

Zorka

Ofelie

Wollny

Ophelias



Ofelie.
Ikonoğrafia
szaleństwa

Ophelias.
Iconography
of Madness

Film Małgorzaty Mazur
www.zorkawollny.net/OFELIE

Film by Małgorzata Mazur
www.zorkawollny.net/OFELIE

Zdjęcia
Adam T. Burton

Photos by
Adam T. Burton

Czy szalonym postulatem jest wymagać pełnej demokracji dla teatru? A demokratyzacji samej instytucji teatru? Teatru jako miejsca, w którym spotykają się różne rodzaje wyobraźni i wypowiedzi. Miejsca wolnego od politycznej cenzury, od wewnętrznego spektaklu władzy, od nadużyć na linii polityk-dyrektor-reżyserka-aktorka. Miejsca, gdzie schronienie znajdują głosy ciche, wrażliwe na detal, półtony, powolne poszukiwania estetyczne i myślowe. Przestrzeni otwartej na spotkanie twórców z publicznością, gdzie płeć i pochodzenie nie mają znaczenia.

Czy szaleństwem jest porzucić teatr? Wrócić do niego? Czy w nim trwać?

Przy okazji publikacji filmu *Ofelie. Ikonografia szaleństwa*, będącego zapisem performansu z 2012 roku, zapytałam aktorki, które brały w nim udział, o ich spojrzenie nie tylko na naszą wspólną pracę, ale szerzej – na „bycie w teatrze” i teatr jako instytucję zanurzoną w kontekst społeczno-polityczny.

W tych rozmowach teatr definiowany jest jako rytuał (Anna Ilczuk), tajemnica (Małgorzata Rudzka) i miejsce ucieczki od życia (Marta Kalmus-Jankowska) lub przeciwnie, przestrzeń konfrontacji z najtrudniejszymi problemami rzeczywistości zewnętrznej (Elżbieta Karkoszka) i miejsce, w którym uwydatniają się zarówno jasne, jak i mroczne aspekty pracy twórczej, ograniczenia stojące na drodze rozwoju własnego, niewrażliwość społeczna i struktury władzy.

Wszystkie rozmowy przeprowadziłam jesienią 2017 roku. Wielogłos historii, odczuć i poglądów moich rozmówczyń tworzy szerokie spektrum postaw i doświadczeń, dostarczając materiału do dyskusji nad kształtem i rolą teatru w dzisiejszym społeczeństwie, w Polsce.

Zorka Wollny

Is it a mad postulate to demand full democracy for theatre? What about the democratisation of the very institution of theatre? Theatre as a place of the diversity of imagination and speech, free from political censorship, from the internal spectacle of power, from abuses that occur along the politician-director-theatre director-actress chain? A place which can shelter voices that are silent, attentive to detail, half-tones, slow-paced aesthetic investigations and reflection? An open space to host an encounter between artists and the audience, where sex and origins do not matter?

Is it mad to abandon theatre? To return? To stay in it?

On the occasion of the release of the film *Ophelias. Iconography of Madness*, a complete record of the performance from 2012, I asked the actresses who participated in the spectacle about their perspectives not only concerning the work that we created together, but more broadly—on “being” in theatre and the theatre institution in the social and political context.

In these conversations theatre is defined as a ritual (Anna Ilczuk), mystery (Małgorzata Rudzka), a comfortable space to escape life (Marta Kalmus-Jankowska) or, quite the opposite, a place of confrontation with the most difficult problems of the external world (Elżbieta Karkoszka) and a place that reveals both the bright and the grim aspects of creative work, the limitations that hamper one’s own development, social insensitivity and structures of power.

I talked to all the actresses in the fall of 2017. The multiplicity of stories, feelings and opinions expressed by my interlocutors, depicts a broad spectrum of approaches and experiences, providing material for discussion on the shape and role of theatre in today’s society in Poland.

Zorka Wollny





Spis Treści

| | |
|------------------|----|
| Spis spektakli | 22 |
| Biogramy aktorek | 24 |

| CZĘŚĆ I | ROZMOWY |
|---|---------|
| Anna Ilczuk – Zawód polityczny | 29 |
| Marta Kalmus-Jankowska – Poza teatrem | 31 |
| Iwona Bielska – Widz nie ma wyboru | 33 |
| Ewa Domańska – Zadania, które wymagają odwagi | 35 |
| Małgorzata Rudzka – Tajemnica | 37 |
| Elżbieta Karkoszka – Tamten teatr | 39 |
| Karolina Porcari – Prawo do sceny | 41 |
| Agnieszka Radzikowska – Dziewczynka albo cierpiętница | 43 |
| Krystyna Łubieńska – Trzymam się starych zasad | 45 |
| Monika Dąbrowska-Jarosz – Wszystko dla widza | 47 |
| Gabriela Frycz – Brak wątpliwości | 49 |
| Bożena Strykówna – Nie jesteśmy sami | 51 |

| | |
|-------------|----|
| CZĘŚĆ II | |
| Wybór zdjęć | 79 |

| CZĘŚĆ III | TEKSTY |
|---|--------|
| Anka Herbut – Obiekty teatralne | 99 |
| Katarzyna Cieczot – Kolektyw Ofelie | 107 |
| Ewa Majewska – Kontrpubliczność ofeliczna | 121 |
| Iwona Kurz – Z kawałków. Destylat | 137 |

| | |
|-------------|-----|
| Wybór zdjęć | 198 |
|-------------|-----|

| | |
|---|-----|
| Sonia Nieśpiałowska-Owczarek – Posłowie | 213 |
| Zorka Wollny – Biogram | 229 |
| Kolofon | 230 |

Contents

| | |
|----------------------|----|
| List of Spectacles | 23 |
| Actresses' Bio Notes | 25 |

| PART I | CONVERSATIONS |
|---|---------------|
| Anna Ilczuk – A Political Profession | 55 |
| Marta Kalmus-Jankowska – Beyond Theatre | 57 |
| Iwona Bielska – To Leave the Viewer with no Choice | 59 |
| Ewa Domańska – Tasks that Take Courage | 61 |
| Małgorzata Rudzka – Mystery | 63 |
| Elżbieta Karkoszka – That Old Theatre | 65 |
| Karolina Porcari – The Right to the Stage | 67 |
| Agnieszka Radzikowska – A Little Girl or a Sufferer | 69 |
| Krystyna Łubieńska – I Stick to the Old Rules | 71 |
| Monika Dąbrowska-Jarosz – Everything for the Viewer | 73 |
| Gabriela Frycz – No Doubts | 75 |
| Bożena Strykówna – We're not Alone | 77 |

| | |
|---------------------|----|
| PART II | |
| Selection of images | 79 |

| PART III | TEXTS |
|---|-------|
| Anka Herbut – Theatrical Objects | 149 |
| Katarzyna Cieczot – Collective Ophelias | 157 |
| Ewa Majewska – Ophelic Counterpublics | 171 |
| Iwona Kurz – From Fragments. An Extract | 187 |

| | |
|---------------------|-----|
| Selection of images | 198 |
|---------------------|-----|

| | |
|--|-----|
| Sonia Nieśpiałowska-Owczarek – Afterword | 223 |
| Zorka Wollny – Bio Note | 229 |
| Colophon | 230 |

| | |
|------|---|
| 1960 | Krystyna Łubieńska <i>Hamlet</i> , reż. Andrzej Wajda, Teatr Wybrzeże w Gdańsku |
| 1967 | Elżbieta Karkoszka <i>Hamlet</i> , reż. Jerzy Wróblewski, Teatr Rozmaitości w Krakowie |
| 1978 | Iwona Bielska <i>Hamlet</i> , reż. Jerzy Krasowski, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie |
| 1985 | Ewa Domańska <i>Hamlet</i> , reż. Jan Englert, Teatr Telewizji TVP |
| 1985 | Bożena Strykówna <i>Hamlet</i> , reż. Jan Machulski, Teatr Ochoty w Warszawie |
| 1992 | Małgorzata Rudzka <i>Hamlet</i> , reż. Andrzej Domalik, Teatr Dramatyczny im. Gustawa Holoubka w Warszawie |
| 1996 | Marta Kalmus-Jankowska <i>Hamlet, księżę Danii</i> , reż. Krzysztof Nazar, Teatr Wybrzeże w Gdańsku |
| 2004 | Marta Kalmus-Jankowska <i>H.</i> , reż. Jan Klata, Teatr Wybrzeże w Gdańsku |
| 2005 | Monika Dąbrowska-Jarosz <i>Hamlet</i> , reż. Jolanta Donejko, Piotr Borowski, Studium Teatralne w Warszawie |
| 2007 | Gabriela Frycz <i>Hamlet</i> , reż. Waldemar Śmigasiewicz, Teatr Nowy im. Tadeusza Łomnickiego w Poznaniu |
| 2008 | Anna Ilczuk <i>Hamlet</i> , reż. Monika Pęcikiewicz, Teatr Polski we Wrocławiu |
| 2011 | Karolina Porcari <i>Hamlet</i> , reż. Radosław Rychcik, Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach |
| 2012 | Agnieszka Radzikowska <i>Hamlet</i> , reż. Attila Keresztes, Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach |

| |
|--|
| Krystyna Łubieńska <i>Hamlet</i> , dir. Andrzej Wajda, The Wybrzeże Theatre in Gdańsk |
| Elżbieta Karkoszka <i>Hamlet</i> , dir. Jerzy Wróblewski, The Rozmaitości Theatre in Cracow |
| Iwona Bielska <i>Hamlet</i> , dir. Jerzy Krasowski, The Juliusz Słowacki Theatre in Cracow |
| Ewa Domańska <i>Hamlet</i> , dir. Jan Englert, The Television Theatre, Polish Television TVP |
| Bożena Strykówna <i>Hamlet</i> , dir. Jan Machulski, The Ochota Theatre in Warsaw |
| Małgorzata Rudzka <i>Hamlet</i> , dir. Andrzej Domalik, The Gustaw Holoubek Dramatic Theatre in Warsaw |
| Marta Kalmus-Jankowska <i>Hamlet, Prince of Denmark</i> , dir. Krzysztof Nazar, The Wybrzeże Theatre in Gdańsk |
| Marta Kalmus-Jankowska <i>H.</i> , dir. Jan Klata, The Wybrzeże Theatre in Gdańsk |
| Monika Dąbrowska-Jarosz <i>Hamlet</i> , dir. Jolanta Donejko, Piotr Borowski, The Studium Teatralne in Warsaw |
| Gabriela Frycz <i>Hamlet</i> , dir. Waldemar Śmigasiewicz, The Tadeusz Łomnicki Nowy Theatre in Poznań |
| Anna Ilczuk <i>Hamlet</i> , dir. Monika Pęcikiewicz, The Polski Theatre in Wrocław |
| Karolina Porcari <i>Hamlet</i> , dir. Radosław Rychcik, The Stefan Żeromski Theatre in Kielce |
| Agnieszka Radzikowska <i>Hamlet</i> , dir. Attila Keresztes, The Stanisław Wyspiański Śląski Theatre in Katowice |

Iwona Bielska – aktorka. Ukończyła PWST w Krakowie. W latach 1977–1984 i 1996–2002 należała do zespołu Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. Grała również w krakowskim Teatrze STU, Teatrze Rozmaitości w Warszawie i Teatrze Nowym w Łodzi. Od 2002 roku należy do zespołu Starego Teatru w Krakowie.

Monika Dąbrowska-Jarosz – aktorka, kłown, pedagog teatru. Założycielka i aktorka grupy teatralnej Trupa Czango. Aktorka warszawskiego Teatru Studium Teatralne (2002–2007), Stowarzyszenia Teatralnego Chorea i NeTTheatre (2007–2010) oraz Teatru Małego Widza (2014). Aktorka/kłown w międzynarodowej fundacji Czerwone Noski Kłown w Szpitalu.

Ewa Domańska – aktorka. W 1984 roku ukończyła PWST w Warszawie i dołączyła do zespołu warszawskiego Teatru Polskiego, gdzie występuje do dzisiaj. Gra również w spektaklach Teatru Telewizji i Teatru Polskiego Radia.

Gabriela Frycz – aktorka. Absolwentka PWST w Krakowie. W latach 2002–2005 była aktorką Teatru Śląskiego w Katowicach. Obecnie związana jest z Teatrem Nowym w Poznaniu.

Anna Ilczuk – aktorka. W 2004 roku ukończyła PWST we Wrocławiu. W tym samym roku została aktorką wrocławskiego Teatru Polskiego, gdzie stworzyła niemal 30 ról. W 2017 roku dołączyła do zespołu Teatru Powszechnego w Warszawie.

Marta Kalmus-Jankowska – aktorka. W 1992 roku ukończyła PWST w Krakowie. W latach 1992–1997 była aktorką Starego Teatru w Krakowie, a w latach 1997–2012 należała do zespołu Teatru Wybrzeże w Gdańsku. Jest inicjatorką i gospodarzem Krakowskiego Salonu Poezji w Gdańsku.

Elżbieta Karkoszka – aktorka. W latach 1970–2004 była aktorką Starego Teatru w Krakowie. Wcześniej przez 3 lata pracowała w krakowskim Teatrze Rozmaitości. Jest wykładowcą Wydziału Aktorskiego AST w Krakowie. Do obsady *Ofelii* dołączyła we wrocławskiej wersji spektaklu.

Krystyna Łubieńska – aktorka. Od 1958 roku należy do zespołu Teatru Wybrzeże w Gdańsku. Występowała także w Teatrze Dolnośląskim w Jeleniej Górze (1955), Teatrze Młodego Widza i Teatrze Rozmaitości we Wrocławiu (1950–1958), Teatrze Ziemi Mazowieckiej w Warszawie (1963–64), Teatrze Śląskim w Katowicach (1970–71) i Teatrze im. Osterwy w Lublinie (1971).

Karolina Porcari – aktorka i reżyserka. Gościnnie występowała m.in. w Teatrze Ludowym w Krakowie, Teatrze Polskim we Wrocławiu, Teatrze Dramatycznym m.st. Warszawy (dawniej Teatr Dramatyczny im. Gustawa Holoubka), Teatrze im. Żeromskiego w Kielcach, Teatrze Provisorium w Lublinie oraz w Teatrze Wytwórnia, Teatrze Rozmaitości i Teatrze Powszechnym w Warszawie.

Agnieszka Radzikowska – aktorka, absolwentka PWST w Krakowie. W latach 2009–2010 występowała w Teatrze Nowym w Zabrze. Od roku 2010 aktorka Teatru Śląskiego w Katowicach.

Małgorzata Rudzka – aktorka. W latach 1989–1991 występowała w warszawskim Teatrze Współczesnym, a w latach 1991–1998 w Teatrze Dramatycznym m. st. Warszawy (dawniej Teatr Dramatyczny im. Gustawa Holoubka).

Bożena Strykówna – aktorka. W 1978 roku ukończyła studia aktorskie na PWSFTviT w Łodzi. W latach 1978–2014 związana z warszawskim Teatrem Ochoty.

Iwona Bielska — actress. Graduate of the State Higher School of Theatre (PWST) in Cracow. In 1977–1984 and 1996–2002, Bielska formed part of the team of the Juliusz Słowacki Theatre in Cracow. She also acted at the STU Theatre in Cracow, the Rozmaitości Theatre in Warsaw and the Nowy Theatre in Łódź. Since 2002, member of the team of the Stary Theatre in Cracow.

Monika Dąbrowska-Jarosz — actress, clown, theatre pedagogue. Founder and actress of the theatre group Trupa Czango. Actress at the Studium Teatralne in Warsaw (2002–2007), Chorea Theatre Association and NeTTheatre (2007–2010) as well as Teatr Małego Widza (2014). Actress/clown at the Red Noses Clown-doctors International foundation.

Ewa Domańska — actress. In 1984, Domańska graduated from the State Higher School of Theatre (PWST) in Warsaw and joined the team of the Polski Theatre in Warsaw, where she acts until today. She also appears in spectacles of the Television Theatre and the Polish Radio Theatre.

Gabriela Frycz — actress. Graduate of the State Higher School of Theatre (PWST) in Cracow. In 2002–2005, actress at the Śląski Theatre in Katowice. Currently affiliated with the Nowy Theatre in Poznań.

Anna Ilczuk — actress. Graduated from the State Higher School of Theatre (PWST) in Wrocław in 2004. The same year, Ilczuk became an actress of the Polski Theatre in Wrocław, where she played nearly 30 roles. In 2017, she joined the team of the Powszechny Theatre in Warsaw.

Marta Kalmus-Jankowska — actress. Graduate of the State Higher School of Theatre (PWST) in Cracow in 1992. In 1992–1997, actress of the Stary Theatre in Cracow, and in 1997–2012, member of the team of the Wybrzeże Theatre in Gdańsk. Initiator and host of the Cracow Salon of Poetry in Gdańsk.

Elżbieta Karkoszka — actress. In 1970–2004, actress at the Stary Theatre in Cracow. She previously worked for three years at the Rozmaitości Theatre in Cracow. Lecturer at the Acting Faculty of the National Academy of Theatre Arts (AST) in Cracow. She joined the cast of *Ophelias* at the Wrocław Contemporary Museum.

Krystyna Łubieńska — actress. Member of the team of the Wybrzeże Theatre in Gdańsk since 1958. Łubieńska also acted at the Dolnośląski Theatre in Jelenia Góra (1955), Teatr Młodego Widza and the Rozmaitości Theatre in Wrocław (1950–1958), Teatr Ziemi Mazowieckiej in Warsaw (1963–64), Śląski Theatre in Katowice (1970–71) and Juliusz Osterwa Theatre in Lublin (1971).

Karolina Porcari — actress and director. Guest roles at the Ludowy Theatre in Cracow, Polski Theatre in Wrocław, Dramatic Theatre of the Capital City of Warsaw (formerly The Gustaw Holoubek Dramatic Theatre), Stefan Żeromski Theatre in Kielce, Provisorium Theatre in Lublin and Wytwórnia Theatre, Rozmaitości Theatre and Powszechny Theatre in Warsaw.

Agnieszka Radzikowska — actress, graduate of the State Higher School of Theatre (PWST) in Cracow. In 2009–2010, Radzikowska worked at the Nowy Theatre in Zabrze. Since 2010, actress at the Śląski Theatre in Katowice.

Małgorzata Rudzka — actress. Acted at the Współczesny Theatre in Warsaw (1989–1991) and the Dramatic Theatre of the Capital City of Warsaw (formerly The Gustaw Holoubek Dramatic Theatre) (1991–1998).

Bożena Strykówna — actress. Graduated from studies in acting at the National Higher School of Film, Television and Theatre (PWSFTviT) in Łódź. Between 1978 and 2014 affiliated with the Ochota Theatre in Warsaw.

Rozmowy Conversations

→ p. 55



Zawód polityczny Rozmowa z Anną Ilczuk

Nad czym teraz pracujesz?

Za 10 dni mam premierę *Procesu* Kafki w reżyserii Krystiana Lupy. Wieczorem będę miała pierwszą od miesiąca próbę swojej sceny – miałam bardzo długą przerwę, bo w międzyczasie pracowano nad innymi scenami. Czuję się jak przed premierą.

Czy Proces odpowiada w jakiś sposób na twój gniew polityczny?

Kiedy zapytałaś mnie o to, czy mój zawód jest bardziej polityczny niż inne, w pierwszym odruchu miałam ogromny sprzeciw, żeby o tym mówić. W tym roku już tyle razy wypowiadałam się na temat teatru, grania i tego, czym jest sztuka, czym jest aktorstwo, czym jest bycie w zespole teatralnym... Wszystko po to, żeby wyjaśnić, dlaczego protestowaliśmy w Teatrze Polskim we Wrocławiu¹. Żeby ludzie zrozumieli ten protest. I stwierdziłam, że już koniec. Że już zamilknę, bo mówienie bez przerwy o teatrze odsłania to, co intymne. Zaczęło mi to przeszkadzać. Teatr jest dla mnie rytuałem, przeżywanym wspólnie z publicznością. Wiąże się to z zachowaniem dyskrekcji. To była pierwsza myśl.

A druga?

Już kilkadziesiąt lat temu aktor przestał być marionetką, która ma się nauczyć tekstu i którą reżyser ustawia na scenie. Nikt już tak nie pracuje. Aktor stał się współtwórcą, wnoszącym do spektaklu tematy i wartości tak samo jak reżyser czy inni twórcy. To praca kolektywna. Pomyślałam, że skoro na co dzień analizuję sytuacje życia społecznego, to dlaczego miałabym nie mieć prawa do własnego zdania?

¹ Protest w Teatrze Polskim we Wrocławiu rozpoczął się w sierpniu 2016 roku w reakcji na wygraną Cezarego Morawskiego w konkursie na dyrektora teatru.

Jeśli nie podoba mi się wycinka drzew, to chyba mogę o tym mówić, mimo że nie jestem ani leśnikiem, ani dendrologiem. Poza tym istnieje pewna grupa zawodowa, której przedstawiciele nagminnie wypowiadają się na tematy, na których się nie znają. Są to politycy. Na przykład o kulturze decyduje obecnie socjolog. Mieliśmy też prezydenta, który był elektrykiem. A Stany Zjednoczone miały prezydenta, który był aktorem. Nabrałam więc przekonania, że ludzie mają prawo się wypowiadać.

Jeżeli udzieliłaś już tylu wywiadów w sprawie tego, co się dzieje wokół, znaczy to chyba, że ludzie są zainteresowani i ciekawi różnych głosów... A czy jako aktorka możesz wszystko to, co cię dotyka, włożyć w rolę? I czy nie potrzebujesz już wtedy innych form publicznej wypowiedzi?

Przed rokiem wydawało mi się, że wypowiadanie się poza sceną jest bardzo ważne i potrzebne, natomiast teraz wiem, że istnieje pewna granica i że im więcej rzeczy wypowiem poza sceną, im więcej rzeczy napiszę, tym mniej zostaje, żeby włożyć w aktorstwo.

Dostajesz dużo ról, które spełniają twoją potrzebę ekspresji i w które masz ochotę się od razu angażować?

W tej chwili pracuję z Krystianem Lupą i spełniam się zarówno w rozmowach podczas prób, jak i na scenie. Od paru lat mam szczęście pracować z reżyserami, którzy mnie otwierają. Ale wiem też, że jako aktorka mam mniejsze szanse wypowiedzenia się, niż gdybym była aktorem. Większość ról w teatrze to jednak role pisane dla mężczyzn i jeśli spojrzeć na historię literatury światowej, to jest tam mniej ciekawych postaci kobiecych, niż męskich. Wiadomo, że te proporcje się w tej chwili zmieniają:

jak Teresa Budzisz-Krzyżanowska grała *Hamleta*, był wielki skandal, ale jak dzisiaj Jaśmina Polak gra *Gombrowicza*, to jest to już normalne. Choć nie zmienia to faktu, że kobiety wciąż mają mniej do grania. Weźmy np. *Proces*, gdzie bohaterem jest jednak mężczyzna i to on przez te kilka godzin będzie chodzić po scenie i spotykać inne postaci. I kobiety w *Procesie* to właśnie role drugoplanowe.

Jak można to zmienić? Niektóre artystki zaczynają pisać dla siebie lub reżyserować...

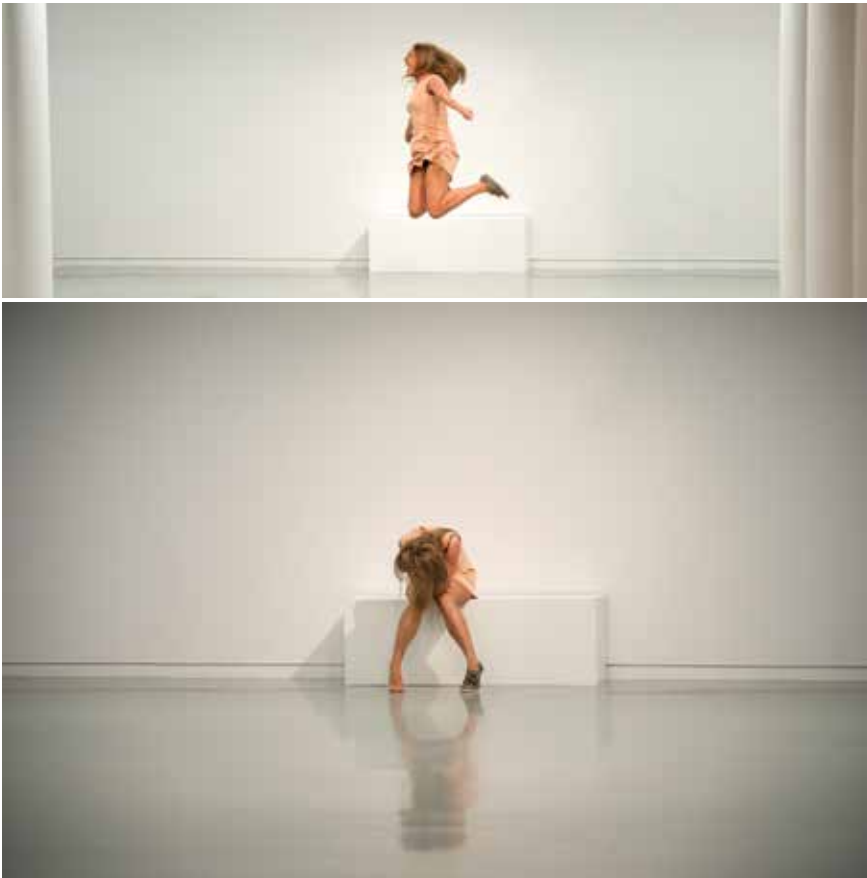
Ja też dla siebie pisałam. Jakiś czas temu zrobiliśmy z przyjaciółkami spektakl *Molly B.*, który częściowo powstawał z improwizacji, a bazował na ostatnim monologu *Molly Bloom* z *Ulyssesa*.

A jak wspominasz pracę nad *Ofelią*?

Tego rodzaju działania wspólnotowe zostawiają emocjonalny ślad. Ale ten projekt był także ciekawy ze względu na to, że pokazywał, jak zmieniał się teatr przez ostatnie kilkadziesiąt lat. Pozwolił mi utrzymać kontakt z rolą, którą grałam w spektaklu zdjętym już z afisza i której nie będę miała szansy już nigdy zagrać. Ciekawe było też oczywiście zmierzenie się ze swoją rolą w oderwaniu od scenografii, muzyki, partnerów...

A ja pamiętam jak mi powiedziałeś, że nie możesz zagrać bez dwóch litrów sztucznej krwi...

Wyobraź sobie, że ostatnio wróciłam myślami do *Ofelii*, bo w spektaklu *Fuck. Sceny buntu* Marcina Libera jest scena improwizacji, która po części opiera się na naszym doświadczeniu protestu w Teatrze Polskim. Jest tam cytowana moja śmierć ze spektaklu *Oni* w reżyserii Oskara Sadowskiego. Mam na sobie legginsy i gram tę scenę śmierci na jakichś



trocinach i do kompletnie innej muzyki, a tę pierwotną słyszę tylko w głowie. W oryginalnym spektaklu miałam przepiękną suknię, padał na mnie sztuczny śnieg i umierałam do arii śpiewanej przez Marię Callas. I właśnie ta scena kojarzy mi się z *Ofelią*, gdzie wszystko – łącznie z tymi dwoma litrami sztucznej krwi – działo się w mojej wyobraźni.

Przez jakiś czas bardzo dużo rzeczy w teatrze mnie wkurzało. Zwłaszcza w takim mieszczchańskim teatrze, opartym na męskich tekstach i nacelowanym na rozbawienie publiczności. Teatr, który powstaje teraz, w całym tym zamieszaniu politycznym i wobec problemów ekonomicznych, oferuje dużo więcej. Te wszystkie dyskusje wokół tego, czym ma być teatr, przykuwają moją uwagę i jestem ciekawa, jak sobie z tymi współczesnymi problemami radzą reżyserzy, aktorzy, i zespoły. Myślę, że dużo się zmieniło od czasu, kiedy robiłyśmy *Ofelię*...

Wykażę się teraz kompletnym brakiem nadziei, bo wydaje mi się, że tworzenie niezależnego teatru w survivalowych, spartańskich warunkach na dłuższą metę nie jest możliwe. Tworzyłam taki teatr przez ponad 10 lat i wiem, jakie są plusy i minusy takiej niezależności. Teatr nie może powstawać bez pieniędzy. Natomiast pozytywne jest to, że przez to całe zamieszanie przestałam zadawać sobie pytanie o to, komu teatr jest potrzebny. Wcześniej współtworzyłam Teatr Ad Spectatores i – jak sama nazwa wskazuje – bardzo ważna była dla nas publiczność. Potem przeszłam do Teatru Polskiego, gdzie zawsze szanowaliśmy widza, natomiast nie było już bezpośredniego kontaktu. W ostatnim roku z kolei powstało Stowarzyszenie Widzów Teatrów Publicznych, a po naszym proteście uruchomiła się wrocławska widownia. Potem uruchomiła się też widownia krakowska. Dostajemy bardzo dużo sygnałów, że jesteśmy potrzebni. Odbiorcy sztuki nie

są jakąś anonimową masą. Mają potrzeby i je wyrażają.

Wydawało się, że na teatr pieniądze będą zawsze i że dobrego teatru się nie niszczy. Może ta sytuacja mobilizuje ludzi do myślenia i obrony tego, na czym im zależy?

Wiesz, jesteśmy chyba społeczeństwem, które strasznie lubi się bronić, natomiast nie do końca szanuje to, co ma...

Aniu, czy twój zawód jest bardziej polityczny niż inne? (śmiech)



Poza teatrem Rozmowa z Martą Kalmus-Jankowską

Dlaczego tak popularna aktorka teatralna jak ty zrezygnowała z zawodu i szuka innych form rozwoju osobistego?

Bezpośrednim bodźcem była utrata angażu w teatrze i ogromne rozgoryczenie po 17 latach pracy wykonywanej z pasją i poświęceniem. Nagle w moim życiu zrobiło się bardzo dużo miejsca – nigdy wcześniej nie gospodarowałam w pełni swoim czasem. Na początku musiałam sobie odpowiedzieć na pytanie: czego chcę? Ponieważ teatr zagarnia całe życie i do takich pytań nie zmusza – ewentualnie zawęża je do zawodowych ambicji i pragnień – nie wiedziałam czego chcę. Ale stopniowo wszystko zaczęło się przewartościowywać. Do tego doszedł smak wolności i poczucie samostanowienia. Dzisiaj moim celem jest poszerzenie zakresu tej sfery osobistej wolności.

Nie jest ci szkoda, że nie jesteś uczestnikiem obecnej dyskusji na temat tego, czym ma być teatr i jak powinien funkcjonować?

Podobne doświadczenia mam już za sobą. Jako zespół protestowaliśmy w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku w obronie ówczesnego dyrektora¹. Nie tylko straciłam wtedy pracę, ale przeżyłam osobistą porażkę i dlatego nie wierzę, że na tej drodze można w ogóle coś wygrać. Zwykły aktor nie ma nic do powiedzenia w całej tej walce.

Jaki powinien być teatr, żebyś chciała do niego wrócić? Wyobraź sobie, że miasto z jakiegoś powodu oddaje w twoje ręce Teatr Wybrzeże...

¹ Protest przeciwko odwołaniu Macieja Nowaka ze stanowiska dyrektora Teatru Wybrzeże w Gdańsku miał miejsce w 2005 roku.

Jesteś aktorką, ale to od ciebie zależy, jak praca w tym teatrze będzie zorganizowana, jakie będą kompetencje zespołu czy dyrekcji, jakie będą wzajemne relacje między reżyserami, pracownikami technicznymi, biurem, itd. Jak byś zorganizowała sobie teatr?

Zrobiłabym z Wybrzeża mały, offowy teatr, w którym prawdopodobieństwo, że ludzie będą mogli pozostawać ze sobą w dialogu, byłoby większe niż w ogromnej instytucji. Wierzę w małe zespoły dobranych pod kątem zgodności charakterologicznej ludzi, którzy są w stanie ze sobą rozmawiać. W teatrze ludzie muszą się lubić. W moim teatrze robilibyśmy coś wtedy, kiedy poczulibyśmy, że wzbiera w nas potrzeba, żeby coś zrobić.

A może zamiast redukcji aktorów, trzy offowe sceny? Wtedy każdy trafi do tej grupy, którą lubi. A ponieważ każdy pracuje tylko wtedy, kiedy ma ochotę, co pociąga za sobą niebezpieczeństwo przestoju, to jak będziecie mieli trzy zespoły, teatr będzie przez większą część czasu otwarty. (śmiech)

To jest genialny pomysł! Aktorzy mieliby wtedy możliwość decydowania o tym, w których spektaklach chcą grać. Aktor jest nieszczęśliwy jak nie pracuje, ale jak pracuje za dużo, też jest niezadowolony i narzeka, że nic innego nie robi, tylko pracuje. Nie spotkałam jeszcze szczęśliwego aktora.

Czy to dlatego, że w przeciwnieństwie do reżyserów czy artystów wizualnych, aktorzy nie są w pełni decyzyjni?

Tak. W teatrze instytucjonalnym decyzja o tym, co robisz i jak pracujesz, nigdy nie należy do ciebie. Bardzo niewielu etatowych aktorów w Polsce może dyktować warunki. Społeczność aktorską tworzą ludzie, którzy za każdym razem muszą się podporządkować. W ciągu

jednego sezonu możesz tylko raz zrezygnować z udziału w spektaklu. Wyobraźmy sobie, że ktoś ma bardzo radykalne poglądy i wie, w czym chciałby wziąć udział, z kim by chciał pracować i nad jakimi tekstami, a teatr proponuje mu to, z czym on się nie zgadza. A nie może się nie zgadzać oficjalnie, bo za chwilę po prostu wyrzucą go z pracy... Jeśli czujesz wewnętrzny opór, to nie możesz pracować w teatrze instytucjonalnym. Musisz sobie szukać pracy na wolnym rynku i wtedy może znajdziesz satysfakcję. Teatr jest bardzo wygodny, bo jak masz etat, to możesz grymasić, ale kiedy znajdziesz się poza teatrem, widzisz, że innej pracy w teatrze nie można znaleźć, bo nie ma bardziej demokratycznych instytucji w tym obszarze. Odejście z teatru pokazało mi jednak, że są takie przestrzenie, gdzie można o sobie decydować.

Co dałoby ci pełną satysfakcję z pracy aktorskiej?

Zawsze satysfakcję dawały mi spotkania z ludźmi i praca nad materiałem, który wszystkich interesował. Wtedy zwykle powstawał niezwykły spektakl – w opinii ekspertów, ale i według zwyczajnej publiczności.

A jak spotkałyśmy się w pracy nad *Ofelią*, to już nie grałaś w teatrze?

Nie. To właśnie było tuż po. Po odzyskaniu wolności.

Alle zgodziłaś się zagrać. W muzeum.

To nie miało nic wspólnego z teatrem. Poza tym byłam świeżo po utracie pracy i nie zdawałam sobie jeszcze sprawy z tego, czym będzie życie bez możliwości uprawiania tego zawodu.

A czym jest życie bez możliwości uprawiania tego zawodu?

Odejście z teatru spowodowało, że otworzył się przede

Należę do aktorów, którzy nie uprawiają monodramu. Dla mnie teatr jest sztuką zbiorową. Jeśli w jakimś spektaklu mam mniej scen, to i tak przyglądam się i przysłuchuję pozostałym scenom. To jest jak dostrajanie się w orkiestrze – musimy złapać A i dopiero wtedy będziemy grać. W Łodzi też przyglądałam się koleżankom – dla mnie to właśnie jest szukanie tej tonacji, wsłuchiwanie się w świat, który wspólnie tworzymy. Nawet jeżeli mam być kontrpunktem i stworzyć jakiegoś rodzaju dysonans, to jednak wynika to z całości. W *Ofeliach* nie ma dialogów postaci, ale funkcjonujemy w relacji do siebie nawzajem i tu tworzy się napięcie. To jest właśnie praca w zespole. Aktor wyraża się poprzez cudzy tekst. Istotne jest to, co mówi poprzez konkretną postać i zadania, jakie stawia przed nim reżyser. Ta współpraca aktora z tekstem czy dramaturgiem jest wypowiedzią aktorską. Dla aktorów opowiadanie o tym, jak się tworzy, jest intymne. Opowiedzieć o postaci czy utworze jest dużo prościej niż o tym, jak się to robi.

Ciężko się mówi o aktorstwie, bo to jest bardzo tajemniczy zawód. Chyba nikt nie wie, jak to się robi. (śmiech) To alchemia. W *Ofeliach* wszystkie aktorki pracowały z własną pamięcią i emocjonalnością, z postacią z przeszłości...

Ten projekt powiedział mi bardzo dużo o teatrze. Pokazałyśmy przecież Ofelię od lat 60. aż do dzisiaj – to ponad pół wieku teatru. Każda z nas, wychowana w zupełnie innym teatrze, operującym innymi technikami, przeszła swoją wewnętrzną reformę. To było magiczne – taki rytuał, który przywołał z cienia postaci i wrażenia. Najważniejsze, żeby w odbiorcach ciągle było zapotrzebowanie na sztukę aktorską. Wtedy będziemy mieli po co istnieć.



Tajemnica Rozmowa z Małgorzatą Rudzką

Jakie obciążenia wiążą się z pracą aktorki?

Obciążenia związane są przede wszystkim z niepewnością co do jutra. Obciążeniem jest pamięć, która sprawia, że nie zawsze struna czysto dźwięczy oraz ryzyko, że się nie sprosta. W niektórych przypadkach także nadmierna pewność siebie, która niekoniecznie jest wskazana. Chyba nie wypada tego roztrząsać. Górnik schodząc do szybu ryzykuje, że spotka chmurę metanu. Aktor mierzy się tylko z samym sobą.

Naprawdę uważasz, że aktor mierzy się tylko z samym sobą? Czy nie mierzy się też z gęstą siatką ambicji i konkurencji, która potrafi zniszczyć osoby utalentowane, ale zbyt wrażliwe?

Mówiąc, że mierzy się z samym sobą, mam na myśli to, że sprawdza swoją wytrzymałość, koncentrację, umiejętność bycia tu i teraz. Wtedy cały ten mechanizm, o którym wspominaś nie ma znaczenia. Nie stracisz przez to życia. Teatr to tajemnica. Pracowałam z Haliną Skoczyńską – była jak skrzypce Stradivarius. Czy ktoś powie, że to słaby instrument? Chyba tylko głuchy może tak powiedzieć. Miłość to czekanie. Jeśli czekając nie tkwisz w miejscu, a nie tkwisz, bo tzw. zwyczajne życie ci na to nie pozwoli, to nawet jeśli nie jesteś tymi skrzypcami Stradivarius, możesz zabrzmieć jak one. Są reżyserzy i dyrektorzy teatrów, którzy potrafią to świetnie wychwycić. Wtedy dochodzisz do wniosku, że teatr to miejsce dla wszystkich, chcesz tego, czy nie.

Czy aktorka nie mierzy się także z tym, co zostało dla niej napisane? Angażujesz się aktorsko głównie w teksty współczesne – jaki obraz społeczeństwa i kobiet się z nich wyłania?

Po okresie szalonych dziewięć nastął czas serialowych matek. Jaki obraz się z tego wyłania? Niewdzięczny.

Jak smakuje emigracja z aktorstwa?

Ostatnio do niego wracam. Poza tym maluję i komponuję. No i tomik poezji w drodze... Po latach praca w zawodzie sprawia mi przyjemność większą niż kiedykolwiek wcześniej. Przyjaźniłam się z dwiema wielkimi aktorkami: Joanną Bogacką i Haliną Skoczyńską. Obydwie odeszły. To były osoby, które

wszystko oddały scenie. Halina, można powiedzieć, umarła na scenie. Daleko mi do nich. Bardzo często o nich myślę, szczególnie o Halinie. One dotknęły tajemnicy teatru i to nie raz... Gdy teraz o tym wszystkim myślę, bardzo podoba mi się słowo „obciążenie”. Obciążenie to tajemnica teatru. Obciążenie to rodzaj wykluczenia, wypisania się z życia – z jednej strony to przywilej, z drugiej pójście na łatwiznę. Zależy od postawy artysty. Teatr to także remedium. I poprzestaśmy na tym.







Teksty

Texts → p. 149



Anka Herbut

krytyczka sztuki, recenzentka teatralna i filmowa. Dramaturżka, kuratorka, badaczka. Działając na pograniczu praktyki artystycznej i refleksji teoretycznej, zajmuje się przede wszystkim dramaturgią ruchu, performatyką języka oraz relacjami sztuki i polityki. Współpracuje z poświęconym kulturze magazynem internetowym „Dwutygodnik”.

Obiekty teatralne W *Ofeliach* Zorka Wollny zmienia aktorki w performerki. Odzierając monolog szaleństwa z oryginalnego, teatralnego kontekstu, każe im konfrontować rolę z własną cielesnością.

Szekspirowska Ofelia została sama. Mężczyźni, którzy dotąd stanowili dla niej układ współrzędnych – odchodzą. Hamlet zwodzi ją i odtrąca. Ojciec ginie z ręki jej ukochanego. Brat wyjeżdża. Ofelia zostaje sama. U Zorki Wollny zostaje sama nie tylko w sensie metaforycznym czy emocjonalnym, ale też formalnym i fizycznym.

Proces instalacji

Do projektu *Ofelie. Ikonografia szaleństwa* Wollny zaprosiła Ofelie z różnych realizacji *Hamleta*: od inscenizacji Wajdy z Wandą Łubieńską (Wajda, 1960) począwszy, na Karolinie Porcari (Rychcik, 2011) i Agnieszce Radzikowskiej (Keresztes, 2012) skończywszy. Destylując ze spektakli finałowy monolog szaleństwa, zestawiała w przestrzeni Muzeum

Sztuki w Łodzi role z różnych porządków czasowych i estetycznych. Pozbawiając aktorki pierwotnego kontekstu teatralnego, Wollny naruszyła każdą z Ofelii, zdestabilizowała pamięć odgrywanych przez nie scenariuszy. Tym razem nie mają już punktu oparcia w scenografii, rekwizytach, kostiumie czy muzyce. Muzeum jest puste, a aktorki noszą prywatne ubrania. Muzykę stanowią odgłosy wydawane przez ich ciała. Wycięte ze spektakli jako *ready-mades*, u Wollny Ofelie stają się teatralnymi obiektami. Na pierwszy plan wydobyte zostaje więc nie tyle szaleństwo Ofelii, ile osobiste spotkanie aktorek z postacią, jej re-kreacja oraz strategie jej ucieleśniania, instalowania się w niej, performowania.

W sterylnym wnętrzu łódzkiego ms² Wollny zainstalowała 11 Ofelii. Na środku sali ustawiono wyspę siedzisk przeznaczonych dla publiczności. Kierując percepcję widza od jednej do drugiej Ofelii, Wollny odtworzyła trajektorię zwiedzania tradycyjnie pojmowanej wystawy. Sytuacja komplikuje się dopiero wtedy, gdy symultaniczność poszczególnych słów i działań zmusza widza do aktywnego uczestnictwa w wydarzeniu, a performatywność sytuacji powoduje, że obcujemy nie tyle z obiektami muzealnymi, co teatralnymi.

Anatomia i fizjologia

Zaproponowana przez Wollny formuła Ofelii zmultiplikowanej ujawniła różne kształty tej samej miłosnej traumy, eskalującej w histerii lub wychłodzonej bezradnością. Każda z Ofelii jest inna, a Szekspirowski monolog (zawsze w tłumaczeniu używanym w oryginalnym spektaklu) staje się zaledwie szkieletem dla postaci i scenariuszem nowego zadania aktorskiego.

Ofelia Moniki Dąbrowskiej-Jarosz (Denejko/Borowski, 2005) jest konstruktorem *stricte* cielesnym. Wszystko wynika u niej z ciała, z jego motoryki i zapisanych w nim napięć – nie bez powodu ten właśnie monolog otwiera żywą instalację Wollny. Podkreślona w ten sposób materialność ciała w przestrzeni stanowi start dla późniejszych działań, na zasadzie algorytmu wykorzystujących ten sam gest lub melodię słowa. Gabriela Frycz (Śmigasiewicz, 2007) siedzi z rozchylonymi nogami na podłodze i wygina ciało w historyczny łuk. Agnieszka Radzikowska, przyklejona do niskiego, białego postumentu, kompulsywnie uderza łokciami w klatkę piersiową, jakby uwierała ją jej własna skóra.

Monolog Ofelii został zainstalowany w ciele.

Dramaturgia całej akcji podporządkowana jest gradacji: od monologów rozedrganych w wysokich amplitudach emocjonalnych i cielesnych po te najbardziej stonowane i introwertyczne, z których ostatni podany zostaje przez Bożenę Stryjkównę (Machulski, 1985) w radykalnie prostej i surowej wersji. Aktorka, siedząc pod ścianą z kolanami podciągniętymi pod brodę, zdaje się używać słów Szekspira zupełnie prywatnie. To już nie Ofelia, ale Bożena Stryjkówna. Aktorka w dialogu z postacią z przeszłości.

Właściwie każdy z monologów jest tu spotkaniem aktorki z postacią. Najbardziej widoczne jest to w sekwencjach z Karoliną Porcari, Anną Ilczuk i Martą Kalmus-Jankowską. Porcari długo wpatruje się w publiczność, by za chwilę zacząć dialog z nieobecny Hamletem. Jego obraz wydaje się projektować na widzów. Takiemu Hamletowi będzie oddawać pamiętki. Przez takiego Hamleta będzie śmiać się z siebie. Na takiego Hamleta będzie pluć i przez takiego Hamleta sama

siebie wyśmiewa. Zapisane w tej Ofelii, ambiwalencja emocjonalna i fizyczna niezbornosc, doprowadzają do całkowitej fuzji języka z ciałem. Ślina i język – ciało i głos. Ten sam układ współrzędnych dotyczy Ofelii Marty Kalmus-Jankowskiej (Nazar, 1996 / Klata, 2004), której monolog jest montażem kluczowych kadrów z życiorysu Ofelii. Kalmus rozpoczyna monolog, przemierzając wyznaczoną na podłodze trasę w tę i z powrotem. Powoli przesuwa się, nie odrywając nóg od podłogi, by dopiero na końcu stanąć na jednej nodze i zastygnąć w bezruchu. Za chwilę coś się wydarzy.

Wdział prędko szatki i drzwi do chatki

Rozwarł przed swoją jedyną.

Dziewczyna słodka weszła do środka,

Ale nie wyszła dziewczyną

Następny kadr to już tonąca Ofelia – dno jest podłogą muzeum, uduszenie – znakiem.

Ofelia Anny Ilczuk (Pęcikiewicz, 2008) także nie ma do dyspozycji niczego poza własnym ciałem. Kiedy oddaje Hamletowi pamiątki, szarpie swoje ciało tak, jakby chciała, żeby stało się najważniejszą z nich.

Zanim mnie miałeś, ślub obiecałeś,

Płacze dziewczyna zboląła.

Chociaż cię lubię, lecz nie poślubię,

Boś o swój wianek nie dbała.

Monolog Ilczuk stopniowo zamienia się w piosenkę z natrętnie powracającym refrenem „a dalej idzie tak”. Dochodzi do zapętlenia Szekspirowskiego tekstu, a doświadczenie Ofelii staje się boleśnie uniwersalnym scenariuszem kobiecego doświadczenia miłosnego, przed którym nie da się uciec.

Re-kreacja

Przeniesienie monologów z teatralnych kontekstów w sterylną przestrzeń galeryjną generuje inny rodzaj performatywnej obecności. Wollny nie dokonuje prostego zabiegu wytnij/wklej, ale daje aktorkom nowe zadania, które materializują się w nowych warunkach. Role stają się teatralnymi obiektami. Tak działa podstawowa strategia dywersyjna sztuki, która nakazuje izolowanie fragmentów z ich naturalnych kontekstów i zderzanie ich z fragmentami innych kontekstów po to, by nadać im nowe sensy i podważyć nieomylność rządzących sztuką dyskursów. Wollny otwiera dyskusję na temat zasadności przestrzegania granic genologicznych sztuk i możliwości eklektycznych copleftowych działań artystycznych. Rozrywa format tradycyjnej wystawy i kwestionuje jej tradycyjne definicje. Bo jak nazwać jej *Ofelie*? Żywą instalacją obiektów teatralnych? Dramatyczno-choreograficznym eksperymentem? Performatywnym mash-upem? Artystycznym recyklingiem uprawianym na granicy sztuk? Re-inscenizacją, re-kreacją?

Brytyjska badaczka Claire Bishop w książce *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni* podobne wykorzystywanie specjalistów albo amatorów, by zadziałali w imieniu artysty w określonym miejscu i czasie, określiła jako strategię outsourcingową i zdefiniowała jako performans delegowany. Pisząc o przenoszeniu autentycznych tożsamości rasowych, klasowych, płciowych czy seksualnych do galerii lub przestrzeni wystawowej, nie poruszyła tematu przeszczepienia w przestrzeń galeryjną tożsamości scenicznej, jednakże opisaną przez nią zasadę można zaadaptować również do metaartystycznego działania Wollny. Sceny szaleństwa Ofelii,

104

funkcjonujące uprzednio w ramach konkretnych modułów teatralnych, budowanych we współpracy aktorki z reżyserką lub reżyserem spektaklu, zostają tutaj zacytowane i sparafrazowane. Ich autentyczność jest wprawdzie przywoływana w formie performansu na żywo, ale po chwili kwestionuje się ją poprzez wskazanie podwójnego statusu ontologicznego monologów. Podstawową strategią Zorki Wollny staje się więc w *Ofeliach* performowanie cytatu, a podstawową transgresją – emancypacja roli aktorskiej i samego performansu oraz zamach na obowiązujące genotypy artystyczne.

105

Tekst po raz pierwszy ukazał się w poświęconym kulturze magazynie internetowym „Dwutygodnik” 9 września 2012 roku i pierwotnie nosił tytuł *Drugie rolowanie Ofelii*.

Posłowie

Afterword → p. 223





Projekt *Ofelie. Ikonografia szaleństwa*, stworzony przez Zorkę Wollny w Muzeum Sztuki w Łodzi jesienią 2012, prezentowany kolejno w Muzeum Współczesnym we Wrocławiu i Gdańskim Teatrze Szekspirowskim¹ przybrał formę publikacji książkowej. Otwierają ją przeprowadzone w ubiegłym roku rozmowy Zorki Wollny z aktorami, kolejne części stanowią wybór zdjęć Adama T. Burtona i eseje krytyczne. Książka odsyła do performansu, jego kolejnych odsłon, lecz także do zrealizowanego przez Małgorzatę Mazur w ms² filmowego zapisu *Ofelii*.

Muzeum Sztuki w Łodzi wraz z Wydziałem Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie ze szczególną przyjemnością oddaje w Państwa ręce tę publikację z nadzieją, że stanie się ona mapą relacji pomiędzy postaciami a publicznością i przewodnik po tropach, jakie *Ofelie* odsłoniły przed artystkami i badaczkami.

Tworzone na przecięciu sztuk wizualnych, muzyki, teatru i choreografii, prace Zorki Wollny wpisują się w nasilające się w ostatniej dekadzie zjawisko zwrotu performatywnego w polskich instytucjach muzealnych. Pierwszą pracę w Muzeum

¹ Druga odsłona performansu *Ofelie. Ikonografia szaleństwa* odbyła się w Muzeum Współczesnym we Wrocławiu 9.02.2013, trzecia i czwarta natomiast w ramach Festiwalu Szekspirowskiego: 3.08.2013 w Parku Kolibki w Gdyni oraz 4.08.2013 w Gdańskim Teatrze Szekspirowskim w budowie.

Sztuki w Łodzi artystka zrealizowała w 2006 roku, kiedy na zaproszenie Jarosława Lubiaka wzięła udział w wystawie *Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania*. Poprzez tę wystawę, jak i wiele późniejszych projektów, takich jak cykl *Muzeum Uniwersalne* czy działania i konferencje, prowadzone w ramach programu dyskursywnego Centrum Muzeologicznego, Muzeum Sztuki przyglądało się samemu sobie, pragnąc, by nie tylko jego zbiory, ale i historia instytucji, sposób jej funkcjonowania i przyszłość stały się przedmiotem publicznej debaty. *Chodzony na Kolekcję sztuki XX i XXI wieku*² prezentowany podczas otwarcia wystawy *Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania* w 2006 roku był pierwszą pracą Wollny powstałą w relacji do dzieł i układu przestrzennego Muzeum Sztuki oraz jedną z pierwszych choreografii muzealnych artystki.³ Z kolekcją Muzeum Wollny pracowała ponownie w 2009 roku, realizując *Sześć sylwetek na tle kolekcji*⁴ w nowo otwartej

2 *Chodzony na Kolekcję sztuki XX i XXI wieku*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 5.12.2006, kurator: Jarosław Lubiak, udział wzięli: Andrea Adam, Łukasz Ostrowski, Magdalena Przybyś, Dorota Przygucka, Martyna Turcza, Aleksandra Jach.

3 Więcej o tym cyklu w tekście Jarosława Lubiaka *The Museum as performed by Zorka Wollny* w książce *Zorka Wollny. The Museum Theater*, Abteiberg Museum, Moenchengladbach 2012.

4 *Sześć sylwetek na tle kolekcji*, Muzeum Sztuki w Łodzi - ms², 23 i 24.05.2009 w ramach Międzynarodowych Spotkań Baletowych, kurator: Jarosław Lubiak, udział wzięli: Andrea Adam, Maja Justyna, Catalina Ostornol, Julia Pond, Michał Ratajski, Ewa Szubstarska. O dwóch pierwszych performansach Zorki Wollny w ms Jarosław Lubiak pisał w tekście *Sześć sylwetek na tle kolekcji, performans*

siedzibie ms² – dawnej tkalni, która na 3 górnych piętrach budynku prezentuje ekspozycję stałą. W 2015 roku – już poza muzealnymi przestrzeniami – stworzyła *Kompozycję na 12 aktorów i budynek Lido*⁵.

W performansie *Ofelie. Ikonografia szaleństwa*⁶ jesienią 2012 roku zaproszone przez Zorzę Wollny aktorki dzieliły z publicznością intymną fizyczną, emocjonalną i audialną przestrzeń, w której zestrajały pochodzące z różnych porządków czasowych interpretacje postaci Ofelii. Pusta sala wystaw czasowych mieszcząca się na parterze ms² po raz pierwszy całkowicie wypełniła się wówczas performatywnym działaniem. Dla mnie, producentki zaangażowanej w proces powstawania performansu *Ofelie*, był to również czas pracy nad założeniami kuratorskimi do współkuratorowanej przez Katarzynę Słobodę wystawy

taneczny Zorki Wollny, 10.07.2009, www.archiwum-obieg.u-jazdowski.pl [dostęp z dnia: 18.07.2018].

5 *Kompozycja na 12 aktorów i budynek Lido*, Zakłady Przemysłu Dzierżawskiego LIDO, 29.10 i 5.11.2015, w ramach wystawy *Wszyscy ludzie będą siostrami*, kuratorka: Joanna Sokołowska, udział wzięli: Joanna Chmielecka, Majka Justyna, Anna Przybyt, Elizabet Araj, Marta Sterna, Grzegorz Mrowicki, Wojciech Droszczyński, Artur Gotz, Magdalena Kaszewska, Tomasz Kubiłowicz, Jolanta Jackowska, współpraca kompozytorska: Kuba Krzewiński, Jarosław Krzemiński, produkcja: Muzeum Sztuki w Łodzi i Teatr Nowy w Łodzi.

6 *Ofelie. Ikonografia szaleństwa*, Muzeum Sztuki w Łodzi - ms², 9.02.2012, kurator: Jarosław Lubiak, udział wzięły: Iwona Bielska, Monika Dąbrowska, Ewa Domańska, Gabriela Frycz, Anna Ilczuk, Krystyna Łubieńska, Marta Kalmus-Jankowska, Karolina Porcari, Agnieszka Radzikowska, Małgorzata Rudzka, Bożena Strykówna, w kolejnych odsłonach także Elżbieta Karkoszka. We Wrocławiu Karolinę Porcari zastąpiła Katarzyna Misiewicz.

*Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*⁷. Ważne dla nas jako kuratorek wątki pojawiły się w kilku wystawach czasowych w ms². Pierwszą z nich była, otwierająca tę salę jesienią 2008 roku, wystawa *Kobro/Clark* przygotowana przez Jarosława Suchana, silnie zaznaczająca obecność ciała i relację ruchu widza wobec materii dzieła sztuki. Dwa lata później w wystawie *Robert Morris. Uwagi o rzeźbie* (kuratorka Susanne Titz) pojawił się wątek tańca i performatywności rzeźby. Z kolei projekt *Ofelie* sprawił, że projektując wystawę *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy* o ruchu czerpiącym wolność z improwizacji, inaczej spojrzaliśmy na tę przestrzeń. Niecały rok później oddaliśmy ją do wypełnienia działaniem artystom i widzom jako salę galeryjną nierozzerwalnie scaloną ze sceną.

Napięcia i zestrojenia pomiędzy materią rzeźb, ciałami performerów i ciałami widzów przejawiające się w pracach Lygii Clark, Katarzyny Kobro, Roberta Morrisa, artystów tanecznej i muzycznej awangardy lat 60. i 70., a także – w szczególnie sposób – *Ofelie* Zorki Wollny,

⁷ Na wystawę *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca* składały się przestrzeń do improwizacji ruchowej, nakierowanej na kontakt i dialogującej z kulturowymi wzorcami ruchowymi, wielkoformatowe projekcje dokumentacji działań Steve'a Paxton'a z lat 1970–90 z artystami takimi jak Yvonne Rainer, Trisha Brown, Nancy Stark Smith i Lisa Nelson oraz program kilkudziesięciu spektakli, warsztatów i wykładów.

naznaczyły tę ważną dla Muzeum przestrzeń. Będą one z pewnością jednym z punktów odniesienia dla kolejnych projektów, takich jak zamykająca pierwszą dekadę wystaw czasowych w ms² wystawa *Komponowanie przestrzeni. Rzeźby awangardy* (2019) oraz dla badań nad zjawiskami performatywnymi w muzeach.

Sonia Nieśpiałowska



Project *Ophelias. Iconography of Madness* created by Zorka Wollny at Muzeum Sztuki in Łódź, after being presented at Wrocław Contemporary Museum and Gdańsk Shakespeare Theatre¹, adopted a book form. The publication begins with conversations with the actresses that Zorka Wollny had last fall, followed by a selection of photographs by Adam T. Burton and critical essays. Book relates to a live performance, it's subsequent versions, but also to a film documentation of the *Ophelias* created in ms² by Małgorzata Mazur.

It is a great pleasure for the Muzeum Sztuki in Łódź and the Faculty of Painting and New Media at the Academy of Art in Szczecin to offer this publication to the readers with the hope that it provides a map of relations between the characters and the audience as well as a guide to the trails that *Ophelias* unveiled for artists and researchers.

Emerging from the crossover between visual arts, music, theatre and choreography, works by Zorka Wollny form part of the performative turn in Polish museums that has gained intensity in

¹ The second iteration of the performance *Ophelias. Iconography of Madness* was held at the Wrocław Contemporary Museum on February 9, 2013, while the third and the fourth were presented within the Gdańsk Shakespeare Festival on August 3, 2013 at Kolibki Park in Gdynia and on August 4, 2013 at the Gdańsk Shakespeare Theatre, then under construction.

the recent decade. The artist created her first work for the Muzeum Sztuki in Łódź in 2006, when Jarosław Lubiak invited her to participate in the exhibition *Museum as a Luminous Object of Desire*. That exhibition and many later projects—such as the cycle *Universal Museum* as well as activities and conferences organised within the discursive programme of the Museum Research Center—served the Muzeum Sztuki to reflect on its own self with a desire to turn the institution's history, mode of functioning and its future—and not only its collection—into an object of public debate. *Polish Walk for the Collection of Art of the 20th and 21st Century*,² a work presented during the opening of the above mentioned exhibition at the ms¹ in 2006, was Wollny's first project that addressed the collection and spatial layout of the Muzeum Sztuki as well as one of the artist's early museum choreographies.³ Wollny worked with the museum collection again in 2009, when she presented *Six*

2 *Polish Walk for the Collection of Art of the 20th and 21st Century*, Muzeum Sztuki in Łódź, December 5, 2006, curator: Jarosław Lubiak, participants: Andrea Adam, Łukasz Ostrowski, Magdalena Przybysz, Dorota Przygucka, Martyna Turcza, Aleksandra Jach.

3 More on this cycle in Jarosław Lubiak's text *The Museum as Performed by Zorka Wollny* in the book *Zorka Wollny: The Museum Theater* (Moenchengladbach: Abteiberg Museum, 2012).

*Silhouettes on the Backdrop of the Collection*⁴ at the newly opened seat of the ms²—a former weaving plant, in which the museum's permanent collection is displayed on the upper three storeys of the building. In 2015—this time outside the museum space—the artist created *Composition for Twelve Actors and the Building of Lido*.⁵

In the performance *Ophelias. Iconography of Madness*⁶ in the autumn of 2012 the actresses invited by Zorka Wollny shared with the audience their intimate physical, emotional and auditory space, in which they harmonised various interpretations of Ophelia's character from different decades. *Ophelias* made the empty temporary

4 *Six Silhouettes on the Backdrop of the Collection*, Muzeum Sztuki in Łódź – ms², May 23 and 24, 2009 within Łódź Ballet Meetings, curator: Jarosław Lubiak,

participants: Andrea Adam, Maja Justyna, Catalina Ostornol, Julia Pond, Michał Ratajski, Ewa Szubstarska. Zorka Wollny's first two performances at the ms were described by Jarosław Lubiak in the text *Sześć sylwetek na tle kolekcji, performans taneczny Zorki Wollny*, July 10, 2009, www.archiwum-obieg.u-jazdowski.pl [access: 18.07.2018].

5 *Composition for Twelve Actors and the Building of Lido*, LIDO Knitwear Plant, October 29 and November 5, 2015, within the exhibition *All Men Become Sisters*, curator: Joanna Sokołowska, participants: Joanna Chmielecka, Maja Justyna, Anna Przybyt, Elizabet Araj, Marta Sterna, Grzegorz Mrowicki, Wojciech Droszczyński, Artur Gotz, Magdalena Kaszewska, Tomasz Kubiawicz, Jolanta Jackowska, composition collaboration: Kuba Krzewiński, Jarosław Krzemiński, production: Muzeum Sztuki in Łódź and the Nowy Theatre in Łódź.

6 *Ophelias. Iconography of Madness*, Muzeum Sztuki in Łódź – ms², February 9, 2012, curator: Jarosław Lubiak, participants: Iwona Bielska, Monika Dąbrowska-Jarosz, Ewa Domańska, Gabriela Frycz, Anna Ilczuk, Krystyna Łubieńska, Marta Kalmus-Jankowska, Karolina Porcari, Agnieszka Radzikowska, Małgorzata Rudzka, Bożena Stryjkówna; the subsequent iterations also featured Elżbieta Karkoszka. In Wrocław, Katarzyna Misiewicz appeared instead of Karolina Porcari.

exhibitions hall at the ms² brim with performative practices for the first time in its history. I was engaged in the making of that performance as a producer, and at the same time I was developing curatorial concepts for the performative exhibition *You Come, We'll Show You what We Do. On Dance Improvisation*,⁷ with co-curator Katarzyna Słoboda. Motifs of importance to us appeared in several exhibitions at the ms². In the autumn of 2008, the temporary exhibitions hall was launched with the show *Kobro/Clark* curated by Jarosław Suchan, which powerfully marked the presence of the body and the relation between the viewer's movement and the artworks. Two years later, the exhibition *Robert Morris. Notes on Sculpture* (curator: Susanne Titz) featured the motifs of dance and performativity of sculpture. The project *Ophelias* offered us a different perspective on that space as we were planning an exhibition *You Come, We'll Show You what We Do* about movement that derived freedom from improvisation. A few months later we allowed

⁷ The exhibition *You Come, We'll Show You what We Do. On Dance Improvisation*, comprised a space for unpatterned movement and contact improvisation, large-format screenings of documentations of Steve Paxton's performances from the 1970's until 1990's with artists such as Yvonne Rainer, Trisha Brown, Nancy Stark Smith, Lisa Nelson among others and a 4-Month program of several dozen performances, workshops and lectures.

artists and viewers to fill it with practice as a gallery hall inseparably merged with the stage.

The tensions and harmonizations between sculptures, performers' bodies and viewers' bodies that make themselves manifest in the works of Lygia Clark, Katarzyna Kobro, Robert Morris, the artists of the dance and music avant-garde of the 1960s and 1970s, as well as—in a special way—in Zorka Wollny's *Ophelias* left an imprint on that important space for the Museum. They will surely continue to provide a reference point for further projects, such as the exhibition *Composing the Space. Sculptures in the Avant-Garde* (2019), with which the first decade of temporary exhibitions at the ms² will culminate, as well as for research on performative phenomena in museum spaces.

Sonia Nieśpiałowska

Zorka Wollny tworzy kompozycje dźwiękowe realizowane w instytucjach, fabrykach i opustoszałych budynkach. Jej projekty sytuują się na pograniczu sztuki, teatru i muzyki współczesnej. Zawsze wiążą się ściśle z historycznym i funkcjonalnym kontekstem konkretnej przestrzeni architektonicznej. Strategie twórcze Wollny opierają się na współdziałaniu i często obejmują próby oraz warsztaty publiczne, w trakcie których artystka współpracuje z poszczególnymi uczestnikami, grupami (muzyków, aktorów lub aktywistów) lub lokalnymi społecznościami.

W jednej ze swoich najnowszych prac, *Unmögliche Oper* (2017), w proces eksploracji głosu jako narzędzia wyrażania siebie i debaty publicznej artystka zaangażowała mieszkańców niemieckiego Oldenburga oraz kilka chórów. *Zakon* (2015) zrealizowany został na Zamku Krzyżackim w Świeciu z udziałem 15-osobowego chóru ochotników, trzech perkusistów i instrumentarium elektronicznego. *Oratorium na orkiestrę i chór mieszkańców Warszawy* (2011), prezentowane w ramach Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, przyjęło postać intensywnej, wielogłosowej manifestacji w centrum Warszawy, zrealizowanej we współpracy z organizacjami pozarządowymi i Orkiestrą Symfoniczną Filharmonii Narodowej w oparciu o manifesty polityczne i programy działania aktywistów biorących udział w przedsięwzięciu.

Jej prace prezentowane były w najważniejszych polskich instytucjach zajmujących się sztuką współczesną. Znajdują się także w kolekcjach: Narodowej Galerii Sztuki Zachęta, Instytutu Sztuki Wyspa, Muzeum Współczesnego we Wrocławiu, Muzeum Narodowego w Krakowie, Muzeum Narodowego w Gdańsku i Muzeum Narodowego w Szczecinie. Z prezentacji zagranicznych warto wymienić: Teatr Hebbel am Ufer w Berlinie (2018), Festiwal CTM & Transmediale w Berlinie (2018, 2015), Savvy Contemporary w Berlinie (2017, 2016), De Appel w Amsterdamie (2017), Festiwal Heroines of Sound w Berlinie (2017), International Studio & Curatorial Program w Nowym Yorku (2017), Tartu Museum of Art (2017), Edith-Russ-Haus für Medienkunst w Oldenburgu (2016), Institute of Contemporary Arts (ICA) w Londynie (2014), Festiwal Jazz and Experimental Music from Poland w Istanbule (2014), Akademie der Künste w Berlinie (2013), Galerie für Zeitgenössische Kunst w Lipsku (2012), Abteiberg Museum w Mönchengladbach (2012), Turner Contemporary w Margate (2011), Museum of Contemporary Art w Belgradzie (2011), Carrara International Sculpture Biennale (2010), Z33 w Hasselt (2010), Sainsbury Centre for Visual Arts w Norwich (2009), Royal College of Art w Londynie (2009), a także Międzynarodowe Forum Społeczne (The Fourth World Social Forum) w Mumbaiu (2004).

Zorka Wollny creates acoustic compositions for institutions, factories and empty buildings. Her works inhabit a space between art, theatre and contemporary music, and are always closely connected to the historic and functional context of specific architectural sites.

Wollny's collaborative production style often involves public rehearsals and workshops in which she creates structures of cooperation with individuals as well as groups and communities, such as composers, students, actors and activists. In one of her most recent works, *Unmögliche Oper* (2017), she involved several choirs and citizens of the German town Oldenburg in an exploration of the voice as a tool of expression and public debate. *Order* (2015) was composed for the Teutonic Castle in Świecie, Poland, a 15-person volunteer choir, three percussionists and electronics. In *Oratorio for Orchestra and Warsaw Citizens Choir* (2011), developed for the Warsaw Autumn international festival of contemporary music, Wollny devised a concentrated, polyphonic manifestation in the city centre of Warsaw, that was produced in collaboration with NGOs and the Warsaw Philharmonic Orchestra and is based on the political manifestos and agendas of the participating activists.

Her works have been exhibited at the most prestigious contemporary art institutions in Poland: Zachęta National Gallery of Art in Warsaw, Museum of Modern Art in Warsaw, Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle in Warsaw, Museum Sztuki in Łódź, Wyspa Institute of Art in Gdańsk, National Museum in Krakow, National Museum in Gdańsk, National Museum in Szczecin, Wrocław Contemporary Museum—and form part of their art collections.

Wollny has also presented her projects at the Hebbel am Ufer Theatre in Berlin (2018), CTM Festival in Berlin (2018, 2015), Savvy Contemporary in Berlin (2017, 2016), De Appel in Amsterdam (2017), Heroines of Sound Festival in Berlin (2017), International Studio&Curatorial Program in New York (2017), Tartu Museum of Art (2017), Edith-Russ-Haus für Medienkunst in Oldenburg (2016), Institute of Contemporary Arts (ICA) in London (2014), Jazz and Experimental Music Festival in Istanbul (2014), Akademie der Künste in Berlin (2013), Galerie für Zeitgenössische Kunst in Leipzig (2012), Abteiberg Museum in Muenchengladbach (2012), Turner Contemporary in Margate (2011), Museum of Contemporary Art in Belgrade (2011), Carrara International Sculpture Biennale (2010), Z33 in Hasselt (2010), Sainsbury Centre for Visual Arts in Norwich (2009), Royal College of Art in London (2009), and The Fourth World Social Forum in Mumbai (2004).

Wydawcy: Muzeum Sztuki w Łodzi oraz Wydawnictwo Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie, 2018

Ofelie

Redakcja naukowa: dr hab. Zofia (Zorka) Wollny,
Sonia Nieśpiałowska-Owczarek, Anka Herbut
Korekta: Helena Czechowska
Recenzja: dr hab. Bogna Burska
Tłumaczenia: Łukasz Mojsak
Tekst Iwony Kurz *Z kawałków. Destylat tłumaczył*
Jan Szelągiewicz
Autor zdjęć: Adam T. Burton
Zdjęcie na stronie 38: Małgorzata Kujda
(Muzeum Współczesne Wrocław, styczeń 2013)

Projekt graficzny: postNoviki, noviki.net
Druk: Chromapress

Copyright: Wydawnictwo Naukowe Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie, Muzeum Sztuki w Łodzi i autorzy, 2018.

ISBN: 978-83-63820-72-5
ISBN: 978-83-947367-7-4

Dokumentacja filmowa: Małgorzata Mazur

Ofelie. Ikonoграфия szaleństwa
Spektakl na jedenaście aktorek, 50 min
Muzeum Sztuki Łódź 2012

reżyseria: Zorka Wollny
wystąpiły: Iwona Bielska, Monika Dąbrowska-Jarosz,
Ewa Domańska, Gabriela Frycz, Anna Ilczuk, Elżbieta
Karkoszka, Krystyna Łubieńska, Marta Kalmus-Jankowska,
Katarzyna Misiewicz, Karolina Porcari, Agnieszka
Radzikowska, Małgorzata Rudzka, Bożena Stryjkówna
kurator: Jarosław Lubiak
produkcja: Sonia Nieśpiałowska-Owczarek

Projekt dofinansowano ze środków
Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Performans *Ofelie. Ikonoграфия szaleństwa* prezentowany
był w Muzeum Sztuki w Łodzi (2012), Muzeum Współczes-
nym we Wrocławiu (2013) oraz na Międzynarodowym
Festiwalu Szekspirowskim w Gdańsku (2013).

Published by Muzeum Sztuki in Łódź and Department of
Painting and New Media, Szczecin Academy of Art, 2018

Ophelias

Editors: dr hab. Zofia (Zorka) Wollny,
Sonia Nieśpiałowska-Owczarek, Anka Herbut
Proofreading: Helena Czechowska
Peer review: dr hab. Bogna Burska
Translation: Łukasz Mojsak
Text From *Fragments. An Extract* by Iwona Kurz
translated by Jan Szelągiewicz
Photos by Adam T. Burton
Photograph on page 38: Małgorzata Kujda
(Muzeum Współczesne in Wrocław, January 2013)

Graphic --Design: postNoviki, noviki.net
Print: Chromapress

Copyright: Wydawnictwo Naukowe Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie, Muzeum Sztuki in Łódź and authors, 2018.

ISBN: 978-83-63820-72-5
ISBN: 978-83-947367-7-4

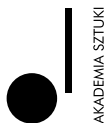
Film documentation: Małgorzata Mazur

Ophelias. Iconography of Madness.
performance for eleven actresses, 50 min
Muzeum Sztuki, Łódź 2012

Directed by Zorka Wollny
Performed by Iwona Bielska, Monika Dąbrowska-Jarosz,
Ewa Domańska, Gabriela Frycz, Anna Ilczuk, Elżbieta
Karkoszka, Krystyna Łubieńska, Marta Kalmus-Jankowska,
Katarzyna Misiewicz, Karolina Porcari, Agnieszka
Radzikowska, Małgorzata Rudzka, Bożena Stryjkówna
Curator: Jarosław Lubiak
Production: Sonia Nieśpiałowska-Owczarek

Project financed by The Ministry of Culture
and National Heritage

The performance *Ophelias. Iconography of Madness*
was presented at Muzeum Sztuki in Łódź (2012), Wrocław
Contemporary Museum (2013) and at the Gdańsk Shake-
speare Festival (2013).



AKADEMIA SZTUKI



WYDZIAŁ MALARSTWA
I NOWYCH MEDIÓW
AKADEMIA SZTUKI W SZCZECINIE



ms
Muzeum Sztuki