

dr hab. Olga Katafiasz, prof. AST
Akademia Sztuk Teatralnych
im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie

**Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Joanny Osydy, doktorantki
Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi,
„Nadzieja na zakończenie praktyki blackface w polskim teatrze na
przykładzie pracy nad spektaklem *Czarna skóra, białe maski* w reżyserii
Wiktora Bagińskiego w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu”**

Mgr Joanna Osyda w swojej rozprawie doktorskiej postanowiła nie tylko przeanalizować praktykę blackface, ale, jak zaznacza we Wprowadzeniu, chciała uchwycić przemianę, która „nastąpiła we mnie podczas pracy w teatrze na przestrzeni ostatnich pięciu lat. Jest to obraz utkany z mojej praktyki, entuzjazmu, z jakim wchodziłam w każdy kolejny projekt, ale też z wątpliwości, artystycznych zawodów, niepowodzeń i rozczarowań” (s. 3). Zatem przedstawiany w postępowaniu wywód jest w istocie rodzajem zapisu drogi twórczej młodej Artystki i związanych z nią zmian świadomości. Muszę przyznać, że wyrażona na początku deklaracja – niezwykle osobista i bezkompromisowa – budzi mój szacunek. Tym bardziej, że nie są to stwierdzenia bezpodstawne: na kilkudziesięciu stronach pracy Doktorantka precyzyjnie opisuje swoje doświadczenia, by w ostatnim zdaniu rozprawy podsumować je prostym a zarazem kluczowym dla całości zdaniem: „[...] mnie teatr zmienił. Nie chcę już milczeć, chcę iść dalej” (s. 67).

Spektaklem szczególnym, któremu Doktorantka poświęca swój wywód i który był pewnym przełomem w Jej myśleniu o społecznej roli teatru, są „Czarna skóra, białe maski” w reżyserii Wiktora Bagińskiego, zrealizowane w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu (scenariusz: Wiktor Bagiński i Paweł Sablik, dramaturgia: Paweł Sablik; pierwszy pokaz: 8 listopada 2019 roku). Dzięki niemu, jak pisze, poznała „zupełnie inny model tworzenia roli i spektaklu, polegający na pracy kolektywnej” (s. 12). Rozprawa prowadzona jest zatem dwutorowo: z jednej strony

Autorka podejmuje kwestię miejsca teatru w dyskursach społecznych, z drugiej – zastanawia się nad zmianą: i tą systemową, i tą, którą wypracowuje się organicznie, z próby na próbę, ze spektaklu na spektakl, w teatrze jako instytucji, będącej, co wydaje się kluczowe, miejscem spotkania. Ludzkiego spotkania: aktorek i aktorów, widzek i widzów. Ta dwutorowość wynika – co moim zdaniem niezwykle istotne – z konstrukcji przedstawionego w postępowaniu przedstawienia.

Praca składa się z Wprowadzenia, dwóch części: „Proces powstawania spektaklu” i „Skąd biorą się uprzedzenia?”, wywiadów z Wiktorem Bagińskim i Sibonisiwe Ndlovu-Sucharską oraz Zakończenia. W pierwszej z części Doktorantka podejmuje tematy bohatera zbiorowego, pracy z ciałem, pracy kolektywnej, odnajdywaniu kolejnych inspiracji, ale też przywłaszczenia kulturowego czy natury procesu teatralnego. To, moim zdaniem, najciekawsza część pracy, świadcząca o dojrzałości artystycznej Doktorantki. Autorka celnie nazywa „[...] fenomen roli zbiorowej, stanowiącej siłę spektaklu, a której tworzenie (za pomocą ruchu i improwizacji) było uwalniającym doświadczeniem” (s. 6). Część drugą stanowią rozważania prowadzone wokół rasizmu i nanorasizmu, o którym kameruński filozof Achille Mmembe pisał: „Bo czym jest nanorasizm, jeśli nie narkotycznym uprzedzeniem do innego koloru skóry, które przejawia się w pozornie błahych, codziennych gestach, w nic nieznaczących półsłówkach, w mimowolnej, zdawałoby się, uwadze, w żarcie, w aluzji lub insynuacji, w lapsusie, w kawale, w niedomówieniu i, trzeba to powiedzieć, w zamierzonej złośliwości, w złej intencji, w wymownej pauzie lub w ataku słownym, w mrocznym pragnieniu stygmatyzacji, a zwłaszcza przemocy, zranienia i upokorzenia, splamienia tego, którego nie uznajemy za jednego z nas?”. Ta część rozprawy, mimo że interesująca, wydaje się jednak słabsza. „[...] pochylam się nad tematem kolonializmu, którego teatralnym symbolem jest figura blackface. Nie jest ona jedynie makijażem, jest emblematem, który ma za zadanie pozbawić człowieka godności. Odebrać ciało jego przynależną twarz i jej autentyczność” (s. 6) – pisze Autorka. Mgr Joanna Osyda odwołuje się do literatury przedmiotu, na przykład prac Adama Hochschilda czy Przemysława Wielgosza, ale trudno oprzeć się wrażeniu, że uwagi o zjawisku blackface nie zostały

pogłębione. Pisząc o dziełach Williama Szekspira, „Burzy” i „Otelu”, nie wspomina o genezie pomysłów dramatopisarza, szeroko omawianych przez badaczy. Postaci Kalibana czy Otella można interpretować wielorako, również w kolejnych inscenizacjach czy ekranizacjach. Doktorantka podaje przykłady użycia „figury blackface”, ale są one opisane dość pobieżnie i wydają się dobrane bez wyraźnego klucza. Rozumiem, że chodziło o jak największą różnorodność, ale w pracy przywołano przykłady, które wymagałyby pewnego objaśnienia. Mam tu na myśli przede wszystkim „Śpiewaka jazzbandu”, film w reżyserii Alana Croslanda z 1927 roku. To ciekawy przykład – nie tylko w kontekście blackface – bo główny bohater, Jakie Rabinowitz, (grany przez Ala Jolsona) charakteryzuje się na tytułowego śpiewaka jazzbandu między innymi po to, by ukryć przed ojcem, ortodoksyjnym kantorem, swoją estradową karierę. Film Croslanda jest dziś znany w historii filmu nie tylko jako pierwszy film mówiony, ale właśnie z powodu fabuły. Oczywiście, nie uważam, że w rozprawie powinna znaleźć się jej analiza, ale przywołanie tego kontekstu, zwłaszcza w sytuacji, gdy Doktorantka wspomina również o współczesnych wystawieniach „Śpiewaka jazzbandu”, wyjaśniłoby, na przykład, dlaczego i wspólnie twórcy decydują się na sceniczną charakteryzację.

Wywiady z Wiktorem Bagińskim i Sibonisiwe Ndlovu-Sucharską (jak zaznacza mgr Joanna Osyda, wywiad z reżyserem został przeprowadzony „zanim artysta wyjechał z kraju i przyjął islam”, s. 57) wprowadzają nową perspektywę. W Zakończeniu Doktorantka pisze krótko o reakcjach widzów na opolskie przedstawienie, jak również o odczuwaniu tzw. winy białego człowieka. Pozostawia czytelnika z zadaniem wprost pytaniem: „Reżyser spektaklu opuścił Polskę i prawdopodobnie zakończył uprawianie zawodu w tym kraju. Czy miał na to wpływ nasz temat? Czy można było tego uniknąć?” (s. 65). Nie znam przyczyn wyjazdu Wiktora Bagińskiego, ale fakt, że mgr Joanna Osyda zadaje powyższe pytanie świadczy moim zdaniem nie tylko o Jej głębokiej wrażliwości jako artystki, ale również człowieka. Piszę o tym, ponieważ recenzowana rozprawa jest, jak wspomniałam, zapisem nie tylko pracy nad przedstawieniem, ale intelektualnej i – jakkolwiek górnolotnie to nie zabrzmie – duchowej zmiany Artystki.

W spektaklu Wiktora Bagińskiego mgr Joanna Osyda zagrała postać wiedeńskiej aktorki Sophie Schroeder, „która przyjechała do księcia Radziwiłła w charakterze kolejnej atrakcji na dworze”. Jak pisze Doktorantka, „Bardzo intrygująca wydaje mi się figura postaci, która wchodzi do rodziny na specjalnych warunkach: kogoś ekstraordinaryjnego, kogoś, o kogo trzeba dbać, komu trzeba sporo płacić, kto ma w gruncie rzeczy bawić swoją obecnością” (s. 13). W spektaklu Bagińskiego pojawia się często wykorzystywany we współczesnych realizacjach zabieg teatru w teatrze. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że w tym przypadku mamy do czynienia ze szczególnym jego zastosowaniem: reżyser nie tylko ujawnia swoją obecność w świecie przedstawionym, ale również wprost nazywa powód tej manifestacji. Bagiński, czarny Polak, „od zawsze” czuje się wyobcowany. Nie tylko dlatego, że był narażony na rasistowskie zachowania współobywateli, ale również dlatego, że w Polsce mniejszości etniczne nie wykształciły własnej kultury. Wiktor Bagiński jest nieustająco „nie u siebie” i ta kondycja w sposób znaczący wpływa na strukturę spektaklu.

Przedstawienie „Czarna skóra, białe maski” opowiedzieć ma o zjawisku tyleż niezwykłym, co mało znanym: o życiu niewolników na dworach w Polsce XVII i XVIII wieku. Warto zauważyć, że ci dworzanie (na przykład Aleksander Dynis, sługa biskupa krakowskiego) unikali, na przykład, dotkliwych kar cielesnych jedynie dlatego, że na ich sprowadzenie wydano spore sumy. Niezmiernie ciekawy wydaje mi się sam pomysł przybliżenia wstydliwego, choć niewątpliwie fascynującego epizodu z historii polskiego niewolnictwa. Bagiński nie tylko podejmuje trudny temat, ale również bardzo interesująco buduje kolejne poziomy teatralnej dez/iluzji. Najpierw widzimy sceny z życia Aleksandra Dynisa czy Pierre’a, pazia Hieronima Floriana Radziwiłła. Potem jednak, za sprawą jednego z bohaterów gwałtownie przeciwstawiającemu się snuciu historii o związku czarnego mężczyzny z białą kobietą (co więcej, wysoko urodzoną), spektakl zmienia się diametralnie: Bagiński i aktorka Sibonisiwe Ndlovu-Sucharska tłumaczą aktorom, którzy porzucili swoje kostiumy, na czym polegają zjawiska rasizmu czy nanorasizmu. Ale niedługo potem sytuacja (pozornie) wymyka się spod kontroli: reżyser stawia jednej z aktorek

zadanie, którego wykonanie może wiązać się z potężnym dyskomfortem i może budzić sprzeciw i zespołu, i widza.

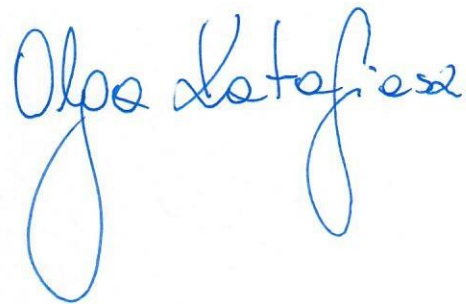
Mgr Joanna Osyda trafnie rozpoznaje grę teatralności i pseudoprywatności, zwłaszcza pisząc o części spektaklu, w której postaci zwracają się do siebie swoimi prawdziwymi imionami, przywołując historie z życia – być może własnego, być może tylko te zasłyszane. Równie ciekawe są fragmenty wywodu poświęcone pracy z ciałem, długich improwizacjach ruchowych, o próbach z choreografką Lamą Szydłowską, które pozwalały odnaleźć kondycję – postaci? aktorki? Pisząc o pracy z ciałem, Autorka stwierdza: „Dla mnie to były niezapomniane małe akty wyjścia na niepodległość ciała” (s. 7). Właśnie ciało/ciała stały się tu nośnikami prawdy. „Czym jest prawda? Nazwę ją na użytek tej pracy: czystą intencją” (s. 10). Ta czysta intencja towarzyszyła twórczyniom i twórcom przedstawienia. „Pierwszy raz w życiu wiedziałam, że to nie tworzenie konstrukcji psychologicznej postaci jest istotą sprawy. Fabuła spektaklu ma być niejako trampoliną do skosu w nieznanym mi artystycznie świat” (s. 28) – pisze mgr Joanna Osyda. Jak już sygnalizowałam, doceniam osobisty ton pracy. To właśnie on w połączeniu z precyzją opisu doświadczenia tej pracy w części pierwszej stanowi największą wartość rozprawy.

Mgr Joanna Osyda dobrze orientuje się we współczesnych zjawiskach, dotyczących zmian strukturalnych teatru, myślenia o pracy kolektywnej, demokratyzacji procesów twórczych. Jej doświadczenie w pracy z Wiktorem Bagińskim było kluczowe ze względu na strukturę pracy, obraną nie tylko przez reżysera, ale i przez zespół: „W pewnym momencie proces sam w sobie był celem”. A skoro sam proces, a nie „teatralny produkt” jest celem, można pozwolić sobie na myślenie o teatrze jako niezwykle katalizatorze społecznych i indywidualnych zmian. Ta pozornie nieco utopijne, ale, jak pokazuje historia nie tylko polskich scen, całkiem realne myślenie, towarzyszy również Doktorantce: „Teatr, w jaki wierzę, nie jest praktyką doraźną i incydentalną, wykorzystującą wyraziste medialne trendy i tematy. Sensem teatru jest dla mnie diagnoza rzeczywistości poprzez prowokowanie pytań o istotę mechanizmów społecznych” (s. 27).

Mgr Joanna Osyda zagrała wiele ról w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu, między innymi w przedstawieniach Marcina Wierchowskiego, Norberta Rakowskiego, Giovanniego Castellanos, Elżbiety Depty. Była kilkakrotnie nagradzana na festiwalach teatralnych. Jest Twórczynią stale rozwijającą swoje umiejętności warsztatowe.

Po zapoznaniu się z przedstawionym dorobkiem artystycznym, dziełem artystycznym oraz przede wszystkim z rozprawą doktorską popieram wniosek o nadanie Pani mgr Joannie Osydzie stopnia doktora w dziedzinie sztuki, dyscyplinie sztuki filmowe i teatralne. Doktorantka w spełnia wymagania stawiane w ustawie z dnia 20 lipca 2018 roku Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce.

Kraków, 28 marca 2024 roku

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Olga Katarzyna'.