

**Emma Buysse, Henk Havens, Bert Luppés, Lieke van der Vegt**  
Praktyki teatralne – doświadczenia holenderskie

[www.polishtheatrejournal.com](http://www.polishtheatrejournal.com)

Wydawca

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie

Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

## Emma Buysse, Henk Havens, Bert Luppés, Lieke van der Vegt Praktyki teatralne – doświadczenia holenderskie

### Część 1: Perspektywa nauczycielska

#### Henk Havens: Kim jesteście?

Bert Luppés należy do nielicznego w Niderlandach i we Flandrii grona wszechstronnych aktorów, zarówno teatralnych, jak i filmowych oraz telewizyjnych. Jest również cenionym wykładowcą. Jako aktor współpracuje także z kompanią teatralną NTGent z siedzibą w belgijskiej Gandawie. Należy też do grona pedagogicznego Akademii w Maastricht.

Lieke van der Vegt to studentka ostatniego roku studiów licencjackich na kierunku performatywnym, a Emma Buysse studiuje na trzecim roku aktorstwa. Poprosiłem, by dołączyły do nas i wzięły udział w spotkaniu, bo to dzięki ich inicjatywie nasz instytut zachęca wszystkie studentki i wszystkich studentów pierwszego roku, by zabierali głos w sprawie bezpieczeństwa warunków pracy i samego studiowania w Akademii Teatralnej w Maastricht.

Ja nazywam się Henk Havens. Należę do kadry Akademii w Maastricht od 1991 roku. Zajmuję się naukowo teatrem i studiami performatywnymi – w 2015 roku obroniłem pracę doktorską<sup>1</sup>. Mój projekt badawczy w znacznym stopniu oparty był na pojęciu teatru postdramatycznego, zgodnie z definicją i rozumieniem, które Hans-Thies Lehmann zaproponował w 1999 roku.

Nasza historia jest dwoista, o czym też tu opowiemy.

#### Wstęp

W maju 2019 roku otrzymałem mail od Beaty Szczucińskiej z Akademii Teatralnej w Warszawie. Zaprosiła nas do udziału w konferencji, która towarzyszyła Międzynarodowemu Festiwalowi Szkół Teatralnych (iTSELF). Poprosiła, między innymi, partnerów współtworzących PLETA<sup>2</sup>, o podzielenie się doświadczeniami demokratyzacji instytucji, kolektywnych sposobów pracy, a także zmieniających

---

1 Henk Havens, *Theater en het Performatief Spectrum. Transitie in het contemporaine theatre van de Lage Landen* [Teatr i spektrum performatywne. Przemiany we współczesnym teatrze Niderlandów], Maastricht University Press, 2015.

2 PLETA (Platform of European Theatre Academies) to, zgodnie z nazwą, Platforma Europejskich Akademii Teatralnych, w której skład wchodzi szkoły partnerskie (Bruksela, Helsinki, Maastricht, Monachium, Oslo, Ryga, Salzburg, Warszawa) oraz trzy szkoły stowarzyszone (Ljubljana, Madryt, Tesalonia); <https://pleta.eu/>.

się modeli prowadzenia prób i praktykowania edukacji teatralnej na poziomie akademickim. Tematem konferencji były nowe modele edukacji i praktyk teatralnych. Konferencję zorganizowano z potrzeby zainicjowania dyskusji środowiskowej. Moje pierwsze skojarzenie było następujące: to są przecież tematy, z którymi wspólnie z Bertem mamy do czynienia w naszej pracy zawodowej od ponad czterdziestu lat. Niemalże od początku miałem też skojarzenia ze względnie współczesną historią holenderskiej i flamandzkiej sceny teatralnej – a konkretnie z tak zwaną Akcją Pomidorową (*Aktie Tomaat*), która miała miejsce 9 października 1969 roku w Amsterdamie, i z okresem, który nastąpił bezpośrednio po tym wydarzeniu. To wówczas młode pokolenie – studentki i studenci szkół teatralnych – próbowało przez miesiące bezskutecznie prowadzić dialog z wiodącymi postaciami zarządzającymi holenderskimi kompaniami teatralnymi: ich celem była rozmowa o repertuarze, zobowiązaniach i zaangażowaniu politycznym. Liderzy i reżyserzy odmówili rozmowy – nie chcieli usłyszeć opinii młodych, którym zależało na zmianach i poprawie stanu świata. W rezultacie kilku studentów obrzuciło aktorów występujących na scenie pomidorami, zmuszając w ten sposób establishment do podjęcia rozmów. Był to gest szokujący, ale zmieniający bieg rzeczy.

W ciągu kilku następnych miesięcy przez holenderskie teatry i sale spotkań ich zarządów przetoczyła się poważna debata dotycząca repertuaru, sposobów pracy w trakcie prób, struktur władzy i tym podobnych zagadnień. Jednym z jej rezultatów była znamienita decyzja, którą podjęła Marga Klompé, ówczesna Ministra Kultury (pierwsza w historii kobieta na stanowisku ministerialnym w Holandii). Ministerstwo kierowane przez Klompé przeznaczyło dla młodych aktorek i aktorów program grantowy, który miał umożliwić – w sposób nieobciążony żadnymi ograniczeniami czy warunkami – roczną pracę badawczą nad nowymi metodami prowadzenia działalności teatralnej. Celem było znalezienie sposobów unowocześnienia teatru – dokonania transformacji zgodnie z duchem czasu. W jej efekcie miała nastąpić zmiana ustalonego porządku władzy oraz zbliżenie się do ówczesnych ruchów społecznych, kulturowych i politycznych.

Decyzja Klompé zapoczątkowała okres państwowego finansowania na szeroką skalę eksperymentów twórczych, badań artystycznych, nowych rodzajów sztuk performatywnych, a także powstania kolektywnych sposobów pracy i rozwoju innych emancypujących modeli działania. Obecny krajobraz holenderskiego teatru jest bezpośrednim wynikiem tych pionierskich inicjatyw ze wczesnych lat 70. XX wieku. Młode pokolenie, które wówczas – w oparciu o zasady równości i wspólnotowości – zmieniło zasady gry dla całej branży, jest obecnie częścią mainstreamu teatralnego w Niderlandach i we Flandrii.

Bert, który występuje w *Orestesie w Mosulu* (reż. Milo Rau), przedstawieniu NTGent pokazywanym w czerwcu 2019 roku w Warszawie [spektakl odbył się w Nowym Teatrze – przyp. tłum.]. W trakcie rozmowy o zaproszeniu wystosowanym przez Beatę zaproponował, że nawiąże osobisty kontakt z Akademią Teatralną w Warszawie. I tak też zrobił. Po spektaklu rozmawiał z Agatą Adamiecką-Sitek, a następnie we dwóch zdecydowaliśmy się na przyjazd do Warszawy w październiku,

by opowiedzieć o historii artystycznej emancypacji holenderskiej sceny teatralnej.

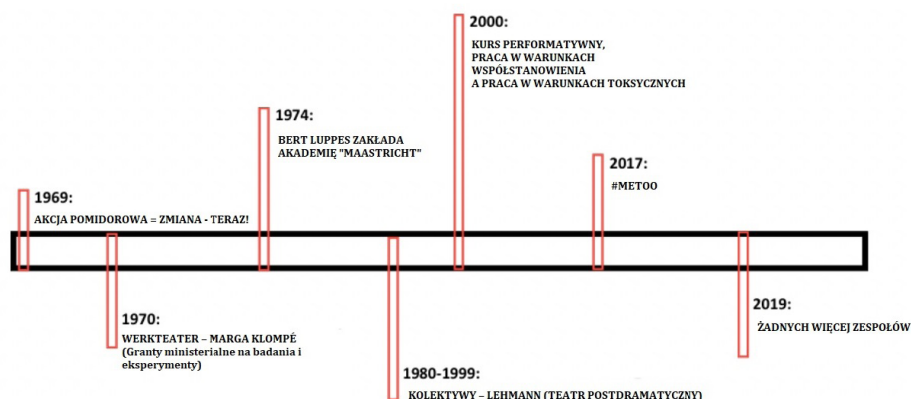
Jednak w sierpniu 2019 roku otrzymaliśmy kolejną wiadomość od Beaty – tym razem z dalszymi, bardziej szczegółowymi informacjami na temat konferencji. Ustalono między innymi jej tytuł: „Zmiana – teraz!”. Wspólnie z Bertem zrozumieliśmy, że nacisk ma być położony na tematykę – powiedzmy – #MeToo, co zresztą sugerował konferencyjny okólnik: „Szczególnym kontekstem tego procesu pozostaje teatralna odsłona ruchu #MeToo, która postawiła pytania o przemoc seksualną, także tą związaną z modelem mistrza – genialnego artysty, którego nieograniczona wolność traktowana była jako najwyższa wartość procesu twórczego”.

Po przeczytaniu tego opisu wyobraziliśmy sobie z Bertem, jak stoimy we dwóch w Warszawie przed publicznością i opowiadamy o naszej „wspaniałej” historii emancypującego się teatru. Jakby to miało wyglądać? My, biali, posiwiali sześćdziesięciolatekowie, piastujący wpływowe pozycje w naszej szkole, pasowalibyśmy już raczej do grupy podejrzanych.

Nie uważaliśmy się za najlepszych kandydatów na przedstawicieli mających się wypowiadać na temat dynamiki wydarzeń i procesów spod znaku #MeToo, jakie rozgrywały się na przestrzeni ostatnich dwóch lat. Rozwiązanie wydawało się proste: różne pokolenia, odmienne perspektywy. Uznaliśmy, że powinniśmy oddać pole młodym adeptkom, by mogły zaprezentować swoje spojrzenie na obecną sytuację. Dlatego też poprosiliśmy dwie obecne studentki, by przyjrzały się zaproszeniu z Warszawy i zastanowiły się nad tym, co sądzą na temat zagadnień w nim poruszanych, co też zrobiły. We czwórkę porozmawialiśmy o tematach konferencji i już we dwóch z Bertem odkryliśmy naszą naiwność, nasze ślepe plamki, jeśli chodzi o percepcję współczesnych, zniuansowanych relacji edukacyjnych między kadrami a studentkami. Doszliśmy wspólnie do wniosku, że choć w ciągu ostatniego półwiecza w holenderskim teatrze dyktatorskie praktyki lidarskie znacznie się zmniejszyły, to jednocześnie nadal często dochodzi do sytuacji, które wynikają z niedopuszczalnego zachowania lub archaicznych koncepcji (kwestie równości, sprawy reprezentacji i włączania wszystkich grup społecznych) praktykowanych przez osoby na zarządczych stanowiskach. Przed nami wciąż jeszcze wiele pracy.

Po tych wszystkich rozmowach zdecydowaliśmy się udać w czwórkę do Warszawy i zrobić coś na kształt grupowej prezentacji. W tym samym momencie, my wszyscy – a szczególnie studentki – stwierdziliśmy, że dobrze byłoby dokonać ewaluacji naszych „przygód” w Polsce i podzielić się wynikami ze studentkami, studentami i gronem pedagogicznym w Maastricht. Nasza czwórka miała coraz bardziej wspólną opowieść składającą się z dwóch części. Jedna z nich dotyczyła artystycznej emancypacji od Akcji Pomidorowej w latach 60., przez rosnące znaczenie kolektywów w latach 70. i 80, aż do lat 90 i 2000, gdy kolektywy stały się praktyką mainstreamową. Druga część koncentrowała się na tym, jak nasza szkoła w Maastricht radziła sobie z dynamiką #MeToo i wyzwaniami, którym miała być poświęcona warszawska konferencja „Zmiana – teraz!” Obie opowieści są ze sobą splecione, są – jakby to powiedzieć

– wzajemnie w siebie uwikłane, bo część z naszych przemysłów jest zdecydowanie naznaczona historycznie.



### Doświadczenia oparte na praktyce

Bert podjął studia na Akademii Teatralnej w Maastricht we wrześniu 1974 roku, pięć lat po przełomowym, rewolucyjnym wydarzeniu w amsterdamskim teatrze miejskim. Od samego początku przyświecała mu odmienna idea niż rozwijanie kariery w oparciu o osobiste pragnienie stania się rozpoznawalnym aktorem. Od Akcji Pomidorowej z roku 1969, tworzenie teatru jest dla Berta nierozdzielnie związane z nowym paradygmatem, którego fundament stanowią sprawy społeczne i zaangażowanie polityczne. W tym samym czasie niewielkie kompanie teatralne tworzone przez młode pokolenie zaczęły działać na zasadzie kolektywów, a ich ambicje dalekie były od pracy typowej dla tradycyjnych, wieloosobowych zespołów. Młodzi pracowali wspólnotowo, poświęcając sporo czasu i energii na spotkania i dyskusje, prowadząc prace badawcze, podejmując trudne decyzje dotyczące kwestii artystycznych, politycznych i organizacyjnych, samodzielnie budując scenografię, wynajmując nieduże ciężarówki na potrzeby tras objazdowych, znajdując miejsca chętne zaprosić ich ze spektaklami. Kolektywy grały w szkołach, domach starości, fabrykach, na stadionach piłkarskich, wysypiskach złomu, w więzieniach, ośrodkach resocjalizacyjno-odwykowych, szklarniach i małych teatrach.

Doświadczenia Berta są w dużym stopniu naznaczone jego własną historią wspólnej pracy nad wypracowywaniem metod tego, co z czasem urosło do miana nowej tradycji „teatru site-specific”. Jeśli chodzi o repertuar, małe kompanie często występowały na specjalne zaproszenie, przykładowo na kongresach lub konkretnych wydarzeniach branżowych (edukacja, służba zdrowia, wydział gospodarki odpadami). Początkowo spektakle oparte były na improwizacjach, a następnie zapraszano do współpracy w charakterze autorki dramaturgii i dziennikarki. W czasie swojej aktywności kolektywy brały na warsztat tragedie greckie i inne sztuki należące do kanonicznego repertuaru zachodniego teatru.

Wszystkie te liczne, subsydiowane przez państwo kompanie, które także wypracowały własne metody pracy, miały koniec końców ogromny wpływ na krajobraz teatralny. A stało się tak nie tylko dlatego, że tworzyły w nowy sposób, ale także dlatego, że wytworzyły nowe rodzaje scen i przestrzeni performatywnych. Od tego momentu uznane sale teatralne

– z widownią mieszczącą średnio od 600 do 800 miejsc – musiały wziąć pod uwagę nową skalę – 100, a maksymalnie 250 osób. Nawet większe z państwowych kompanii nie mogły po prostu zignorować rozwoju wydarzeń, zostały zmuszone radzić sobie z odmiennym modelem tworzenia teatru i budowania nowej publiczności. Ta zmiana wpłynęła na tradycyjne relacje między performerami a publicznością w Niderlandach.

W latach 70. i 80. Bert i jego współpracownicy osobiście doświadczali rozwoju nowych metod produkcji w teatrze. Z czasem, niektóre z tych kompanii nie tylko stworzyły swoje własne teatry, ale osiągnęły wysokie pozycje jako ciała doradcze a nawet zarządzały wielkimi zespołami i scenami – coraz więcej z nich było zapraszanych do pełnienia takich ról. Dla Berta i jego kolektywu oznaczało to zmiany pod względem poziomu zawodowego i obranej skali: zaczynali w przestrzeniach typu „site-specific” w małych holenderskich miejscowościach, przenieśli się do sal teatralnych w dużych miastach, aż zawędrowali na międzynarodowe sceny Europy, do telewizji i filmu. Doświadczenie Berta jest spójne z doświadczeniami znacznej części jego pokolenia. Tak naprawdę wiele z efektów jego pracy zawodowej trafnie określa termin „teatr postdramatyczny” – kategoria, którą w 1999 roku wprowadził Hans-Thies Lehmann w swojej książce o tym samym tytule<sup>3</sup>.

### Hans-Thies Lehmann i teatr postdramatyczny

Niemiecki badacz Hans-Thies Lehmann scharakteryzował rozwój teatru między 1970 a 1999 rokiem przy pomocy nowego paradygmatu, czyli „teatru postdramatycznego”<sup>4</sup>. Używając tego określenia, dał do zrozumienia, że z końcem dwudziestego wieku, teatr zachodni wykroczył poza tradycyjny wymiar. Teatr coraz częściej funkcjonował w oparciu o zasady konstrukcyjne odmienne od tych, którym podlega teatr dramatyczny. Mówiąc w skrócie, poziom liryczny stał się ważniejszy niż dramatyczny – czy to w połączeniu z innowacyjnymi technikami wykonawczymi, zasadami formalnymi zaczerpniętymi z kinematografii, czy z coraz powszechniejszym wykorzystaniem możliwości oferowanych przez media cyfrowe. Miejsce postaci scenicznych zajęły ciała i osobowości aktorek i aktorów, które wysunęły się na plan pierwszy. W wielu przypadkach „reprezentacja” ustąpiła „prezentacji”, a rolę inscenizacji przejął montaż i kontrastowe zestawienia. Repertuar teatralny i metody produkcji nabrały odczuwalnie odmiennego charakteru. W ujęciu Lehmanna, teatr postdramatyczny uczy nas rozumieć i odpowiednio definiować zmiany, którym podlega nasz świat, a także jest – w pewien sposób – współtworzony razem z performer(k)ami.

Według Lehmanna, teatr czysto dramatyczny skończył się, gdy teatr przestał być regulowany głównie przez literackie aspekty dramatu, a coraz większą rolę odgrywało w nim działanie badające potencjał tego, czym sam teatr – w szerokim rozumieniu – jest lub mógłby być. Ta dekonstrukcja aspektu dramatycznego, czy też powiększający się dystans między dramatem a teatrem, pomiędzy reprezentacją a prezentacją, pomiędzy tekstem i innymi sposobami ekspresji, nadają rozważaniom

3 Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. Dorota Sajewska, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2009.

4 Tamże.

Lehmanna wymiar filozoficzny. Lehmann doszedł do wniosku, że jako społeczeństwo weszliśmy w erę, w której spójne opowieści już nie wydają się tak ważne jak kiedyś. Badacz wziął pod lupę żywą kulturę teatralną, która pozbawiona była struktur hierarchicznych i estetyki zdeterminowanej przez sztywne zasady. Swoje wyniki oparł na szeroko zakrojonej analizie zachodniego teatru. W swej książce Lehmann, poza osobistościami sceny anglosaskiej i europejskiego teatru alternatywnego, przywołuje wiele osób i kolektywów ważnych dla teatru holenderskiego, takich jak Jan-Joris Lamers, Jan Lauwers, Maatschappij Discordia, Het Zuidelijk Toneel, Suver Nuver, Paul Koek, Ivo Van Hove, Theatergroep Hollandia, Anne Teresa De Keersmaeker, Toneelgroep Stan, Theatergroep Victoria<sup>5</sup>.

### Od Lehmana z powrotem do Niderlandów...

W ciągu ostatniego półwiecza wolność artystyczna oraz mecenat rządu holenderskiego zaowocowały wielką różnorodnością metod produkcji i organizacji. Rozwój oferty kulturalnej można również zaobserwować w odniesieniu do gwałtownego wzrostu liczby kursów artystycznych oraz dostępności innych kanałów, dzięki którym młodzi decydują się podjąć pracę zawodową w sektorze kreatywnym.

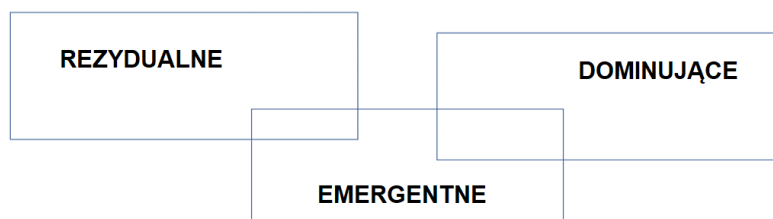
Te rezultaty w większości spotkały się z uznaniem, bo przecież można pomyśleć, że im więcej sztuki tym lepiej. Holenderscy i flamandzcy performerzy, reżyserzy, scenografowie byli i są nadal szanowani w całej Europie. Ceni ich się szczególnie za otwartość i wolność, którymi kierują się w okresie prób. Możemy zatem powiedzieć, że laboratorium holenderskiego i flamandzkiego teatru pracuje całą parą. Ale ten rozwój ma też ciemną stronę. Eksperymenty opłaciły się zwłaszcza w sektorze profesjonalnym i zostały gorliwie przyjęte przez wytrawną publiczność, ale już szeroka widownia – tzw. widz środka – utracił kontakt z teatrem. Publiczność bardziej masowa nie nadażyła za innowacjami.

Obecnie dyskurs wokół teatru narodowego jest zdominowany przez pytania dotyczące tych kwestii oraz możliwych rozwiązań zarysowanych powyżej, poważnych problemów. Na rynku teatralnym funkcjonuje wiele małych, niszowych kompanii i kolektywów, których oferta trafia do określonej liczby niewielkich publiczności. Natomiast widownia wielkich widowisk teatralnych, w których występują artyści kierowani ambicjami wpływania na sferę publiczną, ciągle się zmniejsza. Co więcej – a mamy świadomość, że może to zabrzmieć dziwnie i szokująco dla osób z bardziej tradycyjnych kultur teatralnych – w Niderlandach i we Flandrii nie mamy już kompanii teatralnych o strukturze tradycyjnych instytucji zatrudniających zespół aktorski. Równościowy model „pracy w kolektywie” – pokłosie lat 70. i 80., został wcielony przez wszystkie kompanie w branży, szczególnie w sektorze państwowym.

Nie mamy pewności, czy konieczny jest powrót do tradycyjnych zespołów, ale zdecydowanie istnieje zapotrzebowanie na reżyserów, aktorów, wykonawców i innych przedstawicieli profesji teatralnych gotowych dostarczać ofertę dla większych widowni, a zatem pracujących na większych scenach niż pozwalają im na to ich obecne, mniejsze, badawcze i eksperymentalne kompanie i przestrzenie.

5 Hank Havens, *Theater en het Performatief Spectrum*, dz. cyt.

To właśnie jest jedno z największych wyzwań na najbliższe lata dla wszystkich naszych studentek i studentów, jak również dla osób uczących się w innych szkołach teatralnych. Jak ponownie wpływać na sferę publiczną? Jak odzyskać kontakt z szerszą publiką, zamiast pozostawać w kontakcie tylko z niszowymi widzami innowacyjnych praktyk artystycznych? W tej kwestii skłaniam się ku rozróżnieniu zaproponowanemu przez kulturoznawcę Raymonda Williama w odniesieniu do relacji między kanonem i bieżącymi wydarzeniami. Williams stwierdził, że wydarzenia kulturalne i rozwój literatury nigdy nie przebiegają linearnie. Badacz przyjrzał się dynamice kulturowej, określając ją jako jednoczesne występowanie trzech rodzajów zjawisk: „rezydujących”, „dominujących” i „emergentnych”. Wszystkie trzy pozostają ze sobą w dynamicznej relacji, przy czym repertuar rezydujący stanowi niezmiennie istotne dziedzictwo danej kultury. W każdym, historycznie wyodrębnionym okresie jednocześnie występują procesy kulturowe oraz dominujące produkty danej epoki, jak również zjawiska kulturowe, które dopiero nastąpią, oczekiwane lub przewidywane przez specjalistów. Relacje pomiędzy tymi zjawiskami są powiązane i płynne – w żadnym razie statyczne czy wyłącznie przyczynowo-skutkowe<sup>6</sup>.



Kategorie wprowadzone przez Raymonda Williama w pracy *Marksizm i literatura* oryginalnie wydanej w 1977 roku

To, co napisałem, stanowi zwięzłe streszczenie tła historycznego – miejsca w czasie, w którym obecnie się znajdujemy w Niderlandach, tak jak je postrzegamy. My, czyli Bert i Henk – dwaj, trochę już podstarzali nauczyciele ze szkoły teatralnej. Mamy swój archiwalny dorobek i patrzymy z pewną dumą na rezultaty wypracowane w przeszłości, w momencie rewolucyjnym i na o wiele dłuższy, ewolucyjny proces emancypacji artystycznej. Spojrzenie młodych studentek i studentów na współczesność jest nie tylko krótsze w kategorii czasu, ale również odmienne. Zaprezentują je Lieke i Emma, które przygotowały swoją część naszej wspólnej prezentacji konferencyjnej w Warszawie.

<sup>6</sup> Raymond Williams, *Marksizm i literatura*, tłum. Antoni Chojnacki, Edward Kasperski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1989.



## Część 2: Perspektywa studencka

### Lieke van der Vegt: Jak bardzo czuję się bezpieczna?

Tak jak stwierdził Henk, w ostatnich dekadach wiele się zmieniło w teatrze niderlandzkim. Nie mamy już do czynienia ze strukturami hierarchicznymi, czy też ze środowiskami pracy zarządzanymi na sposób dyktatorski. Nadal jednak mamy problemy z kwestią naszego bezpieczeństwa. Obecnie często poruszamy tematykę zagrożenia, zadając sobie pytanie: jak bardzo czujemy się bezpieczne jako studentki?

By dać wam obraz tego, jak przebiega nasz codzienny proces myślowy jako studentek akademii teatralnej, przedstawię pytania, które sobie stawiamy:

- Jak bardzo czuję się bezpieczna w środowisku, które skupia się na autonomii pracy artystycznej?
- Jakie są moje osobiste granice?
- Jak powinnam się zachowywać?
- Jaki stosunek mają do mnie pedagodzy?
- Kto informuje mnie, co w szkole jest akceptowalne a co nie?
- Czy istnieje oficjalny kodeks postępowania?

Szczerze mówiąc, nie mamy gotowych odpowiedzi na każde z powyższych pytań, uważamy jednak za ważne dzielenie się naszymi opiniami z wami w celu wspólnego ich znalezienia. Dla mnie osobiście naprawdę ważne jest, że mogę tu być i mówić do was jako studentka – móc teraz wypowiedzieć się publicznie.

Dwa lata temu szkołą wstrząsnęła sprawa zastraszania i relacji między kadrą a student(k)ami. Od czasu tej sprawy sporo się nauczyłam. Przyjrzałam się tej sytuacji z mojej perspektywy – perspektywy studentki. Studentki i studenci są wewnątrz wszystkich procesów i z tego też powodu dzielenie się naszymi przemyśleniami i doświadczeniami w miejscach takich jak to, w którym się teraz znajdujemy, jest tak istotne. Jesteśmy wdzięczne za wasze zaproszenie! Dziękujemy, że zapraszacie studentki, studentów i młodzież. Bo to my stanowimy przyszłości. I możemy ją zmienić. Możemy ją zmienić już teraz.

Zacniemy od osobistych historii. Kilka tygodni temu Emma zdobyła offową nagrodę na festiwalu w Amsterdamie. Jest to licząca się w Niderlandach gratyfikacja dla współtwórczyni, dla performerki. Dzień po ceremonii wręczenia nagród w szeroko znanym, ogólnokrajowym magazynie teatralnym zostało opublikowane takie oto zdjęcie. Ta właśnie fotografia znalazła się na okładce. [pokazuje zdjęcie na ekranie – przyp. red.] To dobre zdjęcie. Emmo, wyglądasz na nim świetnie.

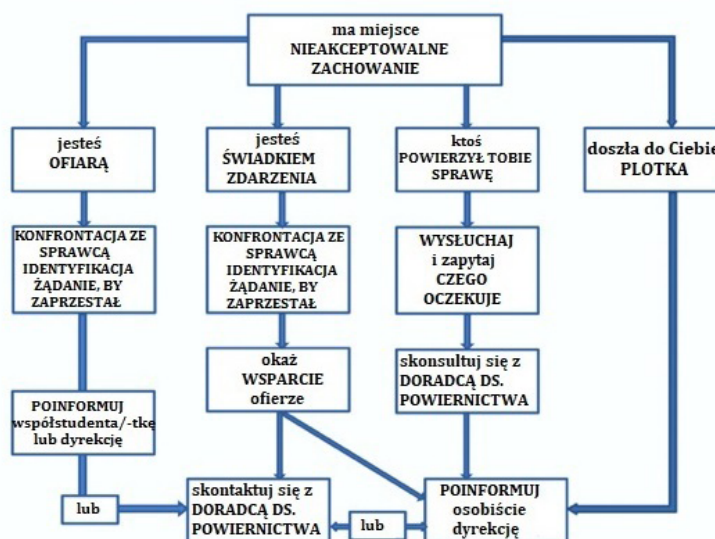
Oczywiście, że byliśmy dumne z osiągnięcia Emmy, ale na zdjęciu, jakby to powiedzieć, „eksponowała” swoje pośladki. Kilka dni później rozmawiałam z nią o warszawskiej konferencji i spytałam, czy to zdjęcie okładkowe było dla niej OK. Wówczas po raz pierwszy Emma zdała sobie sprawę, że w ogóle o tym nie pomyślała. Nie prosiła o to konkretne zdjęcie. Fotografię opublikowano bez jej zgody, a gdy Emma je w końcu zobaczyła, to już dawno zostało rozpowszechnione. Jak zatem w takiej sytuacji poradzić sobie z własnym poczuciem bezpieczeństwa będąc aktorką? To pytanie prowadzi wprost do naszego głównego tematu.

Czy mogę powiedzieć „NIE”? Nie narażając jednocześnie własnej kariery na niebezpieczeństwo? Czy mogę powiedzieć „NIE”? Gdy ktoś przekracza moje osobiste granice? Czy mogę powiedzieć „NIE”? Jeśli nie chcę rozebrać się na scenie? Czy mogę powiedzieć „NIE”? Jeśli rola, którą mam zagrać, stoi w sprzeczności z moimi zasadami? Jeśli przykładowo wymaga rasistowskiego czernienia twarzy, zawiera sekwencje braku szacunku dla kobiet, wykorzystuje i propaguje nierówność społeczną?

### Co robimy w Maastricht?

Stworzyliśmy **kodeks postępowania**<sup>7</sup>, który każda osoba z grona pedagogicznego jest zobligowana do jego podpisania przed podjęciem pracy. Jeśli odmawia podpisania kodeksu, nie może nauczać w naszej akademii. Kodeks został zaktualizowany w świetle dyskusji wokół #MeToo i stworzony wspólnie – przez studentki, studentów oraz kadre uczelni. Każda ze studiujących osób ma przydzieloną osobistą **mentorke lub mentora**, z którym regularnie się spotyka, rozmawia o swojej pracy zaliczeniowej/dyplomowej, ścieżce edukacyjnej, ale również dzieli się własnymi przemyśleniami.

### SYSTEM MENTORSKO-POWIERNICZY



Mamy też system oparty na **współ-student(k)ach**. W ten sposób każda osoba studiująca na pierwszym roku otrzymuje wsparcie osobistej „mamy” lub „taty”, osoby studiującej na wyższym roku. Inicjatywa ta wyszła bezpośrednio od studentek i miała na celu wzbudzenie wzajemnego dbania o siebie; o stworzenie bezpiecznego środowiska dla pierwszoroczników – nie tylko wewnątrz szkoły, ale też poza nią, w nowym dla wielu mieście i miejscu zamieszkania, co rozbiło zamkniętą przestrzeń szkolnej klasy.

<sup>7</sup> Kodeks postępowania, Toneelacademie Maastricht – Instytut Sztuk Performatywnych, Maastricht 2018.

W szkole pracujemy także z osobą **powiernika**. Można się z nią skontaktować, gdy odczuwamy zagrożenie lub czujemy się niekomfortowo. Kontakt może nastąpić w sposób osobisty lub anonimowy. Każdego dnia można się skontaktować z powiernikiem, umówić na spotkanie i poprosić o pomoc. Wspólnie z nim tworzymy plan działań i próbujemy razem rozwiązać problem. Powiernika obowiązuje tajemnica.

W szkole działa również system publicznych ewaluacji. W praktyce oznacza to, że nauczyciele i studenci wspólnie omawiają rozwój naukowy (postęp edukacyjny) danej osoby. Nie chodzi o punkty, oceny czy określanie poziomów; po prostu rozmawiamy i robimy notatki. Szkoła to dla nas przestrzeń bezpieczna – miejsce, gdzie możemy być krytyczni i uczciwi względem siebie. Miejsce, w którym zapobiegamy niezrozumieniu i zastraszaniu. W ten sposób nie istnieje jedna, jedyna prawda. Do głosu dochodzi wiele prawd.

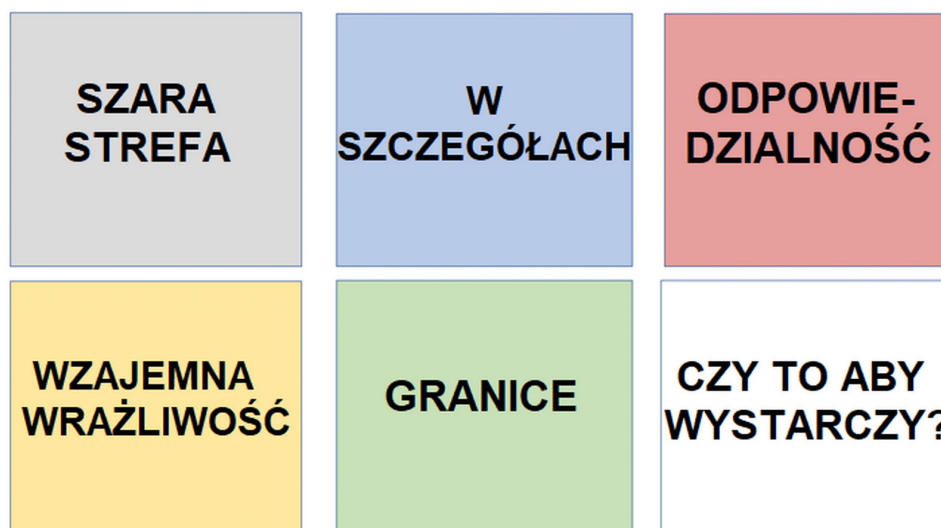
### **Emma Buysse: Czy to aby wystarczy?**

Myślę, że wszystko, o czym wspomniała Lieke, jest istotne i pomaga nam stworzyć bezpieczną przestrzeń edukacyjną. Szkoła to miejsce pogłębiania świadomości na temat relacji między nauczyciel(k)ami a student(k)ami. Świadomości, że te relacje są nieuchronnie oparte na władzy. Ale czy ta świadomość jest dostateczna? Czy wystarczy wprowadzić politykę podpisywania kodeksu postępowania? Myślę, że ruch #MeToo wytworzył możliwość łatwiejszego, bo publicznego mówienia o napastowaniu, lecz nadal mamy do czynienia z szarą strefą niedopuszczalnych zachowań. Dotyczy ona drobnych słów, dziwnego zdania, potencjalnego żartu, czegoś niby całkowicie niewinnego, ale i tak wprawiającego studentki w zakłopotanie. Niedopuszczalność danego zachowania kryje się w szczegółach i dlatego rozwiązanie problemu nie sprowadza się wyłącznie do podpisywania wielkich oświadczeń i wspierania długofalowych strategii. Wypracowanie dróg wyjścia jest oczywiście bardzo trudne, ale nie niemożliwe. Chodzi o wzięcie odpowiedzialności za siebie nawzajem; o odpowiedzialność współstudencką, ale też – co jeszcze ważniejsze – odpowiedzialność grona pedagogicznego za grono studenckie. Uważam, że odpowiedzialność ma nierozzerwalny związek z wzajemną podatnością na zranienie, zatem powinna być oparta na wzajemnej wrażliwości.

W sytuacji uczelnianej jako studentka jesteś automatycznie narażona na niebezpieczeństwo. Jesteś podekscytowana samym przyjęciem do akademii i chcesz przejść pierwszy rok. Na zajęciach dajesz z siebie wszystko, gdyż pragniesz zostać wspaiałą aktorką i w rezultacie jesteś podatna na wpływ władzy nauczycielskiej. Możemy zmienić tę relację na bardziej równościową i dzięki temu bezpieczniejszą, jeśli nauczyciel również okaże swoją wrażliwość. Wrażliwość nauczycielska oznacza świadomość studenckiej podatności na zranienie.

Weźmy następujący przykład: nauczyciel chce dokonać swobodnej adaptacji *Przebudzenia wiosny* Franka Wedekinda i pracować z osobistymi opowieściami studentek o ich pierwszych doświadczeniach seksualnych. Gdyby nauczyciel po prostu powiedział: „Opowiedz mi o swoim doświadczeniu”, to sytuacja byłaby przemocowa, oparta na zastraszaniu. Gdyby rzekł: „Zdaję sobie sprawę, że to może być zbyt niezręczne lub zbyt osobiste. Podziel się doświadczeniem tylko, jeśli czujesz się

z tym komfortowo” przyznałby otwarcie, że temat może być zbyt osobisty i jednocześnie uzewnętrznił swoją empatię. A jeszcze lepiej, gdyby najpierw pokazał się ze strony empatycznej, a następnie powiedział: „I dlatego też zacznę od podzielenia się z wami moimi doświadczeniami”. W ten sposób umieszcza się w tej samej sytuacji, do której chce zaprosić studentki.



Myślę, że celem takich praktyk nie jest świat bez nagości, bez scen seksu, czy też świat bez rozmów na tematy tabu, gdyż sztuka powinna podejmować i te kwestie. Naszym celem powinien być świat, w którym to rozmowa nie jest już niezręczna. Powinniśmy rozmawiać, w oparciu o wzajemną wrażliwość. Pokazywać, że grono pedagogiczne też czasami powątpiewa, że nauczyciele kwestionują samych siebie, nie mając pewności, czy ich metody są odpowiednie. Demonstrując wątpliwości, nie odsłaniamy słabości, ale okazujemy siłę wynikającą z otwartej komunikacji, co jest piękne i ludzkie.

Wróćmy do przykładu mojego częściowo nagiego zdjęcia opublikowanego w prasie. Co byłoby, gdyby redakcja skontaktowała się ze mną i zapytała mnie o zgodę na publikację fotografii? Redakcja okazałaby wówczas swoją wrażliwość na moją prywatność; pokazałaby się z empatycznej strony, biorąc pod uwagę moje wartości. A skoro nie chcemy się stawać zależne od nauczycieli, prasy, reżyserów i ludzi u władzy, to musimy dążyć do tego, by było więcej przestrzeni do wymiany myśli i dyskusji studenckiej na te tematy.

W tym roku Lieke i ja opracujemy zajęcia dla studentek pierwszego roku, na których chcemy rozmawiać o bezpieczeństwie, o otwartym wyrażaniu siebie, a także o ich granicach. Uważamy za ważne, by rozmawiać o tym już na pierwszym roku, bo na początku, gdy zaczyna się studia, nie do końca wiadomo, czego się spodziewać i co jest normą. Jest się narażoną na presję rówieśników i podatną na wpływ ich opinii. A myślimy, że dobrze jest dowiedzieć się o tym od współ-studentek, młodych osób, z którymi jeszcze nie ma się relacji opartej na władzy.

Chcemy dzielić się naszymi doświadczeniami, tak by – gdy zdarzy się coś nieodpowiedniego – nikt nie przeżywał traumy. By każda osoba

mogła zareagować spokojnie, odczytać dane zdarzenie jako „nieodpowiednie”, zamiast pozostać onieśmiałą i pomyśleć: „Tak oto działa szkoła lub scena artystyczna. Muszę dostosować do tego swoje granice”.

Ważne, by mieć świadomość, że granice każdej osoby przebiegają w innym miejscu. To z kolei prowadzi do wielu pytań, z którymi musimy się zmierzyć. Zastanawiam się na przykład, czy tutejsze studentki i studenci mieli ćwiczenia lub wykłady na temat odkrywania własnych granic? Jak powinny takie ćwiczenia wyglądać? Myślę, że studentkom i studentom łatwiej byłoby zaufać sobie nawzajem oraz swojemu gronu pedagogicznemu, uwierzyć we własną sprawczość artystyczną, a także nabrać umiejętności bezpośredniego wyrażania swoich myśli. Z drugiej jednak strony, wciąż aktualne pozostaje pytanie, czy to na pewno wystarczy? Szkolne, cieplarniane warunki rzadko kiedy znajdują swoje odzwierciedlenie w realiach życia zawodowego, a „profesjonalizm” często odbiega od tego, który praktykowaliśmy w szkole. Oczywiście każdej osobie towarzyszy nadzieja wprowadzenia w życie sprawczości, którą odczuwała w czasie studiów i oparcia się na niej w realiach zawodowych. I myślę, że bardzo by pomogło, gdybyśmy w procesie kształcenia często poruszali ten temat. Sądzę, że pomocna byłby także kontakt ze szkołą w trakcie kilku pierwszych lat od dyplomu. Tak, by absolwentkom i absolwentom towarzyszyło wsparcie instytucjonalne – oświadczenie szkoły lub rodzaj znaku bezpieczeństwa: „Studentki i studentów naszej szkoły należy traktować w następujący sposób...”. Pytanie: Co mogą zrobić szkoły dla swoich absolwentek i absolwentów, by mogli praktykować bezpieczne wartości? Jak możemy wdrożyć fundamenty, których uczymy się w szkole, w świat teatru profesjonalnego?

*Thumaczenie: Bartosz Wójcik*

### **Bibliografia**

- Havens, Henk, *Theater en het Performatief Spectrum. Transitities in het contemporaine theatre van de Lage Landen* [Teatr i spektrum performatywne. Przemiany we współczesnym teatrze Niderlandów], Maastricht University Press, 2015.
- Kodeks postępowania, Toneelacademie Maastricht – Instytut Sztuk Performatywnych, Maastricht 2018.
- Lehmann, Hans-Thies, *Teatr postdramatyczny*, przeł. Dorota Sajewska, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2009.
- Williams, Raymond, *Marksizm i literatura*, tłum. Antoni Chojnacki, Edward Kasperski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1989.

**ABSTRAKT**

Emma Buysse, Henk Havens, Bert Luppés, Lieke van der Vegt

**Praktyki teatralne – doświadczenia holenderskie**

Od początku lat siedemdziesiątych obserwujemy przekształcanie się kanonicznej tradycji teatralnej (hierarchiczna struktura zespołów, dominacja tradycyjnego repertuaru opartego na tekście, rzadkie odniesienia do zmian społecznych) w praktykę sceniczną opartą na działaniu w zespołach międzynarodowych – coraz bardziej wyemancypowaną, zróżnicowaną, odchodzącą od tradycyjnie rozumianych zespołów teatralnych, przy jednoczesnym wzroście znaczenia kolektywów; zmianę programów kształcenia aktorów i performerów, uczenie poprzez refleksję.

Autorzy tekstu dzielą się doświadczeniami, prowadząc ze sobą wywiad na temat drogi, jaką przebył holenderski i flandryjski teatr. Osią ich rozmowy są punkty zwrotne w historii sztuk scenicznych, które doprowadziły do bardziej otwartego, zrównoważonego kształtu sztuk scenicznych omawianego obszaru.

**Słowa kluczowe:** szkoła teatralna, dobre praktyki, bezpieczeństwo, wspólnota.