

Dariusz Leśnikowski

Instytut Kultury Współczesnej
Uniwersytet Łódzki

KOBIETY Z TEATRALNEGO „MARGINESU”¹

Abstract. In Great Britain of the 1970s and 80s the lack of female representation in the traditional theatre, of suitable characters, good, big roles, and above all the lack of women's experience as a part of the presented world resulted in the phenomenon of actresses leaving the existing environment and creating theatre groups functioning alongside the rigid structures of the subsidized and commercial theatre. Rejecting the usual principle of male domination in the theatre, entirely female or mixed groups chose a form of group work without delegating roles and functions (group creation), they preferred the principle of equal responsibility sharing.

Alternative women's collectives could defy the established order at the world view, organizational and aesthetic level. Theatres introduced subjects that had not been raised before into the sphere of social discussion. At the same time a variety of working methods transferred from the field of the feminist research methodology penetrated into theatre groups. They were under the impact of the idea of consciousness raising groups. The subject of their interest was women's personal experience. The experimental analysis, based on the mutual cooperation between the researched and the researcher, underlay many creations realized within the English feminist fringe theatre. The characteristic way of text creation and the performance based on it was a counterpart of the well-known method of collaborative research based on the feminist reflection.

This theatre first manifested the need to reveal the scale of oppression which women face in the patriarchal society; later it expressed a protest against the existing reality, and after the period of rebellion it pointed to the ultimate objective of changes in the society, which would be a vision of the woman-centred world, imbued with values of feminine culture. Radicalism of some statements evoked strong criticism among a part of the audience and some British journalists.

Key words: British feminist theatre, British feminist drama, fringe theatre, methodology of feminist research.

¹ Ang. *fringe*. Termin *fringe* został wprowadzony do brytyjskiej publicystyki teatralnej w 1969 roku, kiedy edytor działu teatralnego w londyńskim „Time Out” – John Ashford dodał tę kategorię do innych w wykazie teatrów, by objąć nowym terminem spektakle prezentowane w ramach nurtu offowego podczas Festiwalu w Edynburgu.

Abstrakt. Brak kobiecych reprezentacji w tradycyjnym teatrze, brak odpowiednich postaci, dobrych, dużych ról, a przede wszystkim brak kobiecego doświadczenia jako części prezentowanego świata zrodził w Wielkiej Brytanii lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku zjawisko odchodzenia aktorek z dotychczasowego środowiska i tworzenia grup teatralnych, funkcjonujących obok skostniałych struktur teatru subsydiowanego i komercyjnego. Odrzucając zwyczajową zasadę męskiej dominacji w teatrze, całkowicie żeńskie czy też mieszane grupy wybierały formę pracy zespołowej bez wydzielania ról i funkcji (kreacja zbiorowa), preferowały zasady równego podziału obowiązków.

Alternatywne kolektywy kobiece mogły przeciwstawiać się ustalonemu porządkowi na wielu poziomach: światopoglądowym, organizacyjnym, estetycznym. Teatry wprowadzały w obręb społecznej dyskusji tematy dotąd nie podejmowane. Równocześnie następowało przenikanie do grup teatralnych różnych metod pracy przeniesionych z obszaru metodologii badań feministycznych. Zespoły zapastrzone były w ideę grup „budzenia (poszerzania) świadomości” (*consciousness raising*). Przedmiotem ich zainteresowania stało się osobiste doświadczenie kobiet. Analiza doświadczenia (*experimental analysis*), oparta na wzajemnej współpracy między badanymi i badaczką, stała u podstaw wielu kreacji zrealizowanych w obrębie angielskiego feministycznego teatru marginesu. Charakterystyczny sposób powstawania tekstu i opartego na nim przedstawienia stanowił odpowiednik znanej z refleksji feministycznej metody badań opartych na współpracy (*collaborative research*).

Teatr ten najpierw manifestował potrzebę ujawniania skali opresji, jakiej podlegają kobiety w społeczeństwie patriarchalnym, później wyrażał sprzeciw wobec zastanej rzeczywistości, a po okresie buntu wskazywał na ostateczny cel zmian w społeczeństwie, jakim miała być wizja świata kobietocentrycznego, nasyconego wartościami kultury kobiecej. Radykalizm niektórych wypowiedzi wywoływał ostrą krytykę wśród części publiczności oraz u niektórych brytyjskich publicystów.

Słowa kluczowe: brytyjski teatr feministyczny, brytyjski dramat feministyczny, teatr marginesu, metodologia badań feministycznych.

Przełom lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku w Wielkiej Brytanii to między innymi okres kształtowania się i rozrastania autonomicznego ruchu kobiecego, związanego z pojawieniem się „drugiej fali” feminizmu.

Działania podejmowane przez kobiety w celu przeobrażenia rzeczywistości zgodnie z kierunkiem określonym przez ideologię feministyczną przybierały tam bardzo różny kształt – od angażowania się w formy pomocy społecznej pokrzywdzonym kobietom, przez działalność teoretyczno-badawczą, aktywność twórczą, polegającą na krytyce istniejących i kreowaniu nowych dzieł wyrastających z kobiecego doświadczenia i sposobu widzenia świata, aż po bezpośrednią walkę polityczną. Wielokrotnie dochodziło do znaczących przejawów feministycznego aktywizmu, wyrastającego z przekonania, że akcje i wystąpienia publiczne stanowią skuteczniejszy czynnik zmiany społecznej niż działania o charakterze politycznym realizowane w ramach instytucji demokratycznego państwa.

Od początku dekady lat siedemdziesiątych ubiegłego stulecia bar El Vino's przy Fleet Street w Londynie bywał regularnie pikietowany przez grupy feministek. Kobiety mogły spożywać tam alkohol wyłącznie przy specjalnie do tego wyznaczonych stolikach, odmawiano im obsługi przy barze, w „męskiej strefie”. Najbardziej znaczący i komentowany medialnie protest zgromadził około trzydziestu dziennikarek, które wystąpiły przeciwko przepisom, zabraniającym kobietom przebywania w miejscach, w których serwuje się alkohol². Był to symboliczny zamach na jedną z fundamentalnych zasad, przypisujących mężczyznom i kobietom – ze względu na różnicę płci – odrębne role społeczne i wzorce zachowań w szeroko pojętej sferze kultury i obyczaju³. Odtąd seksizm⁴ stanie się jednym z podstawowych pojęć ruchu kobiecego w Wielkiej Brytanii⁵.

Do upowszechnienia się tego pojęcia w społeczeństwie brytyjskim znacznie przyczynił się także niezależny teatr. Grupy, nawet luźno związane z ruchem feministycznym, również te, które dalekie były od identyfikowania się z feminizmem, w swoich programach stawiały obok słów *non racist* także formułkę *non sexist*, jakby w obawie przed odrzuceniem przez środowisko. Bardzo szybko manifestacje nowego feminizmu zaczęły przybierać formy parateatralne, a później kształt pełnych wypowiedzi teatralnych.

W 1970 roku zespołom The Women's Street Theatre i The Gay Street Theatre Group udało się, w proteście przeciwko „frymarczeniu pięknym kobiecego ciała”, przerwać na krótko odbywający się w Royal Albert Hall międzynarodowy konkurs Miss World. Przebieg konkursu transmitowany był „na żywo” przez telewizję i niespodziewaną akcją teatrów angielskich obejrzało kilka milionów widzów⁶. Demonstracje przeciwko organizacji wyborów Miss World w latach 1969–1971 podważały akceptowany od lat stereotypowy obraz kobiety jako przedmiotu męskiej konsumpcji seksualnej i sprzeciwiały się jej uprzedmiotowieniu.

² Zob. M. Stott, *Bar maid*, „The Guardian” 1973, June 14; N. de Jongh, *Women stay seated, courtesy of a judge*, „The Guardian” 1978, May 27; P. Shyama, *Sour grapes, verdict at El Vino's*, „The Guardian” 1982, November 9.

³ Na początku lat siedemdziesiątych teatralna księgarnia Frencha w Londynie posiadała oddzielny katalog książek dla kobiet i oddzielny dla mężczyzn. Por. J. Skotnicki, *Stary i nowy teatr angielski*, „Dialog” 1972, nr 9, s. 155. Krytyka podobnych stereotypów była jednym z elementów nasilającej się kampanii feministycznej całej dekady.

⁴ Pojęcie seksizmu zostało ugruntowane przez książkę K. Millett, *Sexual Politics*, London 1971 (w USA wyd. 1969, 1970), a użyte było po raz pierwszy przez S. Vanaukena w artykule *Freedom for Movement Girls – Now*, „No more Fun and Games: A Journal of Female Liberation” 1969, Issue 2, February. Por. C. Kramarae, P.A. Treichler, *A Feminist Dictionary*, Boston 1985, s. 411; podaję za K. Ślęczką, *Feminizm. Ideologie i koncepcje społeczne współczesnego feminizmu*, Katowice 1999, s. 131, przyp. 184.

⁵ Por. B. Curry, *Spotlight on Women in Society*, Eastbourne 1984, s. 60–65.

⁶ Podobnie w USA feminizm „drugiej fali” zaistniał w szerokiej świadomości społecznej dzięki demonstracjom organizowanym przeciwko wyborom Miss Ameryka w 1968 roku.

Przywołane wystąpienia miały ogromne znaczenie dla dalszego aktywizowania się teatru na drodze od poszerzania świadomości do formowania zorganizowanych grup feministycznych⁷. Koniec lat sześćdziesiątych można uważać za początek zjawiska teatru feministycznego w Wielkiej Brytanii (także szeregu innych nurtów alternatywnego teatru, takich jak na przykład *ethnic theatre* czy *community theatre*)⁸.

Jednym z pierwszych przełomowych wystąpień teatralnych ery nowego feminizmu była prezentacja na Trafalgar Square spektaklu The Women's Street Theatre Group *Sugar and Spices*. Widowisko odbyło się w roku 1971, w dniu Międzynarodowego Dnia Kobiet (*sic!*), na zakończenie pierwszego Narodowego Marszu Ruchu Wyzwolenia Kobiet. W spektaklu tym, wśród innych narzędzi teatralnej ekspresji, pojawiły się gigantycznych rozmiarów rekwizyty, przedstawiające środki higieny osobistej. Tym samym w obręb wypowiedzi artystycznej wkroczył – dotąd traktowany jako tabu – problem intymności ciała kobiecego. Po pierwszych wystąpieniach ulicznych, zachęcona sukcesem swych prezentacji, The Women's Street Theatre Group przystąpiła do stałej i zorganizowanej działalności.

Nowe grupy feministyczne tworzone były często jako agendy już istniejących teatrów politycznych (nieraz zdeklarowanych jako socjalistyczne), a te były związane ze szczególną perspektywą społeczną, nakierowaną na zjawisko rasizmu czy problemy młodzieży. Stały się one szybko, co zrozumiałe, kolejnym terenem ekspansji nowego feminizmu.

Nowe obszary działań teatru feministycznego były szansą dla wielu kobiet, które dotąd nie mogły znaleźć satysfakcjonującej je pracy w obrębie instytucjonalnego teatru. *Fringe* szybko przyciągnął rzesze profesjonalnych aktorek oraz kobiet pracujących w teatrze, a uprawiających inne dziedziny sztuki. Było to zrozumiałe, zważywszy na pozycję, jaką zajmowała kobieta w teatrze angielskim, pozycję podobną do tej, jaka przypisana była jej i w innych sferach życia. Sytuację tę najlepiej ilustruje fragment jednej z wypowiedzi uzyskanych podczas badań przeprowadzonych dla konferencji Women Theatre Directors and Administrators. Tematem tej konferencji był status kobiet w teatrze brytyjskim w latach 1982–1983, ale wypowiedź doskonale odzwierciedla sytuację typową także dla lat siedemdziesiątych: „Kobieta reżyser? Ależ oczywiście, przyjmę ją do siebie w każdej chwili. Ale równie dobrze możecie mi przysłać ślepego, jednonogiego uchodźcę chilijskiego!”⁹

⁷ Por. L. Goodman, *Contemporary Feminist Theatres. To Each Her Own*, London and New York 1993, s. 24.

⁸ Nurty obecne w obrębie alternatywnego teatru brytyjskiego lat siedemdziesiątych XX w. omawia S. Craig (ed.), *Dreams and Deconstructions. Alternative Theatre in Britain*, Ambergate 1980.

⁹ Cyt. za: C. Itzin, *Sexual Politics of Theatre in the 80's. Introduction*, [w:] *British Alternative Theatre Directory 1984/85*, Eastbourne 1984, s. 15. Ten i pozostałe cytowane fragmenty publikacji obcych w tłumaczeniu własnym – D.L.

Feministyczna krytyka od dawna podkreślała brak kobiecych reprezentacji w tradycyjnym teatrze, brak postaci, dobrych, dużych ról, a przede wszystkim brak kobiecego doświadczenia jako części prezentowanego świata. Wynikająca stąd frustracja zrodziła zjawisko powolnego odchodzenia aktorek z dotychczasowego środowiska i tworzenia grup funkcjonujących w obszarze teatralnego marginesu. Zespoły te działały na zupełnie nowych zasadach. Odrzucały zwyczajową regułę męskiej dominacji w teatrze, przyjmowały formę pracy zespołowej bez wydzielenia ról i funkcji kierowników zespołów. W całkowicie żeńskich czy też mieszanych grupach panowały zasady równego podziału obowiązków, zarówno w kwestiach realizacji zadań artystycznych, jak i administracyjnych czy organizacyjnych. Sam fakt utworzenia wyłącznie żeńskiego zespołu posiadał istotne znaczenie propagandowe. Wśród krytyków i publiczności zdziwienie budzić musiał fakt dźwigania ciężarów przez kobiety, żeńska samokontrola pracy czy samodzielne organizowanie występów.

Walka o nowe role w teatrze była przeniesieniem na scenę walki o nowe role kobiet w społeczeństwie, rodzinie, małżeństwie. Teatralnym efektem takich działań były przedstawienia oparte na doświadczeniach kobiet w różnych dziedzinach zawodowej i społecznej aktywności. W sensie politycznym nowe zjawisko wprowadzało w obręb debaty publicznej problem zwiększenia liczby miejsc pracy i szans realizacji ambicji w zawodzie aktorskim dla kobiet. Teatry alternatywne i eksperymentalne były w stanie rzucić wyzwanie represywnym aspektom podziału pracy w instytucjach artystycznych.

Wiosną 1973 roku z inicjatywy grupy artystek angielskich w Almost Free Theatre w Londynie odbyło się pierwsze interdyscyplinarne spotkanie twórcze, zwane *women's theatre season*¹⁰. Podczas imprezy prezentowano wyłącznie sztuki traktujące o problemach kobiet, napisane przez kobiety, przez nie reżyserowane i wystawiane. Po zakończeniu projektu doszło do powstania kilku nowych, znaczących kolektywów teatralnych.

Jedną z grup, która zorganizowała się po „sezonie” w Almost Free, był np. teatr The Women's Company. Zespół stanowiła zmienna ilościowo grupa profesjonalistek pracujących w różnych teatrach, która postulowała zwiększenie szans pracy dla kobiet, wystawiając spektakle w londyńskich teatrach marginesu.

Pod koniec 1975 roku powstał pięcioosobowy kolektyw teatralny o nazwie The Monstrous Regiment. Był to jeden z najważniejszych brytyjskich feministycznych zespołów teatralnych, który utworzyły aktorki niezadowolone z nikłej ilości

¹⁰ Por. M. Wandor, *The Personal is Political. Feminism and the Theatre*, [w:] S. Craig (ed.), *op. cit.*, s. 53–55. Także eadem, *Carry On. Understudies. Theatre and Sexual Politics*, London, New York 1986 (pierwsze wydanie jako *Understudies*, London 1981), s. 47–49; autorka, charakteryzując to przedsięwzięcie, używa w publikacji nazwy Women's Theatre Festival.

ról (przede wszystkim dobrych ról) kobiecych w teatrze. Współpracowały one z mężczyznami, zawsze jednak pozostając w liczebnej większości w zespole.

W tekście, który co prawda odnosi się do amerykańskiego teatru feministycznego, ale odzwierciedla dokładnie sytuację kobiet pracujących w angielskich zespołach, M.C. Pasquier pisze:

Te kobiety, które pracują w teatrze, próbują, jako kolejny krok, zredukować udział mężczyzn w ich pracy. Wolą pracować nad tekstami napisanymi przez inne kobiety, albo pisać czy adaptować teksty samodzielnie, [...] wolą nawet tworzyć samodzielnie scenografię, aby męska wyobraźnia nie wdarła się chyłkiem z powrotem z ekstrawaganckimi, pełnymi sztywności obrazami scenicznymi, które po cichu gloryfikują *phallusa*¹¹.

Inny znany teatr feministyczny – Spyre Tyre – utworzyły w 1979 roku aktorki, które straciły pracę w teatrach profesjonalnych. Z dala od hierarchii i praktyki tradycyjnego teatru działał też, powstały w 1981 roku, The Scarlet Theatre Company, zespół założony i prowadzony przez trzy kobiety.

Wiele aktorek, które kiedyś pracowały w mieszanych grupach teatralnych, wkrótce zawiązało nowe, sfeminizowane (często wyłącznie kobiece) teatry. Zespoły prezentowały stereotypy obecne w każdej ze sfer działalności kobiet i równocześnie próbowały walczyć z uprzedzeniami.

Lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte były także okresem rozwoju nowego angielskiego dramatu i zaowocowały pojawieniem się kolejnych formacji pisarek feministycznych; najpierw autorek takich jak Caryl Churchill, Pam Gems i Louise Page, a później Sarah Daniels i Andrea Dunbar. Obie dekady były kluczowe dla formowania się postawy osobistego, bezkompromisowego reinterpretowania obrazu kobiety w teatrze.

Wśród grup „feministycznych” były zespoły złożone wyłącznie z feministek, zespoły kobiece (złożone z samych kobiet), grupy mieszane złożone z osób o feministycznych poglądach oraz grupy mieszane reprezentujące poglądy lewicowe o pozytywnym nastawieniu wobec kobiet.

W „New Theatre Quarterly” z listopada 1992 roku Lizbeth Goodman opublikowała statystykę przebadanych dwustu dwudziestu trzech grup teatralnych, wcześniej określających się jako feministyczne lub profeministyczne, a działających w latach 1987-1990; spośród nich po pięciu latach sto sześćdziesiąt grup działało nadal, a sześćdziesiąt dwie grupy zostały rozwiązane.

Większość teatrów feministycznych w Wielkiej Brytanii to teatry alternatywne, teatry sytuujące się na obrzeżu, działające na marginesie oficjalnego życia teatralnego

¹¹ M.C. Pasquier, *Women in the Theatre of Men*, [w:] J. Friedlander, B. Wiesen Cook, A. Kesler-Harris C. Smith-Rosenberg (eds), *Women in Culture and Politics: A Century of Change*, Bloomington 1986, s. 197.

(*fringe theatres*) obok teatrów mainstreamowych: subsydiowanych i komercyjnych. Dzięki osadzeniu w specyficznym środowisku, alternatywne kolektywy kobiece mogły przeciwstawiać się ustalonemu porządkowi na wielu poziomach: światopoglądowym, organizacyjnym, estetycznym, a feministyczna perspektywa pozwalała na podejmowanie tematów, które przełamywałyby moralno-etyczne tabu.

Teatr marginesu bardzo szybko zaczął opierać swoje kreacje na konkretnych doświadczeniach kobiet, wpisując się w ten sposób w nurt działań feministycznych, mających na celu uczynienie z problemów i przeżyć kobiet zagadnień o wymiarze społecznym. Tym samym potwierdzał prawdziwość jednego z czołowych haseł ideologii feministycznej, że osobiste, bezpośrednie przeżycia mają charakter polityczny.

Preferowanym modelem stawała się kreacja zbiorowa; kolektywny charakter pracy i położenie nacisku na niehierarchiczny układ stosunków w grupie bardzo odpowiadała środowiskom feministycznym, zapatrzonym w ideę grup „budzenia świadomości” oraz postulującym bardziej demokratyczne formy współpracy. Duże znaczenie miał również fakt, że wypowiedzi teatru alternatywnego często opierają się nie na linearnym następstwie faktów, jak to ma miejsce w teatrze klasycznym, a na wzorcach odpowiadających cyklicznym rytuałom, do których feministki, szczególnie te związane z radykalnym skrzydłem ruchu kobiecego, odwoływały się coraz częściej.

Przyjęcie nowej perspektywy przez wiele starych i nowych zespołów nurtu alternatywnego skierowało ich uwagę na metodologię badań feministycznych jako użyteczną w procesie budowania przedstawienia. Przedmiotem zainteresowania grup teatralnych stało się osobiste doświadczenie kobiet. W wielu dramatach feministycznych opisywane w kolejnych scenach spotkania bohaterki i toczone między nimi dialogi stanowią przeniesiony z obszaru badań naukowych obraz sesji *consciousness-raising*.

Metody badań feministycznych w dużym stopniu wykorzystują środki z obszaru sztuki, bliskie, jeśli chodzi o charakter i przebieg, działaniom stosowanym w obrębie teatru eksperymentalnego. Z kolei praca w grupach budzenia świadomości (gadające grupy – *rap groups*) może stanowić wzorzec dla działań społecznych i artystycznych. Został on przejęty przez wiele nowych grup teatralnych, włączających problematykę feministyczną w zakres swoich działań.

Aktorki zespołu *Spyre Tyre* tak komentowały swoje motywacje:

Wychodziłyśmy z założenia, że jeśli zdarzało się to nam, to prawdopodobnie zdarza się też innym kobietom. Tak więc przez pierwsze pięć, sześć lat, wszystko, co zrobiłyśmy (oprócz piosenki o anoreksji), było oparte na naszych własnych doświadczeniach albo na doświadczeniach naszych przyjaciółek¹².

¹² Z niepublikowanego wywiadu z roku 1989. Cyt. za: E. Aston, *An Introduction to Feminism and Theatre*, London – New York 1995, s. 67.

Osobiste doświadczenia każdej z kobiet wytyczały obszar uważany za wspólny dla nich wszystkich (taki jak np. doświadczenie cyklu menstruacyjnego czy rodzenie dzieci) i prowadziły do stworzenia wiarygodnej zbiorowej wypowiedzi. W perspektywie stawało się możliwe wykreowanie zrytualizowanego typu teatru, który poszukuje emocjonalnych, mitycznych i historycznych kluczy do określenia kobietocentrycznej kultury¹³.

W latach siedemdziesiątych wiele zespołów współpracowało z pisarkami, które uczestniczyły bezpośrednio w procesie twórczym. Teksty dramatyczne powstawały jako efekt dyskusji i ćwiczeń warsztatowych podejmowanych przez zespół, których dramatopisarka była obserwatorem. Taki sposób powstawania tekstu i opartego na nim przedstawienia stanowi odpowiednik znanej z refleksji feministycznej metody badań opartych na współpracy (*collaborative research*). Kobiety porzucają rolę li tylko osób badanych i od początku aktywnie uczestniczą we wszystkich fazach procesu badawczego (tu: twórczego).

Wielopoziomowe badanie kobiecego doświadczenia dotyczącego wybranego problemu obrazuje praca dramatopisarki Louise Page nad dramatem *Tissue*¹⁴, który pisany był przez nią dla Birmingham Arts Lab. Jest to sztuka poruszająca problem raka piersi.

Tkanka wymieniona w tytule sztuki to po prostu lewa pierś oraz węzły chłonne usunięte podczas mastektomii Sally Bacon [bohaterki utworu – przyp. D.L.]. Louise Page śledzi wszystkie zmiany postawy Sally wobec problemu uosabianego przez to, co jej matka nazywa kłatką piersiową, jej brat cyckami, a ona sama zaś biustem¹⁵.

Temat dramatu został wybrany podczas rozmów z zespołem. Autorka pisała kolejne fragmenty utworu, podczas gdy reżyser i aktorzy ćwiczyli wcześniej omówione sceny. Te były potem przerabiane w oparciu o ich komentarze¹⁶.

Pisarka odbyła szereg, nagrywanych na taśmę magnetofonową, rozmów z kobietami, które przeżyły amputację piersi. Zaczęła rozumieć przede wszystkim te aspekty problemu, które były dotąd tabu. Na jedną z prób zaproszono członkinię stowarzyszenia kobiet po mastektomii z Birmingham (jeden z aktorów pragnął poznać osobę, która poddała się amputacji). Padło pytanie o sztuczną pierś. Zaproszona kobieta natychmiast zdjęła biustonosz i podała go jednemu z aktorów. Page wspominała potem: „To był dla nas naprawdę ważny moment. Podawaliśmy

¹³ *Ibidem*, s. 68.

¹⁴ L. Page, *Tissue*, [w:] M. Wandor (ed.), *Plays by Women: Volume One*, London 1982. Sztuka napisana dla znanego centrum sztuki Birmingham Arts Lab, słynącego z „radykalnych poszukiwań artystycznych”, wystawiona w Birmingham Repertory Theatre w 1978 roku.

¹⁵ Z recenzji dramatu zamieszczonej w czasopiśmie „The Guardian”. Cyt. za: L. Page, *Plays: One*, London 1991, wewnątrzna strona okładki.

¹⁶ L. Page w przedmowie do *Tissue*, [w:] eadem, *Plays: One*, London 1991, s. IX–X.

sobie tę sztuczną pierś i każdy sprawdzał, jakie »to coś« jest ciepłe i ciężkie. Rozmawialiśmy potem bardzo długo»¹⁷.

Nowy, „wspólnotowy” rodzaj interakcji charakteryzował także relacje między członkami grupy a widownią teatralną. Był to kontakt oparty na interaktywności, na stawianiu pytań i zawiązywaniu dyskusji, zakładał nawet podjęcie przez widzów konkretnych działań po zakończeniu spektaklu. Opierał się na spodziewanym efekcie *sequelu* – kontynuacji, obejmującej także czynne działania idące w kierunku „zmiany”¹⁸.

Zespół Spire Tyre swoim pierwszym przedstawieniem *Baring the Weight* (1979), opartym na książce Susie Orbach *Fat Is a Feminist Issue*¹⁹, wywołał na przykład dyskusję na temat związków między karierą w teatrze a wyglądem kobiet i ich zdrowiem. Zespół nie tylko stworzył kobietom okazję do rozmowy na temat ich ciała, ale upowszechniał także informacje na temat działalności Women’s Therapy Centre w Londynie. Teatr współpracował z Centrum i brał udział w powołaniu grupy wsparcia dla kobiet, które chciały pokonać problemy związane z nieodpowiednią dietą i z otyłością. Głównym celem jej powołania było uświadomienie kobietom, jak wielką rolę w ich życiu prywatnym i zawodowym odgrywa dbałość o zdrowie, w tym o odpowiednie odżywianie się²⁰. „Potratralna” praca terapeutyczna Spire Tyre była częścią wspomnianego pospektaklowego efektu *sequelu*²¹.

Niektórzy krytycy i media z dużą podejrzliwością przyglądały się zbiorowym kreacjom i zespołowemu pisaniu tekstów dramatycznych, twierdząc, że taka metoda nie jest w stanie przynieść ani ważnych, ani wartościowych pod względem artystycznym wypowiedzi. Uznanie było zarezerwowane dla twórczości indywidualnej.

¹⁷ L. Page w przedmowie do *Tissue*, [w:] M. Wandor (ed.), *Plays by Women: Volume One*, London 1982, s. 101.

¹⁸ Por. Aston, *op. cit.*, s. 62.

¹⁹ S. Orbach, *Fat Is a Feminist Issue*, Berkley 1978.

²⁰ „Zobaczyłam informację o spektaklu Spare Tyre w »Timeout«. Byłam bardzo podenerwowana, ale równocześnie podniecona okazją spotkania się z tym feministycznym zespołem. Chciałam dowiedzieć się czegoś więcej o nich, więc szukałam tu i tam. Wreszcie zrobiły tę fascynującą rzecz z Susie Orbach, która napisała książkę *Fat Is a Feminist Issue*. I zaczęłam zmieniać swój sposób myślenia. Przedstawienie, które zrealizowałyśmy, miało tytuł *How do I look? [Jak ja wyglądam?]* Zaczęłyśmy pytać o nasze wizerunki, o to, dlaczego ubieramy się w pewien określony sposób, aby się podobać, oczarowywać, być atrakcyjną...” Wypowiedź Adele Salem, związanej z Women’s Theatre Group i Hard Corps, z płyty CD pt. *The Unfinished Histories: Women’s Theatre 1970s and 1980s – Recollections and Reflections*, opracowanej przez S. Croft i F. Higgs, London 2008/2009. Cyt. za: R. Chidgey, *Cunning Stunts: Women’s Theatre in the 1970s and ’80s*, „The ‘F’ Word. Contemporary UK Feminism”, http://www.thefword.org.uk/reviews/2008/12/cunning_stunts [dostęp: 2 czerwca 2015]. Jest to recenzja tej unikalnej publikacji.

²¹ Por. Aston, *op. cit.*, s. 63–64.

W latach osiemdziesiątych XX wieku wewnętrzne rozdarcie ruchu feministycznego wywołało falę twierdzeń o końcu epoki feminizmu i nastaniu ery „post-feminizmu” – „generacji postfeministycznej”²².

W pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych fala uderzeniowa teatrów feministycznych znacznie osłabła. *McGillivray's Theatre Guide* z roku 1994²³ prezentuje sylwetki około trzydziestu zespołów określających się jako feministyczne lub poruszające w swoich spektaklach problematykę kobiecą. Nawet zważywszy na fakt, że tylko część zespołów alternatywnych (w tym feministycznych) umieściło w tym przewodniku swoje profile, jest to liczba znacząco skromniejsza w porównaniu z liczbą teatrów opisywanych w wymienionej publikacji w połowie i pod koniec lat osiemdziesiątych.

Kryzys, który dotknął scenę feministyczną, był tylko jednym z objawów szerszego zjawiska zapaści teatru i dramaturgii brytyjskiej początku lat dziewięćdziesiątych²⁴. Jedną z przyczyn pojawiającego się przesilenia była narastająca komercjalizacja brytyjskiej sceny. Wiele aktywnych zespołów feministycznych, różniąc się w niektórych diagnozach i celach, nadal wyrażało przekonanie o konieczności manifestowania niezgody na istniejącą rzeczywistość. Jednak scena feministyczna jako całość, podobnie jak i cały nurt teatru alternatywnego, stawała się powoli częścią „głównego nurtu”.

Oceniając z dzisiejszej perspektywy jej osiągnięcia należy stwierdzić, że angielski dramat i teatr feministyczny działający w obrębie sceny alternatywnej stanowił wielowymiarowe zjawisko, ważne ze względu na skalę (kilkaset działających zespołów), rangę podnoszonych problemów, siłę głosu, z jakim je manifestowały, oraz – inspirującą dla całego środowiska teatralnego – ewolucję formy dramaturgiczno-teatralnej.

Bibliografia

- Ansorge P., *From Liverpool to Los Angeles. On Writing on Theatre, Film and Television*, London – Boston 1997.
- Aston E., *An Introduction to Feminism and Theatre*, London – New York 1995.

²² Susan Bolotin zapowiadała to już w roku 1982 w *Voices From the Post-Feminism Generation*, „New York Times Magazine” 17.10.1982. Ślęczka, *op. cit.*, s. 223; autor podaje taką informację za: F. Davis, *Moving the Mountain. The Women's Movement in America Since 1960*, New York 1991, s. 472.

²³ *Mc Gillivray's Theatre Guide 1994 (Formerly The British Alternative Theatre Directory)*, Rebecca Books, Brecon 1994.

²⁴ Sytuację w dramacie brytyjskim na początku lat dziewięćdziesiątych charakteryzują: P. Ansorge, *From Liverpool to Los Angeles. On Writing on Theatre, Film and Television*, London – Boston 1997; D. Edgar (ed.), *State of Play. Playwrights on Playwriting*, London 1999. Zob. też: A. Sierz, *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*, London 2001, *passim*.

- Bolotin S., *Voices From the Post-Feminism Generation*, „New York Times Magazine” 1982, October 17.
- Chidgey R., *Cunning Stunts: Women's Theatre in the 1970s and '80s*, „The 'F' Word. Contemporary UK Feminism”, http://www.thefword.org.uk/reviews/2008/12/cunning_stunts [dostęp: 2 czerwca 2015].
- Craig S. (ed.), *Dreams and Deconstructions. Alternative Theatre in Britain*, Ambergate 1980.
- Curry B., *Spotlight on Women in Society*, Eastbourne 1984.
- Davis F., *Moving the Mountain. The Women's Movement in America Since 1960*, New York 1991.
- Edgar D. (ed.), *State of Play. Playwrights on Playwriting*, London 1999.
- Goodman L., *Contemporary Feminist Theatres. To Each Her Own*, London, New York 1993.
- Itzin C., *Sexual Politics of Theatre in the 80's. Introduction*, [w:] *British Alternative Theatre Directory 1984/85*, Eastbourne 1984.
- Jongh N. De, *Women stay seated, courtesy of a judge*, „The Guardian” 1978, May 27.
- Kramarae C., Treichler P.A., *A Feminist Dictionary*, Boston 1985.
- Mc Gillivray's Theatre Guide 1994 (Formerly The British Alternative Theatre Directory)*, Rebecca Books, Brecon 1994.
- Millett K., *Sexual Politics*, London 1971.
- Orbach S., *Fat Is a Feminist Issue*, New York 1978.
- Page L., *Plays: One*, London 1991.
- Page L., *Tissue*, [w:] M. Wandor (ed.), *Plays by Women: Volume One*, London 1982.
- Pasquier M.C., *Women in the Theatre of Men*, [w:] J. Friedlander, B. Wiesen Cook, A. Kessler-Harris and C. Smith-Rosenberg (eds), *Women in Culture and Politics: A Century of Change*, Bloomington 1986.
- Shyama P., *Sour grapes, verdict at El Vino's*, „The Guardian” 1982, November 9.
- Sierz A., *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*, London 2001.
- Skotnicki J., *Stary i nowy teatr angielski*, „Dialog” 1972, nr 9.
- Ślęczka K., *Feminizm. Ideologie i koncepcje społeczne współczesnego feminizmu*, Katowice 1999.
- Stott M., *Bar maids*, „The Guardian” 1973, June 14.
- The Unfinished Histories: Women's Theatre 1970s and 1980s – Recollections and Reflections (CD)*, opr. S. Croft i F. Higgs, London 2008/2009.
- Vanauken S., *Freedom for Movement Girls – Now*, „No more Fun and Games: A Journal of Female Liberation” 1969, Issue 2, February.
- Wandor M. (ed.), *Plays by Women: Volume One*, London 1982.
- Wandor M., *Carry On. Understudies. Theatre and Sexual Politics*, London, New York 1986.
- Wandor M., *The Personal is Political. Feminism and the Theatre*, [w:] S. Craig (ed.), *Dreams and Deconstructions. Alternative Theatre in Britain*, Ambergate 1980

Biogram

Dariusz Leśnikowski – adiunkt w Katedrze Dramatu i Teatru Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Teatrológ, krytyk sztuki. Absolwent kulturoznawstwa i archeologii Uniwersytetu Łódzkiego. Staże i stypendia zagraniczne w University of North

London i University of Reading (Wlk. Brytania). Autor licznych tekstów poświęconych teatrowi oraz sztuce współczesnej (książka *Czytanie sztuki: postawy – interpretacje*, Łódź 2006). Od 1978 roku aktor, a od 1980 Kierownik Artystyczny Teatru „Pstrąg-Grupa’80” UŁ. Reżyser, autor bądź współautor scenariuszy, scenografii, oprawy muzycznej większości jego kreacji. Występy w Polsce, na Litwie, we Włoszech, we Francji, w Belgii, w Niemczech i w Wielkiej Brytanii.