

## AUTOREFERAT

Autoreferat - sprawozdanie autora z własnej pracy  
naukowej lub publicystycznej - słownik PWN

„Wysłuchałem właśnie tego żalosego kretyna, którego trzydzieści lat temu uważałem za siebie, trudno uwierzyć, że mogło być ze mną aż tak źle.”

S. Beckett „Ostatnia taśma”

Sprawozdanie z pracy teatralnej jest dla mnie kłopotliwe, bowiem moja podróż przez teatr jest nierozzerwalnie związana z moim życiem. Autoreferat o mojej twórczości może daleko odbiegać od standardów pracy naukowej w stronę zapisu myśli i odgrzebywanych wspomnień związanych z niektórymi spektaklami.

Kalendarium moich spektakli istniejące na portalu e-teatr pomaga mi zrekonstruować chronologię wydarzeń, ale w kilku przypadkach wydaje mi się ono zaskakujące. O niektórych przedstawieniach nie jestem w stanie napisać ani słowa, niektórych w ogóle nie pamiętam, a niektóre, choć pamiętam, wydają mi się zupełnie obce, nie-moje. Dzisiaj nie rozpoznaję się we wszystkim, pod czym podpisałam się jako reżyser.

Nie jestem tym, kim byłam 20, 10, a nawet 5 lat temu. To mnie nie dziwi. Znacznie bardziej zagadkowe jest to, że pomimo tego, jak bardzo się zmieniałam i jak bardzo chaotyczne i przypadkowe wydawały mi się moje wybory teatralne, teraz po latach mogę jednak dostrzec jakieś prawidłowości, podobieństwa, uparcie powracające tematy, drążone w coraz to nowych odsłonach i wariantach.

Ta niemal obsesyjność pewnych powracających wątków pomaga w poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie, po co Iwona Kempa w ogóle zajmuje się teatrem. Ta Kempa sprzed 25 lat, kiedy przyniosła na egzamin wstępny na Wydział Reżyserii Dramatu jakąś nikomu nieznaną sztukę o umieraniu, i ta Kempa, która w 2017 roku reżyseruje spektakl o starości i śmierci. Byłam przekonana, że nic nas już nie łączy, ale to zestawienie teraz mnie samą zadziwia.

### **Po co robię teatr?**

Nie wiem. Żadnej odpowiedzi nie jestem do końca pewna. Domyślam się. Interpretuję samą siebie. W teatrze teatr chyba interesuje mnie najmniej.

Teatr traktuję jako szczególny dostęp do życia. Laboratorium wiedzy o człowieku. Celem pracy w teatrze jest dla mnie poznanie. Poznanie dzięki spotkaniu. Ciekawi mnie zadawanie pytania: kim jest człowiek? To dla mnie sposób dobierania się do swojego człowieka, swojej wersji ludzkiego losu. Odkrywanie siebie w innych i innych w sobie.

To przede wszystkim jednak dobieranie się do człowieka w ogóle, odkrywanie podobieństw, wariantów, schematów, prawidłowości, praw i prawd ludzkich. Odkrywanie tego, co wspólne i tego, co różne. Beznadziejne poszukiwanie porozumienia i zrozumienia.

Odbieram teatr jako towarzysza w zrozumieniu tego, co się dzieje ze mną i wokół mnie. Co dzieje się między ludźmi. Między ludźmi w relacjach bliskich, intymnych. Oglądam ludzi w przestrzeni prywatnej, w dużym zbliżeniu. Ciekawi mnie człowiek w swojej samotności. Jednostkowy ludzki przypadek. Nie zbiorowość i wspólnota, ale pojedyncze ludzkie „ja”. Nieustannie wychylone w stronę drugiego pojedynczego „ja”. Jednocześnie przyglądając się temu, co jednostkowe, interesuje mnie jak w pojedynczym losie ujawnia się to, co uniwersalne. Interesuje mnie człowiek jako istota afektywna obdarzona „ucieleśnionym umysłem”, w którym nasze świadome „ja” bezustannie buduje iluzję własnej sprawczości i dominacji. Działamy zaś dzięki popędom, uczuciom i emocjom, które zdaniem współczesnych neuro-naukowców, takich jak np. Hanna i Antonio Damasio czy Michael Gazzaniga, stanowią o istocie człowieczeństwa i tworzą fundament naszej kultury. Interesują mnie najbliższe ludzkie relacje, w których nasza afektywna natura przejawia się najwyraźniej. Szczególnie w tych trudnych, bolesnych, raniących.

Teatr to dla mnie specyficzny sposób zadawania pytań. To specyficzny sposób filozofowania o człowieku.

Dlaczego tu jestem, w tym miejscu i czasie? Dlaczego mi się przydarza to, co mi się przydarza? Dlaczego zachowuję się właśnie tak, a nie inaczej? Dlaczego inni zachowują się tak, jak się

zachowują? Dlaczego żyję, dlaczego muszę umrzeć? Dlaczego tęsknię, pragnę, Kocham, cierpię?  
„Dlaczego ludzie umierają i nie są szczęśliwi?”

Odpowiedzi na tak postawione pytania można szukać nie tylko w teatrze, takie pytania od wieków zadaje medycyna i filozofia, stosunkowo od niedawna psychologia, od bardzo niedawna szeroko pojęta neuronauka.

Dlaczego szukać poprzez teatr?

Po pierwsze, dlatego, że teatr to Spotkanie. Z drugim, z Innym. I mnożenie spotkań, życiorysów, wariantów ludzkiego losu. Każdy autor, tekst, postać, aktor, aktor-postać to zwielokrotnione doświadczenie obcowania z innymi. Teatr to tajemniczy dostęp do nieograniczonej ilości ludzkich istnień. Tym istnieniom przyglądam się w określonych okolicznościach.

Po drugie: teatr ma dla mnie zdolność dotykania tajemnicy śmierci. Śmierci odczuwanej jako część procesu życia.

Ulotność teatru, jego chwilowość i dziwny status postaci scenicznej, która istnieje i nie istnieje jednocześnie, sprawiają, że teatr wydaje mi się jedyną dziedziną sztuki, która dotyka co wieczór naszej śmiertelności.

W rozprawie doktorskiej z 2014 roku zapisałam takie słowa o życiu postaci scenicznych:

„Scena - miejsce dla zmarłych. Miejsce dla duchów zmarłych. Miejsce dla duchów. Miejsce zmartwychwstania, a raczej, co-wieczornego zmartwychwstawania. Wchodzą na scenę - ożywają, spektakl dobiega końca - umierają, schodzą ze sceny - przestają istnieć. Do jutra.

Jeśli spektakl się zaczął, jednego możemy być pewni, że się skończy i zobaczymy w nim być może świadectwo czegoś-kogoś, kto istniał naprawdę. Nie będzie to jednak kopia rzeczywistości, ale nowe sceniczne życie, które nieuchronnie skończy się śmiercią. Pojawi się przed nami twór niezwykle - postać, której rzeczywistości do końca nie będziemy pewni, ale ona będzie, będziemy jej słuchać, będziemy na nią patrzeć, a potem zniknie. Czasami możemy nawet nie dostrzec tego momentu. Wróci następnego dnia i nie dowiemy się gdzie była, kiedy jej nie było.”

I jeszcze dwa ulubione cytaty z Kantora:

„Twierdzę, że teatr jest brodem na rzece. Jest miejscem, którego postacie umarłe z tamtego brzegu, z tamtego świata, przechodzą do naszego świata, teraz, do naszego życia.(...) I co się potem dzieje? Odpowiedź może dać: Dybuk, duch zmarłego, który wchodzi w ciało drugiego człowieka i przez niego przemawia”

„Naprzeciw tych, co pozostali po tej stronie, stanął człowiek łudzaco podobny do nich, a mimo to (przez jakąś tajemniczą i genialną operację) nieskończenie odległy, wstrząsająco obcy, jak umarły, odcięty przegrodą niewidzialną - a nie mniej straszliwą i niewyobrażalną, której sens prawdziwy i groza jawi się nam jedynie we śnie. Jak w oślepiającym świetle błyskawicy ujrzeli nagle jaskrawy, tragicznie cyrkowy obraz człowieka, jakby zobaczyli go po raz pierwszy, jakby ujrzeli siebie samych. Był to na pewno wstrząs, można by powiedzieć metafizyczny. Ten żywy wizerunek człowieka wynurzającego się z mroków, jakby nieustannie idącego przed siebie - był

przejmującym przekazem jego nowej kondycji ludzkiej, z jej odpowiedzialnością i z jej tragiczną świadomością, mierzącą jego los skalą nieubłaganą i ostateczną, skalą śmierci.”

## **Chronologia**

Pierwsze osiem lat mojej pracy to przede wszystkim bezdomność i niepewność. Poszukiwanie miejsca. Każde przedstawienie traktowane jak ostatnie. Głębokie przekonanie, że ciągle jeszcze nie mam prawa być artystą. Każdym spektaklem starałam się zasłużyć na możliwość robienia kolejnego. Zapracować, udowodnić, że mam prawo pracować z aktorami, prawo oczekiwać od kogoś uwagi i zaufania, że jestem godna wejść do teatru, zabrać ludziom kawałek ich życia.

Jednocześnie to ciągle niezadowolenie z siebie, z rezultatu, ciągle poczucie, że to nie to. Nie tak, nie o tym. Nie to chciałam powiedzieć.

To lata 1996-2003 (od debiutu po ukończeniu PWST w 1996, do objęcia etatu reżysera w toruńskim teatrze jesienią 2003). Najtrudniejszy, najbardziej bolesny czas tułaczki teatralnej. 12 spektakli, 7 teatrów rozrzuconych po całej Polsce, pierwsze ważne nagrody. Dla mnie męka i bezustanna myśl, czy to aby na pewno ma sens.

Pojawiły się już ulubione tematy i autorzy. Przede wszystkim „Końcówka” Becketta z tematem kończenia, który jest już w początku, dotyczący zarówno teatru i spektaklu, jak i życia i śmierci. Drugi natarczywie powracający to temat artysty, młodego, niespełnionego, w konflikcie z resztą świata. (Karykatury, Wspólny pokój, Choroba młodości).

W tym czasie odkryłam też McDonahga, którego dwie realizacje przyniosły pierwsze ogólnopolskie nagrody (wyróżnienie na Interpretacjach 2000, i wszystkie główne nagrody Kontrapunktu 2003 za „Samotny zachód”)

Od 2003 do 2012 trwał okres toruńsko-krakowski, na który składały się już nie tylko spektakle, ale przede wszystkim dyrekcja artystyczna teatru, kształtowanie programu, rozpoczęcie działalności edukacyjnej i współtworzenie programu Międzynarodowego Festiwalu KONTAKT, a także powołanie do życia Festiwalu Debiutantów PIERWSZY KONTAKT. To czas bardzo ważnych dla mnie spektakli: „Woyzeck”, „Plaża”, „Rozmowy poufne”, „Pakujemy manatki”, „O miłości”. To czas doceniony przez innych: Laur Konrada, nominacje do Gwarancji Kultury i Paszportu Polityki, nagrody na ogólnopolskich festiwalach m. in. w Bydgoszczy, Szczecinie, Zabrze, Toruniu.

Od 2012 do 2016 trwał krakowski czas dyrekcji artystycznej Małopolskiego Ogrodu Sztuki. To czas odstawienia reżyserii na boczny tor i pełne poświęcenie się tworzeniu nowej instytucji kulturalnej. To praca nad autorskim przeglądem Tylko Nie Teatr, Międzynarodowym Festiwalem Tańca Współczesnego KRoki (4 edycje), powołanie do życia projektu teatru dla młodzieży „Teatr 13 Plus”, praca łącząca wiele dziedzin sztuki i otwierająca na interdyscyplinarne spojrzenie na teatr. Reżyseria w wolnych chwilach. To także powrót do PWST w charakterze wykładowcy, spotkanie ze studentami i rozpoczęcie przygody pedagogicznej. To rozprawa

doktorska będąca swego rodzaju podsumowaniem dotychczasowych doświadczeń w pracy z aktorami.

Przez te lata nastąpiło stopniowo uspokojenie. Nie umysłu, a emocji. Umysł nadal szuka, błądzi, tropi ślady. Na żadne pytanie, które sobie kiedyś stawiałam, na początku drogi, nadal nie znajduję odpowiedzi. Pewnie wcale nie szukam odpowiedzi. Pytam i obserwuję.

Teraz po latach rozpoznaję trzy podstawowe, stale powracające tematy moich spektakli. To **śmierć, intymność(miłość?) i artyści**. Czasami jeden z nich wyraźnie dominuje w spektaklu, czasami łączą się dwa lub trzy w jedną opowieść. Tematy te dotykane są inaczej przez różnych autorów, czasami wydawałoby się skrajnie różnych. Dla mnie jednak chyba istniało pokrewieństwo między nimi wszystkimi.

U Levina szukałam Becketta, u wszystkich Skandynawów - odprysków Bergmana, u Węgrów znalazłam wisielczy humor irlandzkiego McDonagha, a nawet ślady Becketta.

Pogrupowanie spektakli według tych trzech tematów uzmysławia mi, że ciągle mówię o tym samym.

**Śmierć:** *Końcówka-1999, Dwa i pół miliarda sekund, Samotny zachód, Pakujemy manatki, Zimowy pogrzeb, Udręka życia, Plaża, Kamień i popioły, Woyzeck, Stary Franka Henera, Za chwilę, Ojciec-2017*

**Miłość/Intymność:** *Rozmowy poufne, Plaża, O miłości, Z miłości, Udręka życia, Kamień i popioły, Kształt rzeczy, Gody życia, Ślubuję ci miłość i wierność, Intymność, In extremis*

**Artyści:** *Karykatury-1996, Wspólny pokój, Choroba młodości, Portugalia, Niebieski, niebieski, Rytuał-2016*

Ulubieni autorzy jak do tej pory to: Beckett (2), Bergman(2), Assmusen (2), Levin(3), McDonagh (2), Węgrzy-Hay i Egressy (4)

Przywołuję tu 26 dla mnie ważnych tytułów, choć zrealizowałam ponad 40.

Zdecydowana większość moich spektakli to obce teksty współczesne (jedynie dwa teksty polskie, zrealizowane na zamówienie), wśród nich ponad 20 to polskie prapremiery. Ciekawe jest to, że wybierane przeze mnie nowe dramaty w większości nie doczekały się kolejnych realizacji w polskim teatrze. Tak jakbym tylko ja znalazła w nich coś interesującego. Zastanawiające jest jednak to, że właśnie te realizacje prapremierowe wzbudzały największe emocje wśród widzów i przynosiły mi uznanie krytyków i nagrody festiwalowe.

Przeglądając niektóre recenzje sprzed lat uderza mnie u różnych krytyków podobieństwo opisu moich spektakli. Najczęściej pojawiające się słowa to: życie, emocje, namiętności, nicosis, samotność, delikatność, czystosis. Oto kilka przykładów dotyczących różnych spektakli z różnych okresów i miejsc.

„Przestrzeń **nicości**, żadnych teatralnych przekłamań - taki jest styl opowiadania historii przez Iwonę Kempę. Jej przedstawienia porażają widza **emocjami**.” (Milanowski)

„Iwona Kempa jest bezkompromisowym reżyserem. "Kamień i popioły" to dla niej kolejne wcielenie jej ulubionej (?) **przestrzeni - nicości**. Tak jak niegdyś była nim "Końcówka" Becketta,

"Samotny Zachód" McDonagha czy "Woyzeck" wg Büchnera. Być bezkompromisowym to uderzać widza między oczy./.../Ważne, żeby to, co widzimy, **ocierało się o życie.** (Milanowski)

„Kempa i jej aktorzy /.../tworzą teatr bardzo subtelny, zniuansowany, **zajmujący się badaniem człowieka.**”(Mościcki)

„Iwona Kempa ma wielki talent i wrażliwość, dzięki której w jej spektaklach nie ma miejsca na puste ozdobniki i brutalną dosłowność. Reżyserka po raz trzeci startuje w "Interpretacjach" i po raz trzeci zadziwia **umiejętnością mądrego - i bardzo pięknego teatralnie - opowiadania o życiu.** Jest coś wyjątkowego w jej scenicznym charakterze pisma; mało który artysta potrafi dziś mówić o **zwykłych przypadkach zwykłych ludzi** z tak silnym nurtem podskórnej refleksji. (Wach-Malicka)

„ Rzadko, od lat prawie w ogóle, nie zdarzają się w polskim teatrze opowieści snute tak krystalicznie. /.../ W kilku rozmowach scenicznych/.../ Kempie udało się pokazać **siedem ludzkich samotności.** Bez patosu, bez łkań, bez dewocji. Dlatego - dojmująco.” (Głowacki)

„Światowa sceniczna prapremiera scenariusza Bergmana **to teatr intymny.** Wsłuchany w aktora, skupiony na **psychologicznych detalach.**/.../Kempa wchodzi ze swoimi reżyserskimi emocjami w Bergmanowskie medytacje o **miłości, wierności i małżeństwie.** Na pozór opowiada tę historię w skromną, ściszoną narrację. Ale gdzieś pod powierzchnią, pod skórą aktorów huczy od namiętności, nagromadzonych przez lata urazów i lęków”.(Drewniak)

„Więc - **samotność? To jest sedno przedstawienia, to też zdaje się być znakiem Kempy.** Mało kto tak **delikatnie** jak ona potrafi, reżyserując aktorów - **reżyserować samotność.**/.../ Patrzysz i wiesz, że pierwszy rząd to za daleko. Chcesz wrócić i być, ale tam. W pudełku, tuż obok 6 samotności, z których każda to całe życie tracenia rzeczy i ludzi. Ile jest dziś w Polsce teatru, do którego się wraca, żeby być bliżej?” (Głowacki)

Punktem wyjścia do powstania spektaklu jest dla mnie zawsze tekst, a w centrum mojego scenicznego świata pozostaje aktor i postać. Ten dziwny podwójny tajemniczy stwór-aktor w postaci i postać w aktorze. Jako obraz człowieka, którego tym razem badam, poznaję, odkrywam, opowiadam i który staje w końcu przed widzem, by spełnił się teatr.

Moja praca doktorska poświęcona była właśnie tej relacji.

„To, co mnie najbardziej interesuje to osobista, oparta na własnym doświadczeniu próba opisu procesu powstawania i istnienia dwóch nierozzerwalnie związanych ze sobą bytów - aktora i postaci w obecności widza. Czynię to w dodatku ze świadomością daremności tego przedsięwzięcia. Jestem przekonana, że opisać precyzyjnie fenomenowi aktorstwa się nie da, że relacja między aktorem, postacią i widzem jest tajemnicą, a granica między nimi nieuchwytna i zmienna. Jednocześnie badanie tej zależności i próby uchwycenia jej fenomenu wydają mi się najbardziej twórczymi poszukiwaniami teatralnymi, które czynią z teatru nie tylko sztukę, ale i miejsce głębokiej refleksji nad ludzką naturą.”

Po obronie doktoratu powstały spektakle: „Z miłości” (2014), „Wszechświat w pigułce” (2015), w ramach projektu „Teatr 13 Plus”, „Rytuał” (2016), dyplom PWST: „Tramwaj zwany pożądaniem” (2016).

Moim najnowszym spektaklem jest „Ojciec” (2017), zrealizowany w Teatrze Ateneum w Warszawie.

## **„Ojciec”-Teatr Ateneum-premiera 8 kwietnia 2017**

Głównym motywem sztuki Florian Zeller jest zanikanie pamięci. Tożsame z zanikaniem osoby. Utratą kontroli nad światem i ostatecznie utratą samego siebie.

„Pamięć jest nam niezbędna do rozwoju świadomości i człowiek jest tym, kim jest, bo pamięta kim jest i kim był od dzieciństwa do chwili obecnej. Głęboka utrata pamięci, otępienie, jest równoznaczna z utratą osobowości i wręcz człowieczeństwa, a staje się udziałem coraz większej liczby osób, które w wyniku postępu medycyny nie zdążyły umrzeć przed rozwinięciem się u nich choroby Alzheimera”. (Vetulani „Mózg: fascynacje, problemy, tajemnice”, Kraków 2014.)

Starość, przemijanie, śmierć. Znowu tematy Becketta, ale przez Zellera spisane w innej formie. Mniej wyrefinowanej, bliższej fotografiom z życia sklejonym w całość dzięki zabiegom dramaturgicznym ilustrującym chaos chorego umysłu.

Stary człowiek doświadcza demencji, nie poznaje najbliższych mu osób, nie rozpoznaje miejsc, w których się znajduje. Traci świadomość czasu, chronologii zdarzeń i przekazywanych mu informacji. Jednocześnie tracący nieuchronnie poczucie kontroli umysł próbuje rozpaczliwie zinterpretować własne zagubienie. Jedynym wytłumaczeniem narastającej dziwności świata jest teoria spisku najbliższych.

Skoro gubię się w czasie i miejscu, skoro znika mój ukochany zegarek, skoro po domu kręcą się obcy ludzie, to znaczy, że świat przeciwko mnie coś knuje.

Tak działa nasz umysł dotknięty stopniową utratą pamięci, spowodowaną degeneracją mózgu. Nasze świadome Ja broni się jak może, wymyśla scenariusze mające nadać pozory kontroli nad rozpadającą się rzeczywistością.

Zeller wprowadza odbiorcę w podobny stan zagubienia. Początkowo razem z bohaterem nie jesteśmy pewni, kto jest kim i gdzie się właściwie znajdujemy. Stopniowo rozpoznajemy „zdrową” wersję rzeczywistości i zaczynamy rozumieć, które zdarzenia mogły być jedynie projekcją chorego umysłu.

Nasze rozpoznanie następuje jednocześnie z całkowitą utratą poczucia tożsamości bohatera, który na końcu, samotny i pokonany przez chorobę, pyta: a kim ja właściwie jestem?

U Becketta fascynował mnie sposób opowiadania o człowieczeństwie przez jakiś brak, stopniowe docieranie do istoty rzeczy przez redukcję wszystkiego, co niekonieczne. To również metoda teatralna Becketta. Pozbawić bohaterów świata zewnętrznego, zamknąć, ogołocić ich przestrzeń, by w końcu odebrać wzrok i możliwość poruszania się. Nieruchomy ślepiec sam w pustym pokoju. Pozostaje mu tylko umysł produkujący niestrudzenie nowe historie, ciągnący swoją narrację, opowieść opowiadaną choćby samemu sobie, w samotności, podzielonemu na tego, który opowiada i tego, który słucha. „Skoro gra się to tak, grajmy to tak”- mówi Hamm do siebie w „Końcówce”.

„Ojciec” to też „końcówka”. Inna. Mniej metaforyczna, bardziej medyczna. Mniej artystyczna, formalna, bardziej doku - mentalna.

Bohater Becketta jest często nieruchomy, unieruchomiony lub zamknięty, jakby ciało nie było konieczne albo zawsze niesprawne, niechciane, kłopotliwe. Ma za to niezwykle sprawny umysł i mówi. Jego żywiołem jest język, jego sposobem na śmierć, ubywanie życia, zmierzanie do końca - są słowa. Mówienie, tworzenie opowieści jest sposobem istnienia, jedynym lekarstwem na ludzką śmiertelność zaklętą już w narodzinach. Bohater Becketta jest Artystą. Człowiek jest Twórcą. Człowiek Becketta dopóki mówi - tworzy, istnieje.

Bohater Zellera artystą nie jest. Jest inżynierem. Jego ciało jest sprawne, a wokół niego są inni. Nie jest samotny, nie odczuwa bólu, ma apetyt, duże mieszkanie, córkę i przyszłego zięcia. Odwrotnie niż u Becketta utrata zaczyna się nie od ciała, zmysłów i doznań, ale właśnie od umysłu i własnej narracji.

Sztuka Zellera była dla mnie ciekawa z wielu powodów. Przede wszystkim dlatego, że zestroiła się z moją fascynacją współczesną neuronauką, która dzięki nowoczesnym technologiom odkrywa coraz więcej tajemnic o nas samych. Po drugie, Zeller dotyka niezwykle trudnego i lekceważonego społecznie tematu starości, starzenia się i opieki nad starymi ludźmi.

„Ojciec” jest próbą nie tyle opowiedzenia historii o starzejącym się człowieku, ile próbą zilustrowania sposobu doświadczenia rzeczywistości przez osobę dotkniętą zanikiem pamięci. Ta ilustracja jest na tyle sprawnie skonstruowana, że odbiorca może doświadczyć namiastki pomieszania, zagubienia i niepewności w oglądzie i rozumieniu świata, jakie są udziałem chorych.

Sztuka nie jest tylko historią konkretnego bohatera i jego rodziny, ale daje nam możliwość wglądu w obraz świata innego - chorego człowieka. Jego choroba zaś może nam uświadomić, że świat, który postrzegamy i którego doświadczamy, nie jest dla wszystkich taki sam, zależy bowiem od tego, co dzieje się w naszych głowach.

Jeśli traci się zdolność zapisywania w pamięci długotrwałej bieżących zdarzeń powstaje trudność w uzgodnieniu wersji rzeczywistości pomiędzy osobą chorą, a jego najbliższymi. Bohater nie pamięta tego co pozostali, albo pamięta inaczej. Obrazy i zdarzenia z różnych miejsc i czasów nakładają się na siebie, deformują, mieszają się ze snami i wizjami.

Zaburzenie pamięci ojca tworzy nieusuwalną przepaść między nim a innymi. Ta przepaść wypełnia się lękiem, a lęk rodzi podejrzliwość i agresję w stosunku do najbliższej osoby - córki. Chory umysł walczy z „demonami”, nie przyznaje się do własnej słabości, to nie on traci pamięć i kontrolę nad światem, to świat pozbawia go jego praw i majątku.

Bohater Zellera - Andre przypomina mi figurę Króla Leara - popadającego w szaleństwo ojca, który odpycha kochającą córkę, bo wydaje mu się, że kocha go za mało. Kiedy Andre tworzy własną wersję wydarzeń, w której jest ojcem okradanym przez złą córkę, myśli jak Lear.

Szaleństwo Leara skazuje go na samotność i śmierć.



Andre zostaje sam. W domu opieki. „W specjalistycznym zakładzie”, gdzie „będzie mu lepiej”.  
Córka - w umyśle Andre ta zła i niekochająca - odchodzi, by zacząć nowe życie.

Czy gdyby Lear nie oddał królestwa i nie wyrzucił Kordelii nie umarłby samotnie, w poczuciu opuszczenia przez własne dzieci?

Czy gdyby Andre nie zapadł na demencję córka opiekowałaby się nim do końca życia i nigdy nie oddała do domu opieki?

Czy w losie Leara zapisana jest jakaś odwieczna, niezmienna prawidłowość losu starego człowieka?

Czy starość jest nieodłącznie związana z pewnego rodzaju „szaleństwem”, które sprawia, że nie odnajdujemy w starym człowieku, tego, którego znaleźliśmy wcześniej?

Czy z powodu „szaleństwa” starości dzieci muszą odejść, by móc dalej żyć własnym życiem?  
Czy na dzieciach ciąży obowiązek opieki nad starymi rodzicami? Czy starość musi być samotna?

Co zrobić z samotnymi starcami wymagającymi opieki?

Vetulani pisze, że dzięki współczesnej medycynie człowiek nie zdąży umrzeć zanim dopadnie go Alzheimer. To znaczy, że współczesny świat będzie wypełniał się nie tylko ludźmi starymi, ale i dotkniętymi różnego rodzaju demencją. W 2006 na świecie na chorobę Alzheimera cierpiało około 26, 6 miliona ludzi. Przewiduje się, że w 2050 dotknie ona jedną na 85 osób.

„Jak długo ma pan zamiar zawracać światu dupę swoją osobą?”. „Jak długo zamierza pan zatrwać życie swojej córce?” - padają pytania w sztuce Zellera.

Co począć ze starością w XXI wieku, w naszym pragmatycznym, zdrowym, funkcjonalnym świecie manipulowanym przez speców od PR-u i marketingu?

Czy ma sens robienie spektaklu o starości w czasach, kiedy polski teatr skierowany jest w stronę wiecznej młodości, nowości i nowoczesności?

Praca nad tekstem Zellera w Ateneum była dla mnie wyjątkowym doświadczeniem.

Było to przede wszystkim spotkanie z Marianem Opanią.

Najciekawszy w pracy z aktorem jest dla mnie tajemniczy proces tworzenia postaci i ciągłe balansowanie na granicy dwóch rzeczywistości - aktora i postaci.

Moja praca z Marianem polegała na wzajemnym rozpoznawaniu się. Bardzo szybko zrozumiałam, że Marian ma własny, wypracowany przez lata sposób pracy nad rolą, silne przekonania na temat teatru i aktorstwa, których nie zmienia, i że warunkiem naszej współpracy musi być pewien sposób wzajemnego dopasowania.

Oczywistym był fakt, że to ja muszę dopasować się do Mariana, a nie on do mnie.

Praca nad spektaklem była więc swego rodzaju uczeniem się Mariana. Towarzyszeniem mu, obserwowaniem, nieprzeszkadzaniem, tworzeniem okoliczności dla powstania jego roli.

Marian pracował z niezwykle zaangażowaniem, był oddany roli całkowicie, precyzyjny i perfekcyjny, zawsze przygotowany i gotowy do rozpoczęcia próby jako pierwszy. Narzucający sobie samemu dyscyplinę, poszukujący coraz to nowych barw postaci, obdarzony ogromnym poczuciem humoru i tryskający energią.

Jednocześnie uparty i pełen lęku, nieufający mi i nieprzekonany niemal do dnia premiery do mojej interpretacji sztuki.

Niezwykle ciekawe było to, że Marian uważał, (co w wywiadach przed premierą mówił wielokrotnie) że sztuka Zeller'a powinna być zinterpretowana i zrealizowana tak, jak o swojej sytuacji myśli Andre - jej główny bohater. Jako opowieść o ojcu zmanipulowanym przez złą córkę, która chce się go pozbyć i przejąć jego mieszkanie. Podawane leki miałyby być podrzuconymi przez córkę substancjami, które miałyby go doprowadzić do zaburzeń pamięci po to, by móc go umieścić w domu opieki, a obce osoby, które przedstawiają się jako córka i jej mężczyzna, mieliby być celowo podstawieni. Taka wersja wydarzeń odpowiadałaby dokładnie temu jak odbiera swoją sytuację główny bohater, przynajmniej w pierwszych scenach sztuki. Można powiedzieć, że Marian w stu procentach uwierzył Andre, stanął po jego stronie i nie przyjął żadnej interpretacji uwzględniającej świat pozostałych postaci.

Marian również porównywał los Andre do Leara, ale w zupełnie innym sensie niż ja. Dla niego Lear był głównie ojcem oszukany przez złe córki. Udało nam się uzgodnić, że praca nad rolą Andre powinna przebiegać tak, jakby Andre był całkowicie zdrowy. Koszmar chorego umysłu właśnie na tym polega, że to świat i inni, a nie Ja, wydają się popadać w demencję i szaleństwo.

Marian pracował nad Andre, myśląc jak Andre i robił to wspaniale, a ja tworzyłam świat wokół niego.

Najtrudniejszym wyzwaniem w zbudowaniu **postaci tracącej pamięć** była nauka bardzo skomplikowanego tekstu, co wymagało od **aktora pamięci fenomenalnej**. Tekst Zeller'a zbudowany jest bowiem z wielokrotnych powtórzeń tych samych sytuacji czy dialogów w nieco zmienionej wersji, co oddaje zagubienie głównego bohatera. Marian stanął przed koniecznością nauki nie tylko ogromnej ilości tekstu, ale i rozmaitych konfiguracji scen i dialogów niewiele różniących się między sobą. Od pierwszych prób towarzyszył mu niepokój czy jego pamięć upora się z tak trudnym zadaniem. Ten niepokój w jakimś sensie był niepokojem Andre przed utratą kontroli nad światem. Marian również, jako perfekcjonista, dążył do pełnej kontroli scenicznego świata, tylko ona mogła mu zapewnić poczucie bezpieczeństwa na scenie. Doświadczenie aktora przekładało się na doświadczenie postaci. Zmagania aktora z tekstem były niezwykle trudnym procesem pracy z własną pamięcią nad postacią, która ją traci.

Drugim, niejako równoległym nurtem była moja praca z pozostałymi aktorami, z którymi zbudowaliśmy pełną zaufania i wzajemnego porozumienia relację i wspólną wizję scenicznego świata.

Szczególnie istotną była relacja Andre z córką graną przez Magdalenę Szejbal. Właśnie ta postać, jej wersja wydarzeń i jej dramat nie pozwala interpretować sztuki Zeller'a jako historii rodzinnego spisku.

Postać córki otwiera pytania o to, jak postąpić w obliczu nieuleczalnej choroby ojca. Na ile jesteśmy zobowiązani do opieki nad starzejącymi się i wymagającymi całkowitego poświęcenia rodzicami? Tworzyłyśmy z Magdą postać, która jest pełna czułości, troski i wyrozumiałości dla ojca, choć on bywa w stosunku do niej często okrutny i niesprawiedliwy. Nie okazuje jej miłości, przyznaje, że kocha tylko jej siostrę (która najprawdopodobniej zginęła w wypadku), traktuje z pogardą i lekceważeniem. W naszej wersji ostateczne oddanie ojca do domu opieki jest wyrazem bezradności wobec choroby odbierającej córce człowieka, którego znała i kochała. Jest podążaniem za życiem i szczęściem.

Pozostałe postaci pełniły funkcję tworzenia świata wokół Andre, zarówno tego w planie realnym, „zdrowym” (Przemek Bluszcz, Paulina Gałązka), jak i tego w planie „chorym”, zdeformowanym demencją. Plany te mieszały się, co dla aktorów grających postaci reprezentujące porządek choroby wiązało się z koniecznością „lepiania” ról z różnych „materiałów”. Kobieta grana przez Małgorzatę Mikołajczak była zarówno córką, opiekunką, jak i pielęgniarką z domu opieki, a Mężczyzna grany przez Darka Wnuka był zarówno obecnym mężczyzną córki, byłym mężczyzną córki, jak i pielęgniarem. Czasami postaci te mieszały się w trakcie jednej sceny, a kluczem do ich sposobu zachowania były projekcje lęków ojca.

Pytanie - czy wszystkie sytuacje zdarzyły się w planie realnym, a potem powtórzyły się zdeformowane przez umysł Andre, czy też niektóre były wyłącznie halucynacjami - pozostawialiśmy otwarte.

Niezwykle ważna była sprawa przestrzeni.

Wspólnie ze scenografką Justyną Elminowską byliśmy pewne, że nie chcemy umieszczać wydarzeń we wnętrzach sugerowanych przez autora. Chciałyśmy znaleźć przestrzeń wieloznaczną, która mogłaby być zarówno przestrzenią subiektywną - głowy Andre, jak i pozwoliła symbolicznie wyznaczyć miejsca zdarzeń - mieszkanie Andre, mieszkanie córki, pokój w domu opieki. Korzystając ze wskazówki autora o stopniowo pustoszejącym wnętrzu, zdecydowałyśmy się na przestrzeń przypominającą plan mieszkania, ale zbudowaną z przejrzystych tiulowych ścian, ścianek, zakrętów, bez drzwi i okien, w kolorze lekko zielonkawym, przypominającym szpitalne ubrania lekarzy. Wyposażyłyśmy ją w podstawowe sprzęty, symbolizujące poszczególne wnętrza. Stary fotel - mieszkanie Andre, nowoczesny, metalowy stół i plastikowe krzesła - mieszkanie córki, szpitalne łóżko - dom opieki. Przejrzystość przestrzeni pozwoliła budować sytuacje w wielu planach, a niezwykle światła Mateusza Wajdy zbudowały obrazy o bardzo różnym charakterze i nastroju.

Subiektywizm przestrzeni i niektórych scen podkreśliłam muzyką z gatunku noise, po to, by w ostatnich scenach zastąpić ją utworem Henry Purcella z opery „Król Artur” znanego jako „Cold Song” w wykonaniu Klausa Nomi. Bardzo istotna była dla mnie również scena niby-tańca, ogołacania przestrzeni z mebli - dla Andre- nocnego włamania. Sceny tej nie ma u autora.

W planie historii córki i jej mężczyzny to moment ich wyzwolenia od Andre, w planie Andre - to senny koszmar, błądzenie po nieznanym świecie, pełnym zjaw i niepojętych wizji. Towarzyszy temu utwór Chinawoman „Lovers are strangers”.

Całość ścieżki dźwiękowej podporządkowałam budowaniu atmosfery i emocji.

Piszę te słowa zaledwie tydzień po premierze.

Spektakl rozpoczyna dopiero swoje życie i trudno mi przewidzieć jak się ono potoczy. Wiem, że dla mnie praca nad „Ojcem” była niezwykle cennym doświadczeniem, a spotkanie z Teatrem Ateneum wymagało ode mnie dużej uwagi, elastyczności i uczenia się nowych, dotąd nieznanych mi reguł. Po niemal 20 latach pracy w teatrze czułam się czasami jak debiutantka, wzbudzająca nieufność i podejrzliwość, która musi przekonać aktorów, że jest reżyserem.

To ważna lekcja. Pokazuje, że liczy się tylko tu i teraz. Ta praca i to spotkanie, a nie to, co zrobiliśmy do tej pory, opinia o nas powielana przez media, czy to, co znamy dla tych, którzy nas dobrze znają. W teatrze jesteśmy chwilą, którą tworzymy tu i teraz. Po chwili nas nie ma.

Z każdym procesem tworzenia spektaklu staję się reżyserem na nowo, w nowej relacji z innymi, znowu na chwilę. By zniknąć i powierzyć przedstawienie aktorom i widzom.

Dzięki pamięci wiem, że to byłam ja, ale wiem też, że kiedy praca nad spektaklem się kończy jestem już kimś innym.

## **Szkoła**

Czy można nauczyć reżyserii? Czy można nauczyć jak być reżyserem?

Pamiętam jak moi wielcy Profesorowie mi. in. Krystian Lupa, Mikołaj Grabowski, Bogdan Hussakowski mówili nam studentom, że nauczyć reżyserii się nie da. Podczas moim studiów nie istniał żaden gotowy program, który wyznaczałby określone cele, kompetencje czy umiejętności, jakie należałoby zdobyć. Nie wiedzieliśmy, na czym będą polegały egzaminy, które właściwe podczas każdej sesji mogły wyglądać inaczej. Nie potrafiłabym precyzyjnie opisać czego się nauczyliśmy, czego się nauczyłam i czy właśnie szkoła „zrobiła” ze mnie reżysera.

Jednocześnie do dziś mam poczucie, że okres studiów na Wydziale Reżyserii Dramatu za czasów dziekana Krystiana Lupy, był najważniejszym okresem w mojej drodze przez teatr. To były trzy lata gorączki, bezustannych wyzwań i niezwykle intensywnej pracy nad sobą. Czas bardzo gwałtownego rozwoju, czas pobudzonej i pracującej na najwyższych obrotach wyobraźni, wyostrejzonej ciekawości, zmysłu obserwacji, twórczych poszukiwań i sporów, nasiąkania wizjami, ideami, przekonaniem mistrzów. Czas wielkiej inspiracji i wielkich SPOTKAŃ z wybitnymi ARTYSTAMI. Studia na WRD były właśnie czasem ISTOTNYCH spotkań, które mogą zadecydować o całym naszym życiu. Bez jasno określonego programu, bez jasnych celów i wymagań, bez definicji, formułek i planów, były to najwspanialsze studia nad sztuką, teatrem, aktorstwem, życiem w teatrze i obok teatru. Nikt nie uczył żadnej metody i sposobu. Wszyscy przekazywali nam właściwie część siebie. Każdy pedagog, szczególnie zaś Krystian Lupa, Mikołaj Grabowski, Bogdan Hussakowski, Jerzy Goliński, Barbara Hanicka, Józef Opalski, Ewa Kutryś i wielki filozof teatru i dramatu ks. Józef Tischner, uczyli nas zarażając swoim myśleniem, przekazując własne zaangażowanie, pasję i miłość do teatru. Stawiali przed nami trudne zadania, inspirowali, zarażali, prowokowali, ale też pilnie słuchali i obserwowali.

Po latach, kiedy wróciłam do szkoły jako pedagog, miałam wrażenie, że nigdy jej nie opuszczałam. Pamięć o czasie studiów była tak intensywna jakby nie minęło kilkanaście lat, a zaledwie kilka miesięcy. Wróciłam do szkoły z pamięcią o moich studiach i kiedy stanęłam przed studentami, wiedziałam, że jedyne, co mogę zrobić, to dzielić się własnym doświadczeniem.

Stawiać wyzwania, wymyślać trudne zadania tak, żeby student rozwiązując je, szedł własną, niepowtarzalną drogą i sam uczył się poprzez doświadczenie. Mogę mu w tej drodze jedynie uważnie towarzyszyć, czasem prowokując do zmiany perspektywy, uświadamiając pułapki i ślepe uliczki, podsuwając tropy przez niego niedostrzeżone. Robię to pamiętając o swoich mistrzach, o tym jak bardzo mnie inspirowali, pozostawiając jednocześnie pole wolności dla własnych poszukiwań.

Teraz po paru latach pracy pedagogicznej widzę jednak jak wiele się zmieniło. Zarówno system studiów zaklęty w tabelkach i punktach ECTS, ale przecież i sam teatr, który przeobraża się wraz z błyskawicznie zmieniającą się rzeczywistością.

Wszystko to wymaga ciągłej weryfikacji myślenia o procesie uczenia teatru. Wobec zaniku jakichkolwiek systemów wartości, również artystycznych, wobec chaosu myśli, postaw, przekonań, ale i wielości języków teatru, coraz trudniej określić powinności szkoły artystycznej, szczególnie tak nieuchwytnego w swej specyfice Wydziału Reżyserii.

Oczekiwania i postawy studentów wobec Uczelni i pedagogów są bardzo różne, często wynikają z ogromnej presji środowiska teatralnego, by jak najszybciej zdobyć mocną pozycję na giełdzie teatralnej, zaistnieć, jako „jeszcze młodszy jeszcze zdolniejszy”, dopasować się do modnych trendów, upodobnić się do tych reżyserów, którzy już są znani, zdobyć sympatię znaczących krytyków.

Istnieje zagrożenie, że WRD przestanie być przestrzenią istotnego spotkania doświadczonych artystów z adeptami sztuki teatru, laboratorium poszukiwań twórczych dla początkujących reżyserów, miejscem rozwoju młodej osobowości artystycznej, ale stanie się jedynie alibi do jak najszybszego debiutu w określonym teatrze. Prawdziwą szkołą, bowiem będzie aktualnie modny teatr.

Szkoła zaś może i powinna dać znacznie więcej niż szybka kariera w teatrze. Z jednej strony, dzięki spotkaniu z tymi, którzy teatr tworzą od kilku, kilkunastu lub kilkudziesięciu lat, daje poczucie ciągłości, zakorzenienia, budzi świadomość tego, co było, choćby po to, żeby móc z tego czerpać. Podstawą bowiem nauki na naszym Wydziale jest spotkanie, rozmowa na zadany temat, dzielenie się swoim doświadczeniem, poszerzanie perspektywy. Po drugie studia na WRD mogą dać rzeczywiste poczucie wolności twórczej i skłonić do świadomego poszukiwania własnego języka teatru. Bez schlebiana publiczności i podlizywania się krytykom po dowolnej stronie artystyczno-politycznej barykady.

Ze wszystkich trudności, zagrożeń, ale i wartości zdaję sobie sprawę szczególnie teraz, kiedy powierzono mi rolę Dziekana WRD. Mam świadomość odpowiedzialności za losy młodych ludzi, ale i pośrednio odpowiedzialności za przyszły kształt polskiego teatru. Zdaję sobie również doskonale sprawę ze znakomitego dziedzictwa krakowskiej PWST, czuję się uczennicą tej szkoły

i moich wspaniałych mistrzów. Staram się, obserwując terazniejszość, czerpać z tego, co najlepsze w tradycji krakowskiej szkoły reżyserii.

W roku akademickim 2016/17 pierwszym roku mojej kadencji, z inicjatywy prodziekan dr Igi Gańczarczyk uruchomiona została Pracownia Dramaturgiczna, której głównym zadaniem jest stworzenie portalu internetowego stanowiącego platformę prezentacji dramatów, scenariuszy i projektów studentów dramaturgii. Realizowaliśmy projekt Inny Teatr, zapraszając do prowadzenia warsztatów twórców poszukujących interdyscyplinarnych form teatru. Planujemy kontynuację projektu badawczego „Partytury” pod opieką prof. Ewy Kutryś, w postaci wydania egzemplarza reżyserskiego Krystiana Lupy z realizacji „Mewy” w Petersburgu. W tej serii ukazały się już scenariusze: „Mewy” K. Stanisławskiego i „Grzebania” prof. J. Jarockiego. Pod opieką prof. Józefa Opalskiego podejmiemy prace nad tłumaczeniem i wydaniem nieznanych listów Konrada Swinarskiego. Rozpoczynamy projekt „Strategie reżyserskie- warsztaty mistrzowskie”, który będzie cyklem warsztatów z reżyserami pracującymi w różnych nurtach współczesnego teatru. Chcemy zapraszać reżyserów niezatrudnionych na WRD, którzy swoimi pracami wywierają istotny wpływ na kształt polskiego teatru, a jednocześnie proponują różne, odmienne wizje i strategie tworzenia spektaklu. Dostrzegając również trudność podjęcia pracy przez naszych absolwentów w repertuarowych teatrach, chcemy powołać do życia projekt „Reżyser-producent”. Będzie to cykl warsztatów dotyczących przygotowania produkcji projektu teatralnego poza teatrem instytucjonalnym, od pomysłu i scenariusza, poprzez pozyskanie środków finansowych, partnerów, miejsca, zespołu artystycznego, do premiery i eksploatacji spektaklu. Warsztaty nie będą miały charakteru artystycznego, ale będą dotyczyły zagadnień związanych z produkcją, organizowaniem, finansowaniem, promocją i eksploatacją spektaklu. Główną częścią warsztatów będą wykłady z prawa autorskiego, sposobów pozyskiwania środków finansowych, przygotowania aplikacji o granty i dotacje, umów sponsorskich, zasad PR i marketingu, a także prowadzenia działalności kulturalnej w ramach fundacji i stowarzyszeń.

Dbając o rozwój kadry WRD, dzięki wprowadzeniu warsztatowego rytmu zajęć udało się pozyskać do współpracy na pełnym etacie w kolejnym roku akademickim, dr Michała Borczucha i Pawła Miśkiewicza. W tym roku stałą współpracę z Wydziałem podjęli Remigiusz Brzyk i dr Maria Spiss.

Mam ogromną nadzieję, że pod naszą wspólną opieką- moją i dr Igi Gańczarczyk, nasz Wydział będzie kontynuatorem najlepszych swoich tradycji, miejscem twórczych teatralnych poszukiwań, rozbudzania wrażliwości na sztukę i rzeczywistość, wyznaczania nowych dróg dla teatru ze świadomością jego wielkiej przeszłości. Przede wszystkim zaś miejscem ISTOTNEGO SPOTKANIA, KONTAKTU Mistrza z Uczniem- Człowieka z Człowiekiem.

