA** Wróćmy do Rothki... Z jednej strony sięgacie do jego biografii, wybieracie interesujące Was wątki – przykładowo rok 1958 i słynną nieudaną współpracę z The Four Seasons Restaurant; z drugiej strony skupiacie się na obecności malarza na współczesnym rynku sztuki.

**HERBUT** Biografia Rothki jest bardzo ciekawa i dosyć odległa od tego, jak rysują się mainstreamowe narracje na temat tego twórcy. Generalnie wydaje się, że był wielkim malarzem, który miał szczęśliwe życie i tworzył kolorowe obrazy z horyzontem. Trochę upraszczam, ale chcę się odbić od narracji, z której sama startowałam, nie znając jeszcze jego biografii. Tak naprawdę jest ona pełna niezborności, która z jednej strony związana jest z pragnieniem bycia zauważonym i docenionym, a z drugiej strony – z poczuciem bycia niewystarczającym twórcą, ciągłym podważaniem swojego talentu, swoich umiejętności czy warsztatu i powracającym wciąż pytaniem: „Czy jestem wyjątkowy?”. Te dwa wektory napędzały biografię Rothki i jego pracę, która w pewnym momencie go zupełnie pochłonęła. Właściwie nie przestawał malować, a przez wiele lat malował prace wielkoformatowe i angażował w to całe swoje ciało. Malował pędzlami malarskimi i było to fizycznie bardzo wyczerpujące działanie. Do tego dochodził jego wiek, używki i kruchość emocjonalno-psychiczna, które doprowadziły do wielu chorób, a to z kolei przyczyniło się do tego, że nie mógł malować. Wtedy sens życia ulokowany w pracy nagle zniknął. Biografia malarza łączy się bezpośrednio z biografią Mary Alice „Mell” Beistle, czyli Mell Rothko – jego żony. Ta kruchość i uwikłanie w trudną relację były odczuwalne przez każde z nich. W pewnym momencie obydwójce roztopili się w alkoholu i opioidach. My z kolei, pracując nad tym spektaklem, zastanawialiśmy się, w jaki sposób figura Rothki została wyprodukowana przez rynek i jaka jest relacja między jego rynkowym wizerunkiem a tym, na czym jemu samemu zależało.

Druga historia, o jakiej wspominasz, to historia obrazu, którego Rothko nigdy nie namalował, ale który spełniał wszystkie ustanowione przez specjalistów warunki, świadczące o oryginalności tego płótna. Obraz *Bez tytułu* został sprzedany za osiem i pół miliona dolarów – takie kwoty były i dla Rothki wyznacznikiem pewnej jakości. Te obszary

**W praktyce dramaturgicznej bardzo bliskie jest mi myślenie o tym, że skończony spektakl to tylko jedna z wielu odsłon procesu pracy i artystycznych poszukiwań. Cała dramaturgia procesu jest równie ważna, jak dramaturgia spektaklu, który prezentujemy publiczności.**

Anka Herbut



fot. Artūrs Pavlovš / Teatr Dailes w Rydze

*Rohtko*, tekst i dramaturgia Anka Herbut, reż. Łukasz Twarkowski, Teatr Dailes w Rydze, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu (2022)

wygenerowały w nas pytanie o wartość sztuki. W gruncie rzeczy to to samo pytanie, które zadawał sobie Rothko: czy to, że jest najlepiej sprzedającym się malarzem na rynku, świadczy o tym, że jest najlepszym malarzem? Czy może to, że podważa własne umiejętności, stanowi o tym, że nie jest dość dobry? Ten „sfalszowany” obraz otwiera też pytania o to, czy o wartości sztuki stanowi cena, czy to, kto ją stworzył, czy może intencja artysty, artystki. A może to, jakie emocje wzbudza? I najciekawszy wydał nam się fakt, że nie sposób udzielić jednoznacznej odpowiedzi.

**GÓRNICKA** W historii fałszywych obrazów, sprzedawanych za miliony bogatym kolekcjonerom sztuki, kryje się wielkie kłamstwo, ale i wielka naiwność. Jeden z bohaterów sztuki pyta, czy w tej historii mamy do czynienia z fałszywymi obrazami, czy fałszywymi emocjami. Zadajemy sobie pytanie: czy fejkowy obraz może wywoływać prawdziwe emocje? Czy ten Rothko może wzruszać?

**HERBUT** Mam poczucie, że Domenico De Sole, który za swojego Rothkę zapłacił osiem i pół miliona dolarów, miał dość konkretne wyobrażenie na temat siebie jako eksperta, którego wzruszają tylko wielcy malarze. Nie może przecież poruszać obraz namalowany przez osobę bez tzw. nazwiska czy pozycji. Co się dzieje, kiedy nasz sceniczny De Sole uświadamia sobie, że wzruszył go obraz chińskiego emigranta? Co się dzieje z całą konstrukcją tożsamościową, jaką dla siebie zbudował? To niesamowicie ciekawy konstrukt myślowy: zajmujący się sztuką bogaty biznesmen, który „wie”, co ma wartość, a co jej nie ma, nagle zdaje sobie sprawę z tego, że wzruszyło go coś, co nie przynależy do jego klasy. Właściwie on sam kruszy swój wizerunek i nie może się do tego przed sobą przyznać.

**GÓRNICKA** To jak z przepaścią, o której piszesz w dramacie: „Czy wiesz, jaka jest największa przepaść na świecie? Nie ta między nami. Ta między technicznym, który montuje dzieło i jego właścicielem. To najbardziej niezręczna relacja w sztuce”. Tutaj mamy do czynienia z podobną niezręcznością na linii bogaty konsument – oszust z Chin.

**HERBUT** Nie nazwałabym Pei-Shen Qiana oszustem. Choć jest to oczywiście dosyć zabawny mezalians w obszarze rynku sztuki i bardzo ciekawy jest jego klasowy aspekt. Reprodukacja obrazów demokratyzuje rynek, sprawia, że stają się bardziej dostępne – niekoniecznie tylko dla tych, których stać na zakup oryginału. Mnie akurat wzruszają kopie, wzruszają mnie rzeczy i działania pozbawione ramy instytucjonalnej. To łączy mnie z postacią Jamesa Vulture’a, który w *Rohtce* kontempluje morze. Myślę, że potrzeba dyskursu wokół podziałów klasowych w świecie sztuki jest dziś bardzo paląca – i mam na myśli nie tylko namysł wokół podziału zasobów, praktyk kuratorskich czy instytucjonalnych i sztuczne hajpowanie nazwisk, ale też dostęp (lub brak dostępu) do edukacji, kontekst geopolityczny odbiorców i odbiorczyń sztuki i dostępność narzędzi do jej dekodowania.

**GÓRNICKA** W Waszym spektaklu Rothko jako figura mieści w sobie bardzo szeroki kontekst. Pojawia się między innymi obok młodej łotewskiej artystki Marty Zariņa-Gelze. Rothko popełnia samobójstwo w 1970 roku, Marta odbiera sobie życie w 2014. Obydwójce cierpieli na depresję.

**HERBUT** Marta Zariņa-Gelze była młodą artystką z Rygi. Pochodziła z artystycznej rodziny i dopiero rozpoczynała swoją karierę. Długo chorowała na depresję i w 2014 roku odebrała sobie życie. Performans



fot. Arturs Pavlovs / Teatr Dailes w Rydze

*Rothko*, tekst i dramaturgia Anka Herbut, reż. Łukasz Twarkowski, Teatr Dailes w Rydze, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu [2022]

*Kolekcja łez*, którego *score* pojawia się w moim tekście, Marta miała rzeczywiście wykonać. Osią działania było jej spotkanie z dziełem Rothki. Wystawa, na której planowano zaprezentować performans w formie instalacji, miała zostać otwarta w rocznicę śmierci artysty 25 lutego 2015 roku w Centrum Sztuki Marka Rothki w łotewskim Daugavpils. Performans zakładał zatrzymanie czegoś tak nieuchwytnego, jak emocje i łzy pojawiające się w spotkaniu ze sztuką. To budowało, w moim odczuciu, bardzo ciekawy dialog z praktyką artystyczną Rothki. Cały tekst starałam się zresztą tworzyć w taki właśnie sposób: często brałam na warsztat jakieś zjawisko, emocję, obiekt czy ideę i naświetlałam z wielu różnych stron. Rozmawiamy o samobójczej śmierci dojrzałego, uznanego malarza i młodej artystki wizualnej i performerki – to nie są równoważne sytuacje. Ale czym może się stać gest stworzenia przestrzeni dla Marty Zariņy-Gelze w spektaklu – umownie rzecz nazywając – o Rothce? Czy może stać się gestem troski wobec praktyk i biografii, które nie miały szansy znaleźć się w głównym nurcie? Czy może być czułym gestem wobec pamięci o tej artystce i wobec jej artystycznych planów, które nie mogły się zmaterializować w 2015 roku, ale w pewnym sensie teraz mogą zmaterializować się na scenie w naszym spektaklu? To też nie jest bez znaczenia, że sztuka często opiera się na trudnych emocjach i że to poprzez sztukę próbujemy je zrozumieć. Dla systemu kapitalistycznego nasza twórczość to produkt – o tym również pisze Byung-Chul Han, zwracając uwagę na zmęczenie materiału rozumianego jako nasze ciało, nasza emocjonalność i psychika.

**GÓRNIKA** Han definiuje depresję jako „patologiczny stan typowy dla człowieka późnej nowoczesności; objaw niepowodzenia w stawianiu się sobą”. Depresja to niemożność bycia sobą, wyjścia poza siebie, zrozumienia siebie...

**HERBUT** To też często efekt samoeksploatacji, która napędza nasze działania i wyczerpuje nasze ciała i emocje. Rywalizując z samymi sobą, wytwarzamy w sobie poczucie braku i pragnienie jego zapełniania, a jeśli to się nie udaje, pojawia się poczucie winy.

**GÓRNIKA** Komercyjny rynek sztuki oczekuje efektu końcowego – liczy się obraz/produkt, a nie proces jego powstawania. Wróciłabym do wątku, o którym wspomniałaś, że Rothko malował całym sobą, wyczerpywał się fizycznie. W jego figurze kryje się ból. Han pisze, że ból i komercja wykluczają się wzajemnie. Że w świecie społeczeństwa pozytywnego nie ma miejsca na ból.

**HERBUT** Może na ból jest miejsce tylko wtedy, kiedy zostanie jakoś wygładzony, nabłyszczony i skapitalizowany? Ale w pracach Rothki jest na przykład przestrzeń na melancholię i refleksję – na pewnego rodzaju otwarcie na spotkanie z samym/samą sobą. Te obrazy mogą stać się ekranem dla emocji i doświadczeń, z którymi przed nimi stajemy. Amerykański krytyk sztuki Jerry Saltz powiedział kiedyś nawet, że Rothko to Budda TV.

**GÓRNIKA** To obrazy, przed którymi stajesz i w zależności od tego, co masz w sobie, tak w Tobie pracują. W ich abstrakcyjności kryje się elastyczność. Rothko chciał w jakimś stopniu kontrolować odbiór swoich obrazów. Instruował potencjalnych widzów, jak powinni je oglądać. Są artyści, którzy zostawiają swoje dzieło widzowi bez komentarza. On w ten proces odbioru dzieła ingerował.

**HERBUT** Rothko chciał, by jego obrazy oglądano z odległości czterdziestu pięciu centymetrów – to mniej więcej tyle, ile dzieli ciało malarza/malarki od obrazu podczas malowania. Ale Rothko kontrolował także

to, w jakich galeriach będą prezentowane jego prace i w jakiej liczbie. W tym kontekście ciekawy wydaje się też fakt, że obrazy, które artysta wysłał do Tate Modern, dotarły do galerii w dniu, kiedy odebrał sobie życie – 25 lutego 1970 roku. W podobnym tonie pisano o jego samobójstwie. Wiele osób odczytywało je jako jego ostatni performans.

**GÓRNICKA** Na ile scenariusz śmierci został przez niego rozpisany?

**HERBUT** Można byłoby też zapytać, na ile jest to kwestia romantyzowania jego samobójstwa przez rynek. To, że kałuża krwi, w której go znaleziono, była wielkości jego obrazów, może się pewnie wydawać malowniczą okolicznością, jeżeli myśli się o czymś odejściu przez pryzmat potencjalnej ceny jego prac.

**GÓRNICKA** Śmierć staje się produktem, który trzeba umiejętnie sprzedać...

**HERBUT** Dla Rothki podstawowym zgrzytem w funkcjonowaniu na rynku sztuki było uczestniczenie w kapitalistycznym modelu rozumienia sztuki. I oczywiście sam był tego modelu beneficjentem, nawet jeśli jednocześnie bardzo się temu sprzeciwiał. To, że w 1958 roku dostał propozycję namalowania pięciuset pięćdziesięciu metrów kwadratowych obrazów, które miały zawisnąć w ekskluzywnej restauracji, było jednym z impulsów do całego restauracyjno-konsumpcjonistycznego kontekstu zbudowanego przez nas w spektaklu. Umieszczenie akcji dramatu w restauracji od razu uruchamia myśli o konsumowaniu sztuki, o jej sprzedawaniu i kupowaniu. Restauracja Mr Chow była kolejnym ogniwem tego konceptu. To jest restauracja, która rzeczywiście istnieje w Nowym Jorku, choć Rothko nigdy w niej nie był, bo zmarł w roku poprzedzającym otwarcie nowojorskiej siedziby Pana Chow. Niemniej jednak całe nowojorskie środowisko artystyczne lat siedemdziesiątych tam właśnie bywało: Warhol, Basquiat czy David Hockney. Wątki wiążące sztukę z konsumpcją i wpisujące ją w rytm kupna i sprzedaży wydawały nam się bardzo nośnym materiałem na konstrukcję świata *Rohtki*.

**GÓRNICKA** W filmie dokumentalnym poświęconym historii założenia tej restauracji jej właściciel Michael Chow mówi, że chciał stworzyć coś więcej niż restaurację. To miał być teatr. W jednym z dialogów w sztuce bohaterowie mówią, że ta przestrzeń to nieźle miejsce na sztukę, ale nie na życie.

**HERBUT** Bo w zasadzie większość z nich performuje tam siebie. Ale też w odpowiedzi na te słowa performerka i kelnerka Destiny Hope grana przez Kasię Osipuk zadziornie odpowiada: a to nie to samo? Bo ona w tej restauracji obsługuje galerzystkę, dyrektora muzeum, biznesmena i samego Rothkę. I też performuje swoją rolę, ale nie performuje tam swoich performansów.

**GÓRNICKA** Na przeciwległym biegunie tematów dotyczących sztuki cyfrowej i dzieł sztuki uwikłanych w ramy instytucji lub biznesu, w Twoim tekście bardzo mocno wybrzmiewa apel o ratowanie twórczości. Proponujesz przeprowadzenie cichej rewolucji, powrót do źródeł. Są w Twoim dramacie momenty wyciszenia. Kiedy pojawia się symboliczny i kojący obraz morza, kiedy padają pytania o wartość relacji pomiędzy aktorem i widzem. Kiedy między słowa wkradają się tęsknota

i melancholia. Tęsknota za powrotem sztuki do codzienności – tak jak w *Szczelinach istnienia* opisuje ją Jolanta Brach-Czaina. Piszesz: „Żeby zrozumieć sztukę, trzeba się od niej odwrócić, całą ją zapomnieć i na nowo pomyśleć. Trzeba wrócić do życia, do codziennych doświadczeń, najbardziej błahych i parszywych. Do tego, czego nie uważamy za sztukę, bo jest na wyciągnięcie ręki”.

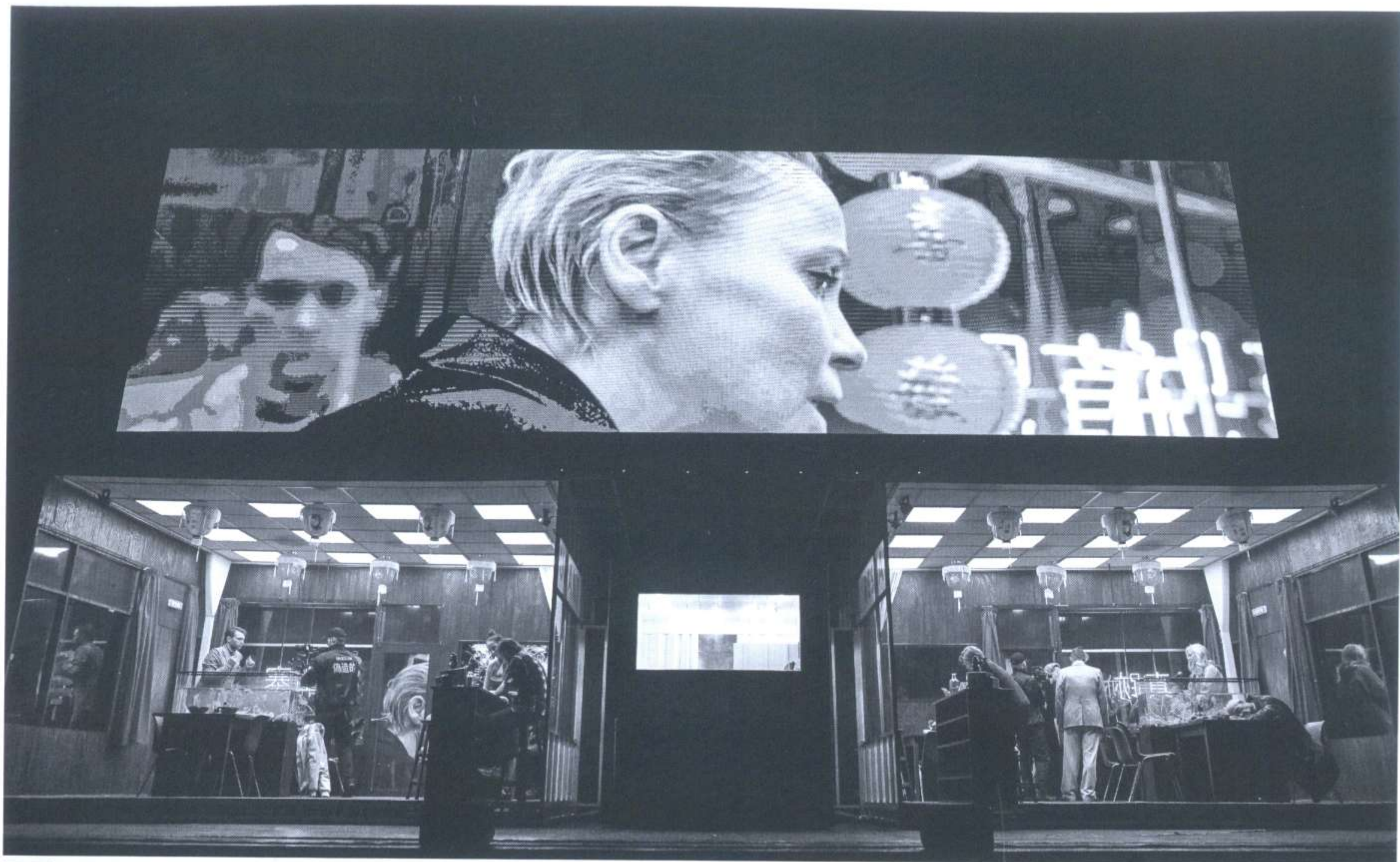
**HERBUT** Dla mnie dość istotny jest monolog, który wypowiada James Vulture, kiedy przełamuje pierwszą scenę zbiorową w restauracji – mówi o tym, jak w galerii patrzy na obraz morza, ale potem się odwraca i okazuje się, że za nim jest prawdziwe morze. Że to nie obraz, nie reprezentacja morza, tylko samo morze. Woda, morze czy horyzont pojawiają się w większości moich tekstów. I woda, i horyzont mają dla mnie funkcję oczyszczającą, wyciszającą i resetującą. A z drugiej strony motyw ten pojawia się w tym tekście, bo te abstrakcyjne, niefiguratywne prace malowane przez Rothkę w pewnym sensie przypominają horyzont na płótnie. Badacze i badaczki widzą niekiedy w jego pracach reminiscencję tego, że artysta jako dziecko mieszkał niedaleko morza. Ten format „ekranu z horyzontem” był przez niego eksplorowany przez kilkadziesiąt lat. Gdy pracowałam nad tekstem *Rohtki*, czytałam Johna Deweya, który pisał o sztuce jako doświadczeniu – tego rodzaju doświadczenia mogą wydarzać się w miejscach pozornie ze sztuką niezwiązanych. Myślę, że cicha rewolucja jest możliwa, choć pewnie wolałabym myśleć o cichym oporze, bo rewolucja jest dosyć specyficzną formą przewrotu. A możliwe są też zmiany zachodzące pomału, w długich czasowościach, w mikroskali. Choć na pewno nie do tego przyzwyczajają nas kapitalistyczna akceleracja.

**GÓRNICKA** Ta intensywna eksploracja kształtów i barw wynikała z poszukiwań konkretnych doświadczeń, które próbował odtworzyć Rothko...

**HERBUT** Walter Benjamin pisał kiedyś o auratyczności sztuki – można byłoby o tym pomyśleć jak o sposobach manifestowania się w dziele procesu powstawania tego dzieła. Może poszukiwania, o których mówisz, zostają w jakimś sensie uobecnione w finalnym kształcie samego obrazu.

**GÓRNICKA** A może proces staje się ważniejszy niż sam efekt końcowy...

**HERBUT** I tu zataczamy koło. Pomyślmy szerzej o procesie, który stoi za dziełem – nie tylko za dziełem z obszaru sztuk wizualnych. W praktyce dramaturgicznej bardzo bliskie jest mi myślenie o tym, że skończony spektakl to tylko jedna z wielu odsłon procesu pracy i artystycznych poszukiwań. Cała dramaturgia procesu jest równie ważna, jak dramaturgia spektaklu, który prezentujemy publiczności. Wracamy teraz właściwie do wspomnianego wcześniej rozdźwięku między oficjalnymi deklaracjami, a tym, co wydarza się za kulisami. W *Rohtce* świat sztuk wizualnych staje się w pewnym sensie kostiumem dla teatru. Istotne okazuje się więc to, w jaki sposób powstaje sztuka, jakie relacje za tym procesem stoją, jaki jest cel stworzenia danej rzeczy. Czy tworzymy coś, co ma rys feministyczny dlatego, że wiemy, że istnieje na to zapotrzebowanie, albo dlatego, że sprytnym posunięciem byłoby uwzględnienie takiej perspektywy, czy dlatego, że mamy w sobie nagłą potrzebę tworzenia światów alternatywnych wobec patriarchalnego modelu rzeczywistości?



*Rohtko*, tekst i dramaturgia Anka Herbut, reż. Łukasz Twarkowski, Teatr Dailes w Rydze, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu (2022)

fot. Artūrs Pavlovs / Teatr Dailes w Rydze

**GÓRNICKA** Mówiąc o patriarchalnym modelu rzeczywistości, porozmawiamy jeszcze o kobietach w Twoim tekście. W rozmowie Aktorki i Aktora, którzy czekają na casting, kobieta wyjaśnia, że chciałaby zagrać Mell Rohtko. Po chwili zadaje ironiczne pytanie: „Widziałeś kiedyś, żeby ktoś zrobił film o jakiejś abstrakcyjnej ekspresjonistce”? Kto napisze sztukę o żonie Marka Rothki?

**HERBUT** O Mell Rothko. Mark Rothko był tylko jej mężem. Ja to zrobię. I oczywiście nie chodzi tu o napisanie scenariusza o Mell, ale o próbę przyjrzenia się tym biografiom, pustym miejscom w historii i narracjom, które są być może mniej wyraźne, cichsze, mniej spektakularne. Przez jakiś czas myślałam, że rzucam w ten sposób jakieś uogólnione wyzwanie światu. Ale teraz czuję, że jest to wyzwanie, na które sama muszę i chcę odpowiadać swoim pisaniem.

**GÓRNICKA** Scena w sypialni – niezwykle intymna, wyciszona – eksponuje tę bohaterkę bardzo mocno. Ona wie, że nie będzie artystką u boku swojego męża. W tej scenie, kiedy malarz zwraca się do żony – i jest to jedyny taki moment w całej sztuce – dopisujesz obok nazwy „Rohtko” słowo „kłamie”:

Pracując nad spektaklem, zastanawialiśmy się, w jaki sposób figura Rothki została wyprodukowana przez rynek i jaka jest relacja między jego rynkowym wizerunkiem a tym, na czym jemu samemu zależało.

Anka Herbut

#### **ROHTKO** *kłamie*

Lubię twoją sukienkę.

**HERBUT** To bardzo ciekawe, że pytasz o kłamstwo. Czy Mell miała szansę być artystką, będąc żoną Rothki? Patrząc na to, jak w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych było skonstruowane amerykańskie społeczeństwo – nie, nie miała. Czy z zewnątrz relacja Mell z Rothką mogła wyglądać na satysfakcjonującą dla niej? Tak, mogła. Betty Friedan opisała to zjawisko jako „problem, który nie ma nazwy” – dotyczył on najczęściej białych kobiet z klasy średniej, utrzymywanych przez mężów, którzy byli aktywni zawodowo i towarzysko, podczas gdy ich żony wykonywały nieodpłatną pracę reprodukcyjną: wychowywały dzieci, opiekowały się domem i ogarniały tzw. sprawy. A oprócz tego często popadały w depresję, alkoholizm i uzależnienie od leków. Mell mówi w pewnym momencie do męża, że nie ma nic dla siebie, na co Rohtko odpowiada jej: „Masz nas”. To nie wystarcza. Rohtko jest w spektaklu figurą, w której spotykają się wszystkie wątki, ale interesowała mnie też próba zejścia tą historią na boczny tor i choćby chwilowa zmiana perspektywy. Mała spekulacja o tym, jak inaczej mogłaby wyglądać ta historia. I tu spotykają się różne opowieści: o Mell, która może kiedyś stanie się główną bohaterką innego spektaklu; o Marcie Zarińie-Gelze, której niezrealizowany performans można realizować na przykład spekulatywnie za pomocą języka; o performerce Destiny Hope, która powoli traci nadzieję na to, że system sztuki odzyska jeszcze kiedyś ludzką twarz; o Aktorce, która chce zagrać Mell Rohtko i nigdy nie chciała zagrać Marka Rothki. Wszystkie te perspektywy naświetlają główny nurt historii artysty, ale wybór wiodącego tematu nie spowodował utraty z pola widzenia innych historii. Każde centrum oznacza, że są też peryferia – mnie interesuje zaburzanie relacji między nimi. ■