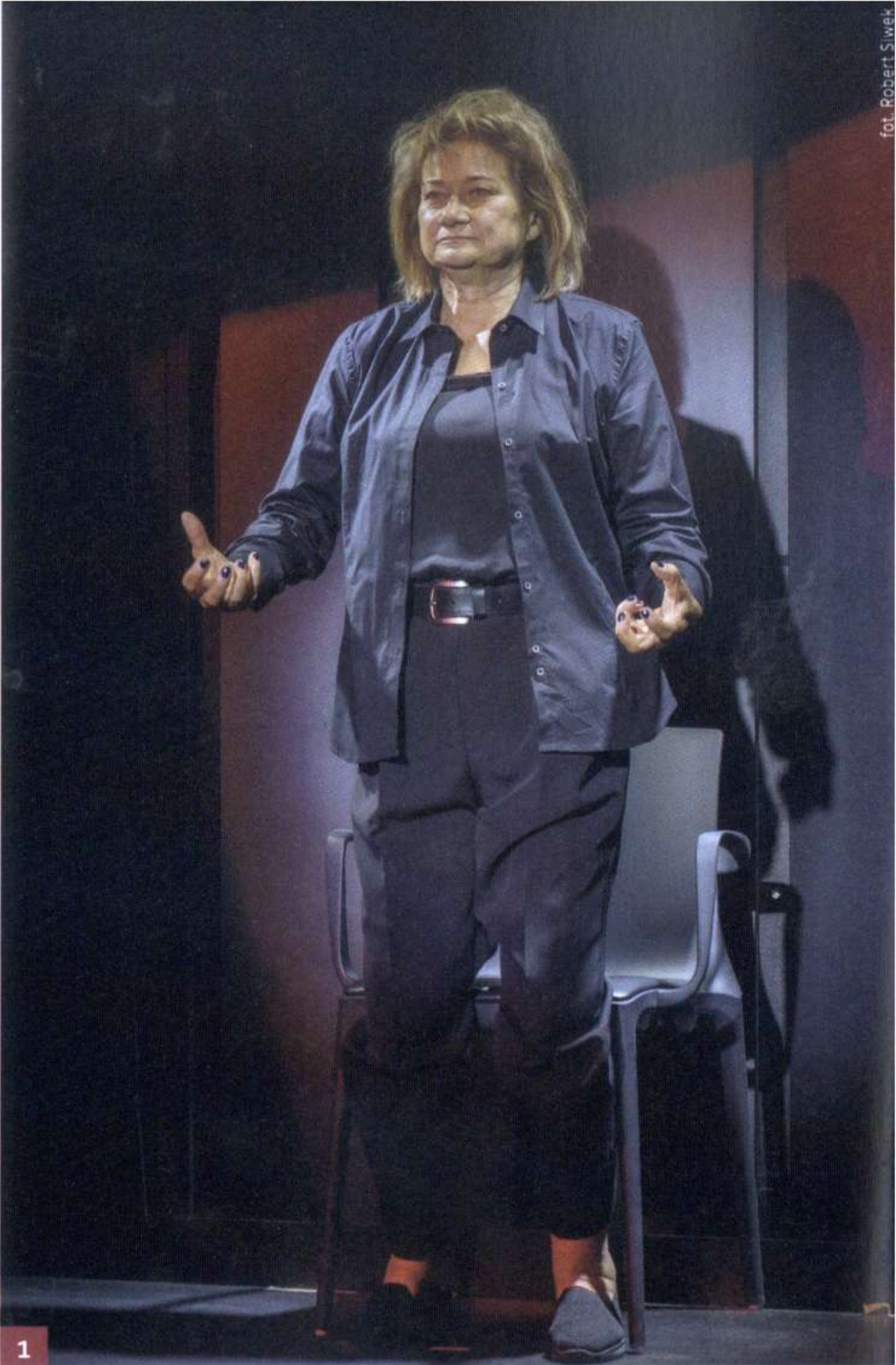


TEMAT Z OKŁADKI

1, 2/ Starość w teatrze

1



fol. Robert Siwek

2



fol. Jeremi Astaszow

Starość jest pewną opowieścią

„Znacznie bardziej niż formatowanie repertuaru pod osoby starsze, istotna jest dla mnie kwestia reprezentacji. Dbałabym o to, żeby w spektaklach dało się oglądać artystki i artystów, którzy są zróżnicowani wiekowo” – mówi **Weronika Szczawińska**, reżyserka spektaklu *Trąbka do słuchania* we Wrocławskim Teatrze Współczesnym, w rozmowie z Henrykiem Mazurkiewiczem.

HENRYK MAZURKIEWICZ „Starość nie radość, młodość nie wieczność”. Wydaje się, że do niedawna wkładaliśmy wiele wysiłku w to, żeby zaprzeczyć drugiemu członowi tego przysłowia, dzisiaj jednak coraz częściej kwestionujemy ten pierwszy. Czy to jedynie przejaw mojego myślenia życzeniowego, a kult młodości kwitnie w najlepsze?

WERONIKA SZCZAWIŃSKA Myślę, że kultura wokół nas coraz częściej dotyka tematu wieku i pożegnania się z bezmyślnym kultem młodości. Ostatnio dało się to zauważyć chociażby w serii wypowiedzi artystek czy kobiet z życia publicznego, będących w wieku dojrzałym, które domagają się widoczności dla siebie, dla swoich ciał, opinii, doświadczeń.

MAZURKIEWICZ A jak zmienił się – o ile się zmienił – Pani stosunek do starości? Co to znaczy starość?

SZCZAWIŃSKA Nie wiem, czy mam jakąś definicję starości. Chyba nie tworzyłabym jej na potrzeby tylko tej rozmowy. Mam natomiast fantazję o dożyciu sędziwego wieku. Kiedy kilka lat temu zdiagnozowano u mnie poważną chorobę, zaczęłam myśleć o tym trochę inaczej. A jednocześnie w trakcie leczenia odkryłam, że naprawdę chciałabym długo żyć i że wielką wartością jest dla mnie trwanie w czasie. Tutaj, oczywiście, odnoszę się trochę do tematów, które poruszam w spektaklu *Onko* zrobionym w TR Warszawa. To odkrycie zdeteminowało moją perspektywę i zbudowało taki pozytywny stosunek do upływu czasu: żyję, jestem tutaj, gromadzę doświadczenie. Tracę przywileje młodości, ale zyskuję coś innego. Niedługo skończę czterdzieści dwa lata, starość jest dla mnie wciąż odległą perspektywą, ale czuję pewną potrzebę wytwarzania w sobie tej pozytywnej fantazji o niej. Fantazji, która być może będzie dla mnie wsparciem w zmierzeniu się z realnym przemijaniem. Nie godzę się na szufladki, które są przygotowywane

dla pewnych doświadczeń, szukam swojej wersji. Fascynuje mnie sztuka artystek, które żyły (albo żyją) długo i tworzyły, czy tworzą, na każdym etapie swojej biografii. Kocham Agnès Varde, Marię Lassnig, Louise Bourgeois, Susan Mogul. No i oczywiście Leonorę Carrington.

MAZURKIEWICZ Czy istnieje granica wieku, kiedy człowiek może się uważać za osobę, która wkroczyła w starość? Czy to jest raczej kwestia samopoczucia?

SZCZAWIŃSKA Wydaje mi się, że to zależy od tego, jakim językiem będziemy mówić. Na pewno medycyna odpowiedziałaby w swoim języku, kultura w swoim. Każdy i każda z nas odpowie inaczej: na bazie samopoczucia i na bazie swoich wyobrażeń. Zwłaszcza że rozmawiamy o czymś bardzo złożonym, obejmującym i doświadczenie, i społeczne projekcje. Kiedyś wraz z Mileną Gauer zrobiliśmy taki minispektakl na podstawie *Ciotuni* Fredry, który poruszał temat kobiecości i wieku. I tam, na przykład, starość zaczynała się bardzo szybko, wraz z utratą fetyszyzowanych przez kulturę młodzięńczych wdzięków. W *Ciotuni* obie, jako trzydziestopięciolatki, byłyśmy już staruszkami, w pięknych płaszczach i siwych perukach. Inna jest kulturowo starość kobiet i mężczyzn. To jest naprawdę zniuansowane.

MAZURKIEWICZ Główną bohaterką *Trąbki do słuchania* jest Marion, dziewięćdziesięciodwuletnia, niedosłyszająca staruszka, która w ślad za swoimi przyjaciółkami lubi powtarzać: „Nie wolno ufać ludziom poniżej siedemdziesiątki”. Czy rzeczywiście jest dużo tej wzajemnej międzypokoleniowej nieufności?

SZCZAWIŃSKA Na pewno bałabym się jakichkolwiek uogólnień. To zdanie z *Trąbki*... jest raczej prowokacyjnym skierowaniem uwagi na osoby, które współczesna kultura nauczyła się lekceważyć. Określenia

pokoleniowe uważam jedynie za łatki, które nie zawsze pozwalają nam coś ważnego uchwycić. Istotne raczej wydaje mi się myślenie w kategoriach generacyjnej odpowiedzialności; myślenie o świecie, który starsze pokolenia przygotowały i zostawiły młodszemu. Pomimo tego, że wciąż cieszymy się pewnymi wygodami, których dostarcza współczesność, żyjemy w momencie zamieszania i wielkiej niepewności. Ci, którzy wchodzi w dorosłe życie, mogą mieć poważne problemy z wyobrażeniem sobie przyszłości, chociażby ze względu na katastrofę klimatyczną. Również w sensie bardzo pragmatycznym – myślę tu o rynku pracy czy kwestii mieszkaniowej. Już wtedy, kiedy ja wchodziłam w dorosłość, czyli na początku lat dwutysięcznych, struktury opiekuńcze były bardzo mocno nadwątlone. Teraz widzimy, że większość z nich po prostu leży. Dlatego wolę raczej mówić o warunkach, w jakich młode osoby muszą funkcjonować u progu swojego samodzielnego życia, niż stawiać jednoznaczne diagnozy.

MAZURKIEWICZ Starszych osób jest coraz więcej, bo starzejemy się jako społeczeństwo, ale teatr zdaje się tego nie zauważać. Czy nie podobnie traktuje się nastolatków? Mówi się, że są już wystarczająco dorośli, więc nie warto ich wyodrębnić jako osobnej grupy odbiorców.

SZCZAWIŃSKA Nie stosowałabym tutaj analogii z nastoletnią publicznością. Dlatego, że młode osoby, chociaż rzeczywiście mogą chodzić na „dorosły” repertuar, potrzebują jednak oferty teatralnej skonstruowanej specjalnie dla nich – i coraz częściej polskie teatry odpowiadają na tę potrzebę. Z tego względu, że nastolatki znajdują się w wyjątkowym momencie życia, kiedy kształtują swój aparat odbiorczy i swoje kompetencje. Natomiast seniorzy i seniorki są po prostu dorosłymi ludźmi. Są po prostu widzami i widzkami. Znacznie bardziej niż formatowanie repertuaru pod nich, istotna jest dla mnie kwestia reprezentacji. Dbałabym o to, żeby w spektaklach dało się oglądać artystki i artystów, którzy są zróżnicowani wiekowo. Myślę, że powinno się też promować istnienie instytucji kultury, w których bardzo różne grupy wiekowe będą się ze sobą spotykać, dzielić się doświadczeniem i współpracować. Bardzo istotne jest natomiast rozpoznanie pewnych szczególnych potrzeb, jakie osoby w zaawansowanym wieku mogą mieć jako widzowie – i tu pewnie trzeba porozmawiać o dostępności budynków i dostępności kultury w ogóle. Nie wiem, czy teatr tego nie zauważa – w instytucjach, w których pracuję, często prowadzi się inicjatywy, które wspomagają uczestnictwo seniorów w życiu kulturalnym: funkcjonują grupy warsztatowe, dyskusyjne etc.

Sztuka teatru w Polsce wreszcie zaczęła przełamywać tabu, które przełamywać do pewnego momentu bardzo się bała. Teatr lubił alegoryczne opowieści o starości, chorobach i śmierci, bardzo egzystencjalne z ducha. Natomiast teraz widzę zwrot w stronę, gdzie kluczową rolę odgrywa materialny konkret ciała.

Weronika Szczawińska

MAZURKIEWICZ Chodzi nie tylko o reprezentację, ale też o specyficzny zakres problemów, jak chociażby funkcjonowanie służby zdrowia, z którymi się na co dzień borykają. Czy teatr to uwzględnia?

SZCZAWIŃSKA Nie wiem, co seniorki i seniorzy chcieliby oglądać na scenie i czy koniecznie muszą to być opowieści o nich. Dla mnie sceniczna rozmowa o wieku jest bardzo ważna, ale nie projektowałabym tej potrzeby na osoby seniorskie. Jeżeli chodzi o naszą relację ze sztuką, jesteśmy kształtowani przez pewne opowieści i nawyki oraz taką wizję teatru, jaką nam zaszczepiono w okresie formacyjnym. Stąd nie jestem przekonana, że dla seniorów idealnym repertuarem byłoby właśnie coś, co dosłownie opowiada o nich. Bo, być może, to zwyczajnie nie mieści się w ich wyobrażeniach o teatrze. Ktoś chce w teatrze zobaczyć swoje doświadczenia, ktoś chciałby poczuć doświadczenia mu obce, ktoś po prostu lubi klasykę, a ktoś przychodzi na konkretnych aktorów. Boję się formatowania i zgadywania, co się dzieje w głowie widza. Akurat na temat opieki zdrowotnej w ostatnim czasie, jak się wydaje, powstało sporo tekstów dramatycznych i spektakli. W każdym razie, znacznie więcej niż kiedyś. Sama zrealizowałam dwa przedstawienia, które w bezpośredni sposób dotyczyły tego tematu. Wspominane *Onko*, a wcześniej jeszcze *Po prostu* w Instytucie Sztuk Performatywnych. Mam jednak poczucie, że w tych pracach odnajdują się osoby z różnych pokoleń, kontakt ze służbą zdrowia z wiekiem się intensyfikuje, ale przecież zaczyna znacznie wcześniej. Ostatnio głośnym wydarzeniem było przedstawienie Mateusza Pakuły *Jak nie zabiłem swojego ojca i jak bardzo tego żałuję* – bardzo mocno dotykające tematów szpitalnych. Żałuję, że jeszcze go nie widziałam.

MAZURKIEWICZ Wydaje mi się, że podobne tematy pojawiają się, ponieważ dorasta pokolenie twórców, które siłą rzeczy coraz częściej staje w obliczu śmierci, bo zaczynają odchodzić ich bliscy.

SZCZAWIŃSKA Myślę, że to jest jedna strona tego medalu. Druga byłaby taka, że sztuka teatru w Polsce wreszcie zaczęła przełamywać tabu, które przełamywać do pewnego momentu bardzo się bała. Teatr lubił alegoryczne opowieści o starości, chorobach i śmierci, bardzo egzystencjalne z ducha. Natomiast teraz widzę zwrot w stronę, gdzie kluczową rolę odgrywa materialny konkret ciała. Przestaliśmy patrzeć przez pryzmat piękna czy tragicznej pułapki, i zaczęliśmy widzieć w nim coś, co jest przede wszystkim naszym wehikułem w tym świecie oraz najważniejszym źródłem wszelkich doświadczeń.

MAZURKIEWICZ Wydaje się, że nie najlepiej nas przygotowano na tak intensywne obcowanie z cielesnością swoich bliskich w potrzebie.

SZCZAWIŃSKA Nie do końca bym się z tym zgodziła. To prawda, że współczesna kultura nie najlepiej nas do tego przygotowuje, ale to jest do przeskoczenia. Istotne problemy leżą gdzie indziej. Weźmy książkę Mateusza Pakuły, na podstawie której powstał spektakl. Opisana tam choroba ojca jest wydarzeniem o wielkim ciężarze, ale opisana jest tam również niezwykła konfrontacja z nią, jest tam głębokie doświadczenie spotkania z fizjologią umierającego rodzica. Nie ma wstrętu, jest miłość. Wstrętne jest natomiast zachowanie lekarzy, bezduszość systemu, oficjalny model opieki nad osobami terminalnie chorymi, co pewnie da się też rozciągnąć na opiekę nad osobami starymi. Przede wszystkim zaś wstrętne jest stanowisko Kościoła katolickiego w sprawie decydowania



fot. Adam Stępień / Agencja Wyborcza.pl

Weronika Szczawińska [1981]

polska reżyserka, dramaturżka i kulturoznawczyni. Absolwentka Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych na Uniwersytecie Warszawskim. Studiowała reżyserię w warszawskiej Akademii Teatralnej. Ostatnio zrealizowała *Trąbkę do słuchania* we Wrocławskim Teatrze Współczesnym.

o własnym życiu. Stanowisko, które, niestety, wpływa na wszystkie osoby wierzące i niewierzące, co osobiście uważam za skandaliczne. Odbieranie człowiekowi prawa do decydowania o swoim życiu uważam za skandaliczne.

Myszę, że w kontekście naszej dyskusji o starości dającym do myślenia przykładem byłoby niedawne odejście Jeana-Luca Godarda. Dziewięćdziesięcioparoletni artysta, po niezwykle i spełnionym życiu, sam zdecydował o swojej śmierci. Prawdę mówiąc, trudno mi było nie zazdrościć takiej możliwości.

MAZURKIEWICZ Czy Pani uważa, że teatr powinien odegrać jakąś rolę w zmianie nastawienia Polaków do eutanazji?

SZCZAWIŃSKA Ja nie wiem, czy teatr powinien odgrywać rolę w zmianie nastawienia. I chyba mam problem z odpowiedzią na tak

postawione pytanie. Ale myślę, że społecznie istotne jest dzielenie się doświadczeniem. Dawanie świadectwa doświadczeniom, które są jednocześnie prywatne, a zarazem mocno zahaczają o nasze wspólne opowieści, instytucje czy praktyki. Z tego względu fascynuje mnie sztuka, która decyduje nie krępować się poczuciem wstydu i śmiało wykraczając poza tabu obyczajowe, daje świadectwo. Takie spotkanie nad jakimś konkretnym przypadkiem uważam za wyjątkowo ważne. Bo wtedy się okazuje, że podziały ideologiczne potrafią ustąpić. Albo przynajmniej możliwą staje się szczerza rozmowa.

MAZURKIEWICZ Jak więc nie należy mówić o starości w teatrze? Jakich błędów nie wypada popełniać?

SZCZAWIŃSKA Czego starałabym się nie robić, to kategorycznie stwierdzać, że starsi ludzie „mają tak i tak”, a starość „to jest to i to”. Dla mnie starość jest pewną opowieścią, w którą można siebie albo inne osoby wpisać. Dlatego wszelkie nadmierne generalizacje okażą się protekcyjne i krzywdzące. Oczywiście, trudno jest uciec od jakichkolwiek wyobrażeń i kulturowych obrazów. Zresztą, dla sztuki nawet stereotyp potrafi być twórczą pożywką, z czego sama wielokrotnie korzystałam. Lecz takie gotowe schematy, które podsuwa nam kultura, powinny stawać się zaledwie elementami składowymi przedstawienia, które w różnych konfiguracjach układamy, rozkładamy, podbijamy, podważamy.

MAZURKIEWICZ *Trąbka do słuchania* nie była wznawiana od ponad dwudziestu pięciu lat. Dlaczego warto sięgnąć po tę książkę i znać jej autorkę Leonorę Carrington?

SZCZAWIŃSKA Rzeczywiście, ta nieobecność *Trąbki do słuchania* na polskim rynku, jej niedostępność dla polskich czytelników i czytelniczek, wydaje mi się czymś bardzo dziwnym i zagadkowym. Z kilku względów. Po pierwsze, w latach dziewięćdziesiątych wyszedł świetny przekład Maryny Ochab w pięknym wydaniu PIW-owskim, które teraz osiąga astronomiczne ceny w antykwariatach w Internecie. Jestem szczęśliwą posiadaczką takiego egzemplarza, który uważam za jeden z najcenniejszych okazów w moim księgozborze. Pożyczam go tylko wybranym osobom.

Po drugie, Leonora Carrington jest jedną z najważniejszych twórczyń, malarek, artystek wizualnych XX wieku. Jedną z tych postaci historycznych i artystycznych, które w ostatnich latach wynurzyły się z częściowego zapomnienia, czy też wręcz ujawniły się jako matronki nowoczesnego myślenia o pewnych obszarach, które można określić jako odzyskiwanie herstorii (Carrington robiła to na polu mitologii i religii), swoisty ekofeminizm czy eksploracja duchowości poza dogmatycznymi systemami.

Najczęściej, jak się chce szybko coś o niej powiedzieć albo napisać, to eksponuje się legendę awanturniczą. Historię młodziutkiej dziewczyny z nieprawdopodobnie bogatego angielskiego domu, która uciekła z Maxem Ernstem i została „muzą” surrealistów. Sądję, że warto jest popatrzeć na nią pod kątem przemian w opowiadaniu o tym ważnym nurcie. Wcześniej wiązaliśmy z nim same męskie nazwiska. Po czym okazało się, że istniała cała grupa wspaniałych artystek, z których Carrington była, mam takie wrażenie, szczególną. Jej życie było niezwykle przygodą, ćwiczeniem z niepodległości i wynajdowania siebie na nowo. Było to życie bardzo długie. Ona napisała *Trąbkę...*, kiedy sama nie



Trąbka do słuchania, reż. Weronika Szczawińska, Wrocławski Teatr Współczesny [2023]

ukończyła jeszcze sześćdziesiątki, zawierając w głównej postaci fantazję na swój temat. Czyli projektowała siebie w przyszłości jako staruszkę i nie bała się tego.

Mnie natomiast w Carrington interesowało jeszcze co innego. Ten moment w jej życiu, kiedy ona już od lat mieszkała w Meksyku. Z jednej strony tworzyła nieustannie kolejne dzieła i weszła w lokalną kulturę do tego stopnia, że w zasadzie została uznana za artystkę meksykańską. Wraz z przyjaciółkami interesowała się alchemią, kabałą i różnymi systemami, które pozwalają człowiekowi zrozumieć samego siebie w sposób pozarozumowy. Była autorką oryginalnych ilustracji do talii kart tarota. Z drugiej zaś strony mieszkała w małym domku w Mexico City ze swoim mężem i dwójką synów. Była domatorką i przywiązywała do tego wielką wagę. Sporo tu pozornych sprzeczności, które spajane są wyjątkowym kształtem jej biografii oraz nieprawdopodobnym brytyjskim poczuciem humoru. Carrington, nawet gdy mówi o najważniejszych sprawach, jest strasznie śmieszna. Ma dystans do wszystkiego. Nawet do tych wtajemniczeń duchowych, które opisuje. Mam wrażenie, że to też jest cecha współczesna.

MAZURKIEWICZ Carrington łączyła też tematy feministyczne z kwestiami ekologicznymi oraz pomysłami na inne sposoby budowania wspólnoty.

SZCZAWIŃSKA Wydaje mi się, że bardzo istotne było dla niej myślenie o świecie jako całości. Nadmierne zawłaszczanie narracji czy niedopuszczanie innych do głosu, ze względu na ich płeć czy pochodzenie, łączyło się dla Carrington z tymi krzywdami, które my wszyscy wyrządzamy naszej planecie. Robiła to, co dzisiaj czyni feminizm intersekcyjny, uczulając środowisko aktywistyczne na to, że tak naprawdę wszystkie te sprawy są ze sobą połączone. Te same rzeczy, które powodują społeczne nierówności, najczęściej też pracują na zniszczenie środowiska.

MAZURKIEWICZ Główna bohaterka trafia do zakładu dla senierek, w spektaklu zwanego Źródłem Braterskiego Światła, którym rządzi doktor Gambit. To, jak wiemy, parodia Gurdżijewa, chociaż trudno powiedzieć, ile w tym jest rzeczywistego Gurdżijewa. Doktor Gambit w Pani spektaklu to niestabilny emocjonalnie, narcystyczny arogant, któremu wydaje się, że wie lepiej, co może innych uszczęśliwić. Roi się u nas od takich doktorów, którzy, jeżeli nie odmawiają osobom starszym podmiotowości, to traktują je paternalistycznie.

SZCZAWIŃSKA Trzeba pamiętać, że Carrington była uciekinierką z pogrążonej w wojnie Europy. Na jej oczach rodził się faszyzm i nazizm. Wydaje się, że na całe życie została wyczulona na wszelkie totalitary-

zmy. Zarówno te realizujące się w skali całego kraju, jak i takie totalitaryzmy malutkie, jak totalitaryzm doktora Gambita. Przejawiała odrazę do dogmatów i nazbyt spójnych opowieści. Chociaż fascynowała się myślą Gurdżijewa, to czuła chyba jakąś niechęć do wspólnot kierowanych przez jednostkę. Stąd oparcie Gambita na postaci Gurdżijewa było celowe i świadome. A nam się z kolei połączyło ze współczesną kulturą guru. Z budowaniem własnej tożsamości w oparciu o tych, którzy dostarczają odpowiedzi na każde pytanie i prowadzą nas za rękę w każdej sprawie. W *Trąbce*... większość z pensjonariuszek zwyczajnie odrzuca podejście Gambita. Widzi w tym jakąś śmieszność, i tak – paternalizm właśnie. Tak przejawia się niechęć Carrington do każdej abstrakcyjnej ideologii. Woli zakorzenienie w doświadczeniu oraz zaufanie relacjom. Te relacje są nawet ważniejsze.

MAZURKIEWICZ Śmiech w tej sytuacji wydaje się być skuteczną strategią oporu, a jednocześnie świetnym narzędziem emancypacyjnym.

SZCZAWIŃSKA Często zaczynamy pracę nad spektaklem z moimi współpracownikami i współpracowniczkami od pytania, jakiego rodzaju to ma być doświadczenie dla widzów. Czy to ma być trudne doświadczenie, czy doświadczenie dające przyjemność. W przypadku *Trąbki*... zależało nam, żeby ten spektakl dawał rodzaj kopa energetycznego. Chcieliśmy, żeby humor i komizm Carrington został przetłumaczony na żarty, gagi i żonglerkę konwencjami. Mam wrażenie, że u niej ten śmiech rzeczywiście jest strategią oporu, ponieważ jeżeli się śmiejemy, to nie do końca podążymy za czymś, co ktoś zamierza nam wcisnąć. Śmiech staje się takim zaworem bezpieczeństwa przeciwko bezsensownym nakazom.

Przypomnijmy, że jedną z najważniejszych scen tej powieści, którą zachowaliśmy w spektaklu, jest moment niezwykle samowtajemniczenia głównej bohaterki. Zostaje sprowadzona do podziemnej pieczary przy krańcu świata, gdzie spotyka samą siebie, a to spotkanie odbywa się... poprzez ugotowanie w rosole. Ten żart, kiedy Marion zwierza się, że zeszytniała w kotle obok swoich towarzyszek niedoli: marchewki i dwóch cebul, wydaje mi się znakiem firmowym Carrington. Zawsze, nawet gdy bierzemy coś serio, musi pojawić się ten element dystansu, żebyśmy nie popadli w zac zadanie dogmatyzmem.

MAZURKIEWICZ Co było największym wyzwaniem w przeniesieniu tak barwnego świata na scenę?

SZCZAWIŃSKA Pierwsze poważne decyzje, które musieliśmy podjąć z dramaturgiem Piotrem Wawrem jr po zaadaptowaniu przez niego książki, dotyczyły obsady spektaklu. Większość bohaterek *Trąbki*... to kobiety 80, 90+. No, niewiele aktorek w tym wieku pracuje w polskich teatrach. We Wrocławskim Teatrze Współczesnym takich nie ma. Zdecydowaliśmy więc iść kluczem faktycznej obecności. Zaprosić jak największy przekrój wiekowy. Od aktorek, które są w zespole najstarsze wiekiem i z największym scenicznym dorobkiem, po najmłodsze artystki, które dopiero niedawno do niego dołączyły.

Osobnym wyzwaniem było wymyślenie tego świata na dużą scenę. Duża scena to jest takie miejsce, z którego ileś lat temu świadomie zrezygnowałam. Praktyka moja, moich współpracowników i współpracowniczek realizowała się w spektaklach na scenach kameralnych, ponieważ tam można być bliżej widza. Łatwiej też grać z układem publiczności. Tak jak uczyniliśmy to w zrealizowanych przeze mnie

wcześniej w WTW *Genialnej przyjaciółce* czy *Miejskim ptasiarzu*. Te spektakle opierają się na bardzo szczególnej aranżacji widowni, wyznaczającej jednocześnie najważniejsze elementy dramaturgii przedstawienia. Pytaniem więc było: jak zbudować świat, który będzie odpowiadał skalą światowi z *Trąbki*..., a jednocześnie nie będzie zdradą wobec narzędzi teatralnych, w które wierzymy? Tych, które niekoniecznie operują kategorią spektakularności, a stawiają raczej na funkcjonalność i specyfikę doświadczeń. Naszą odpowiedzią okazała się „analogowość”. Tworzyliśmy *Trąbkę*... jako spektakl na dużą skalę, ale w którym prawie wszystko musi być wykonywane przez aktorów, z minimalnym wykorzystaniem, na przykład, elektryczności. Poza tym, wyciągnęliśmy konsekwencje z wizji świata, który w *Trąbce*... zmierza do swojego końca, aby zostać przeobrażonym, i uczyniliśmy z niej punkt wyjścia i główną charakterystykę spektaklu. Postawiliśmy na teatr przyszłości, który będzie super retro, bo świat w znanym nam kształcie skończył się. Marta Szypulska zaprojektowała w scenografii i kostiumach taką przytulną postapokalipsę.

MAZURKIEWICZ Na spotkaniu po premierze mówiła Pani, że wielopokoleniowość zespołu to jego atut. Dlaczego?

SZCZAWIŃSKA Ludzie w takim wielopokoleniowym zespole posiadają różne narzędzia i przy odrobinie dobrej woli mogą się nimi wymieniać, potrafią nawzajem się inspirować. Poza tym, widzowie i widzki w różnym wieku zauważają, że ktoś ich na scenie reprezentuje, że grupy, do których należą, nie są wykluczane czy usuwane z pola widzialności. Nie jest więc tak, że pewne ciała i doświadczenia są lepsze od innych.

MAZURKIEWICZ Jak się Pani pracuje z aktorami w starszym wieku? Czy wiek aktora/aktorki sprawia, że stosuje Pani inne podejście?

SZCZAWIŃSKA Nie mam aż tak dużego doświadczenia w pracy z aktorami w starszym wieku. Wydaje mi się, że najstarszą osobą, z którą miałam przyjemność współpracować, był inny artysta WTW, Zdzisław Kuźniar, z którym zrealizowałam w 2015 roku spektakl *Niewidzialny chłopiec*. Niedawno pokazał autorski monodram o starości *Dwa dni z synem*. Jest to więc ciągle czynny artysta, po dziewięćdziesiątce. Ale jeżeli miałabym bezpośrednio odnieść się do Pańskiego pytania, to raczej nie stosuję tutaj jakiegoś innego podejścia, gdyż, znowuż, byłoby to protekcyjne. Staram się natomiast zrozumieć specyficzność i potrzeby każdej osoby w zespole, tak pracuje też autorka choreografii do *Trąbki*..., Alicja Czyrczel. Jej praca zaczyna się od pytania o to, jak każda z osób odczuwa siebie, swoje ciało, swoje obecne możliwości i obecne ograniczenia.

Jako reżyserka czuję się odpowiedzialna, żeby jak najlepiej wytłumaczyć to, z czym jako ekipa twórców z zewnątrz przychodzimy. Jestem odpowiedzialna za pilnowanie spójności całego przedsięwzięcia. Nie chcę być kompromisowa w założeniach, które wprowadzam, ale kompromisy muszą się pojawiać, na przykład już na poziomie negocjowania pewnych narzędzi teatralnych. Niektóre środki są bliżej tego, czego chcę, inne znacznie dalej. Musimy znaleźć jakiś punkt, w którym się spotkamy. Czasami bywa to kwestia uwzględnienia nazewnictwa, bo w teatrze się mówi tak specyficznym językiem, że przez słowo „prawda” lub przez słowo „konwencja” jesteśmy w stanie rozumieć bardzo różne rzeczy. Zawsze też próbuję rozpoznać to, na ile z aktorkami i aktorami mamy podobne myślenie o teatrze, a na ile się ono różni. I tutaj te różnice generacyjne rzeczywiście



Trąbka do słuchania, reż. Weronika Szczawińska, Wrocławski Teatr Współczesny (2023)

niekiedy odgrywają rolę, ponieważ wzrosliśmy w nieco innej opowieści o tym, czym teatr powinien być. Albo mamy nieco inne przekonania co do tego, jakie są funkcje reżyserskie i aktorskie.

Mam poczucie, że trudnością w pracy międzypokoleniowej potrafią też być różnice w myśleniu o konfliktach w teatrze. Wiadomo, konfliktów nigdy i nigdzie się w pełni nie uniknie. Mam jednak wrażenie, że teraz odchodzi się już od waloryzowania ich jako czegoś przeważnie pozytywnego. Od myślenia, że w pracy należy się nacierpieć i porządnie się wyklócić. I kiedy czyjaś nie do końca kategorierna postawa jest odbierana jako objaw słabości. Wierzę natomiast, że jeżeli sprawy stawia się w miarę otwarcie i tworzy się przestrzeń do wypowiedzi, to zawsze jest możliwość do przynajmniej częściowego dogadania się. Nie chcę powiedzieć, że to wszystko jest łatwe, ale jest możliwe.

MAZURKIEWICZ Przedstawienie zaczyna się od tego, że aktorzy i aktorki wspólnie rozścielają wielki dywan, rozkładają ogromną jurtę i zasiadają dookoła. Zespół wydaje się reprezentować społeczeństwo, w którym dla każdego jest miejsce i każdy jest mile widziany. Czy jedynie armagedon będzie w stanie nas zmienić?

SZCZAWIŃSKA Trochę tak wynika z książki Carrington oraz licznych otaczających nas dystopijnych opowieści. Rzeczywiście, cały ten obraz wspólnoty, która wchłania również publiczność, czyniąc z niej część tego wielkiego kręgu, jest w oczywisty sposób zaczerpnięty z finału

książki, gdzie nowe społeczeństwo powstaje dopiero na gruzach starego świata. Nowa wspólnota jest złożona ze staruszek, listonosza, poety, jakichś hybryd ludzko-zwierzęcych czy postaci mitologicznych. Oparto ją na zdecentralizowaniu ludzkiej pozycji w kosmosie, powszechnym uznaniu równości w różności. Na pewno warto dodać, że u Carrington ta równość i różnorodność nigdy nie są sielankowe. Postacie, które opisuje w *Trąbce...*, często są nieznosnymi, zafiksowanymi na własnych problemach ekscentryczkami. Jest to więc z jej strony bardziej zachęta do rozpoznania się w tej różnorodności i do próby zbudowania czegoś, niż powiedzenie, że utopia jest w zasięgu ręki.

Przygotowując się do prób, starałam się przeczytać wszystko, co napisała Carrington. Czytałam też jej niewydane jeszcze po polsku wspomnienia z kliniki, które spisała kilka lat po tym, jak wyszła ze szpitala psychiatrycznego w Santander, gdzie została zamknięta przez swoją rodzinę. Píše w nich, że być może wtedy właśnie, w czasie tego poważnego kryzysu psychicznego, dotknęła jakiejś ważnej tajemnicy. Nie była jednak w stanie w nią głębiej wejść, ponieważ była wtedy za słaba fizycznie. A poza tym była sama. Po tych przejściach zrozumiała, że aby dotknąć tej zagadki, trzeba być w dobrym zdrowiu oraz w związkach z innymi. Dlatego ona w centrum swojej wizji świata umieszcza więzi. Bycie w świecie znaczy bycie w relacji. Te relacje bywają różnego rodzaju i wcale nie muszą być łatwe, ale jak się tego nie rozumie, to ląduje się albo w totalitaryzmie, albo w doświadczeniu przygnębiającej samotności. I o tym też robiliśmy *Trąbkę do słuchania*. ■