didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 185**
Data wydania: luty 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/sztuka-przetrwania

/ REPERTUAR

Sztuka przetrwania

Jowita Mazurkiewicz

Centrum Sztuki Włączającej / Teatr 21 w Warszawie: *Przetrwają silniejsi? Filoktet Survival* (rezydencje artystyczne)

Tomasz Grabowski, *Przetrwać w obcości*, 6–8 grudnia 2024

Aleksandra Jakubczak, *Worst Case Scenario*, 13–14 grudnia 2024

Maja Luxenberg, *ACELAND*, 19–20 grudnia 2024

W popularnym telewizyjnym formacie grupa nieustraszonych uczestników i uczestniczek, ulokowana na bezludnej, zazwyczaj tropikalnej wyspie, dowodzi swoich survivalowych zdolności w obliczu kolejnych wyzwań stawianych przez naturę i producentów programu, ku uciesze spragnionych emocji widzów. Organizatorki cyklu rezydencji *Przetrwają silniejsi? Filoktet survival* w Centrum Sztuki Włączającej w Warszawie odwołują się zarówno do *Survivora*, jak i do losów zranionego, porzuconego na Lemnos bohatera tragedii Sofoklesa, by zaprosić do namysłu nad strategiami przetrwania we współczesnym świecie. Tytułowe pytanie, z miejsca podważające bezlitosną wykładnię darwinizmu społecznego, uruchamia kategorię *vulnerability*

(ranliwość, wrażliwość), w ostatnich latach eksplorowaną intensywnie choćby przez Judith Butler i Sarę Ahmed za granicą czy Agatę Sikorę i Agnieszkę Daukszę w Polsce. Kulturoznawczynie uznają ranliwość za powszechną kondycję jednostki w realiach późnego kapitalizmu i zastanawiają się, w jaki sposób wrażliwość i prekarność podmiotu mogą zostać przekute w siłę i wytrzymałość w akcie oporu lub buntu. Wyzwaniem nie jest już demonstracja tężyzny na bezludnej wyspie, a stawienie czoła katastrofie klimatycznej, pandemii, wojnom, dyskryminacji, kryzysom ekonomicznym i psychicznym. Podczas trzech grudniowych wieczorów swoich strategii przetrwania poszukiwali Tomasz Grabowski, Aleksandra Jakubczak i Maja Luxenberg. Każda z osób tworzących inaczej zakreśliła pole własnych zmagań z nieprzychylną rzeczywistością i zaproponowała odmienne, ale uzupełniające się taktyki artystycznej wytrzymałości.

Przetrwać w obcości

Pierwszego wieczora kameralną przestrzeń Centrum wypełniają białe foliowe kombinezony ochronne zawieszone gęsto pod sufitem. Każdy z nich jest obficie poplamiony czerwoną farbą przypominającą krew i oznakowany kodem QR, który odsyła do przyporządkowanego mu cytatu. Z wystawą multimedialną Tomasza Grabowskiego można zapoznawać się na własną rękę, oglądając w smartfonie nagrania przygotowane przez performera, lub wraz z innymi widzami, skupiając się na projekcji rzucanej na białą ścianę za gąszczem skafandrów.

Grabowski mierzy się ze światem gruntownie nieprzystosowanym do potrzeb osób g/Głuchych, w którym normy i dyskurs zawsze wyznaczane są przez słyszącą większość społeczeństwa. Aby choć na chwilę zmienić zasady gry,

artysta powołuje do istnienia alternatywną rzeczywistość, stawiając fundamentalne dla projektu pytanie: co by było, gdyby ludzie na drodze ewolucji zyskali zdolność posługiwania się zmysłami wywiedzionymi ze świata zwierząt – echolokacją, elektrorecepcją i magnetorecepcją? I dalej: jaka byłaby pozycja społeczna osób, które nie dysponują tymi zmysłami?

Grabowski ustanawia swoje uniwersum za pomocą nowego języka. W rozdawanym przy wejściu słowniczku znalazły się ukute przez niego neologizmy pozwalające wymienić związane ze zmysłem słuchu, głuchotą i mową terminy na wyrażenia zainspirowane zmysłami, którymi zwykle posługują się ryby, delfiny, nietoperze czy pszczoły. Słyszeć to odpowiednio echoczuć, prądczyć i magnować. Migać – gugać, gdekuć, dikać. Światotwórczy gest, rodem z klasycznej literatury science fiction, służy zdefamiliaryzowaniu codzienności osób słyszących i zdenaturalizowaniu ich przywilejów. Artysta zaprasza w ten sposób do przelotnych odwiedzin w rzeczywistości, w której bariery społeczne i komunikacyjne między g/Głuchymi i słyszącymi tracą znaczenie wobec innych, wspólnych dla obu grup deficytów sensorycznych.

Grabowski kwestionuje i wyobcawia konstrukt pełnosprawności, dokonując lingwistycznej interwencji we fragmentach książek o g/Głuchych napisanych przez słyszących – są to m.in. *Głusza* Anny Goc, *Maska dobroczynności. Deprecjacja społeczności głuchych* Harlana Lane'a czy *Telefon, kino i cyborgi. Wzajemne relacje niesłyszenia i techniki* Magdaleny Zdrodowskiej. Na nagraniach artysta ubrany w kolejne kombinezony ochronne, które zaraz zawisną w galerii, najpierw miga cytaty z wybranych publikacji, a następnie zanurza ręce w naczyniach z czerwoną farbą i miga te same ustępy, wymieniając kluczowe słowa na autorskie neologizmy. Wykonywane przez niego znaki zostawiają czerwone ślady na białym kostiumie, a w finale

każdego wideo można zobaczyć planszę z cytatem, w którym wykonano krwawą korektę. W ten sposób performer zwraca uwagę na dojmujący niedobór tekstów o doświadczeniach g/Głuchych pisanych przez g/Głuchych i wyraźnie zaznacza swoją obecność w książkach słyszących autorek i autorów.

Foliowe kombinezony falujące pod sufitem okazują się materializacją radykalnej operacji na języku, instalacja to krajobraz po stoczonej z nim bitwie. Przestrzeń wystawy przywodzi na myśl bardziej dystopijne laboratorium, w którym właśnie przeprowadzono brutalny eksperyment, niż migotliwe światy fantastyki naukowej. Taktyką przetrwania zaproponowaną przez Grabowskiego jest intensywne ćwiczenie wyobraźni i to właśnie dzięki temu okazuje się najbardziej skuteczna. Wymyślanie alternatywnych rzeczywistości może odświeżyć spojrzenie na relacje społeczne między g/Głuchymi i słyszącymi oraz ujawnić niesprawiedliwość dystrybucji przywilejów w grupach o różnych możliwościach sensorycznych. Wieczorne oprowadzanie kuratorskie szybko przeradza się w dyskusję o warunkach życia i reprezentacji g/Głuchych społeczności w Polsce, prowadzoną w polskim języku migowym, tłumaczonym konsekutywnie dla niemigających uczestników. Kolejne gościnie stają w rozproszonym świetle projektora na tle nagrań Grabowskiego i opowiadają o swoim doświadczeniu, spontanicznie dopełniając instalację własnymi spostrzeżeniami i uważną obecnością.

Worst Case Scenario

Tydzień później, tuż przed performansem przygotowanym przez Aleksandrę Jakubczak, dwójka performerów podchodzi kolejno do osób zgromadzonych na widowni i uprzedza, że to, co za chwilę zobaczą, chyba nie będzie za dobre. Na scenie i na ścianach, pomiędzy wiatrakiem, lampkami, radyjkiem i

wazonem z ususzonymi roślinami, widać nacieki z pianki termoizolacyjnej, przypominające mineralne osady w jaskini lub abstrakcyjne rzeźby. Jedna z nich będzie powstawać podczas pokazu – z worka podwieszonego pod sufitem miarowo skapują krople żółtawej mazi, zbierając się w sporą kałużę na podłodze. W rogu wisi banan przyklejony do ściany srebrną taśmą, w żartobliwym nawiązaniu do memicznego, wartego miliony dzieła Maurizia Cattelana, ale niebawem okaże się, że przestrzeń gry to jednak nie galeria sztuki, lecz wnętrze głowy autorki performansu. Jakubczak siedzi na poduszce przed widownią, zwrócona ku scenie, by razem z publicznością śledzić przebieg wydarzenia, zarządzać audiosferą, a potem okazjonalnie podrzucać performującym zadania.

„It feels like I forgot to do something important all the time" – zaczyna kobiecy głos z offu, a Jaśmina Polak i Rob Wasiewicz, ubrani w robocze dresy, wnoszą na scenę kolejne drobne przedmioty i dodatkowe lampy. Z głośnika wydobywa się opowieść o osobie zmagającej się z ciągłym poczuciem zawieszenia w oczekiwaniu na najgorsze oraz obezwładniającym brakiem siły na podjęcie jakiegokolwiek działania. Jako rezydentka Jakubczak poszukuje strategii przetrwania w obliczu stanów lękowych, codziennego, niekiedy paraliżującego doświadczenia, które zdaje się kształtować jej relacje z otoczeniem i samą sobą. W późniejszym nagraniu artystka wyjaśni tytuł performansu: jej lęki polegają na nieustającej produkcji najgorszych scenariuszy wszystkich nadchodzących zdarzeń, co sprawia, że nie potrafi odwrócić się do publiczności, żeby przed nią wystąpić, ale mogą wyręczyć ją performerzy.

Wasiewicz i Polak pełnią w performansie podwójną funkcję – występują przed widzami w imieniu artystki, która w swojej ranliwości nie czuje się na siłach reprezentować samej siebie, oraz na różne sposoby konfrontują ją z jej

lękami w bezpiecznych, kontrolowanych warunkach, niczym na sesji terapii poznawczo-behawioralnej. Po doświetleniu obiektów z pianki wkraczają na scenę powtórnie, w zwolnionym tempie, raz po raz nadmuchując foliowe woreczki, przy akompaniamencie nieco tandetnej muzyki relaksacyjnej. Nadają lękom niefiguratywną formę, najpierw za pomocą oddechów i plastikowych torebek, następnie – wiatraka i folii malarskiej, która frenetycznie drży i faluje w strumieniu powietrza. Później Polak za sprawą paru gałęzi i łańcucha przedzierzgnie się w potwora z horroru, a Wasiewicz w owiniętego plastikiem ducha. Ich działania intensyfikują się w ciągłym napięciu między pragnieniem uczynienia lęków namacalnymi i potrzebą odebrania im destrukcyjnej mocy.

W kluczowym fragmencie performansu aktorzy stają przed publicznością i zdają reżyserce relację z tego, co widzą, ale zamiast opisywać rzeczywistość, wymyślają jej najgorszą wersję. W snutej przez nich wizji wszystkie widzki denerwują się i nudzą, dyrektorzy festiwali teatralnych załamują ręce, bardziej spełnione koleżanki z roku drwią, a władze miasta żałują wydanych na rezydencję pieniędzy. W międzyczasie „Dwutygodnik" publikuje recenzję wydarzenia, z której wynika, że Jakubczak kompletnie się ośmieszyła, a jej lęki okazały się jak najbardziej zasadne. Pod teatrem gromadzą się protestujący z transparentami „No talent", a chłopak Jakubczak zdradza ją z jej prywatną dramaturżką. Obawy związane z życiem zawodowym przeradzają się w mroczne wizje życia osobistego. Performerzy siadają naprzeciwko siebie i na prośbę artystki eksponują ją na lęk przed samotnością. W układanym przez nich scenariuszu zniedołężniała Ola świętuje sto drugie urodziny, zalegając w zapleśniałym, toksycznym mieszkaniu, opuszczona przez bliskich, którzy w końcu odkryli, że jest zdecydowanie złą osobą.

Ale podczas performansu trudno oprzeć się wrażeniu, że Jakubczak nie jest sama, a najgorsza wersja przyszłości nie może się urzeczywistnić wobec bardziej namacalnej i ugruntowanej teraźniejszości. W tym momencie otaczają ją przecież ludzie gotowi wysłuchać jej opowieści i uznać codzienne zmagania z własną, kruchą psychiką. Eskalująca katastrofizacja realizowana na scenie przez Polak i Wasiewicza w kolejnych performatywnych aktach lęku kończy się obnażeniem ich absurdu lub oswojeniem poprzez zwyczajne wypowiedzenie na głos. Taktyka reżyserki nie sprawia, że znikają, ale dzięki konfrontacji przeprowadzonej wobec publiczności na chwilę stają się wspólnym doświadczeniem zasługującym na empatię i zrozumienie.

Aceland

Trzecia praca zapowiada się jako relacja z podróży. Na statycznym wideo wyświetlanym na ścianie widać białe kontenery mieszkalne na trawiastej równinie pod pochmurnym niebem, na scenie stoją keyboard, mikrofon i biurko, na nim laptop i parę drobiazgów, a w kącie – niebieska torba z Ikei. Minie sporo czasu, zanim Maja Luxenberg zajmie miejsce przy stoliku, by opowiedzieć o swoim doświadczeniu kilkumiesięcznej pracy w hotelu na islandzkim pustkowiu. Ramy jej performansu zakreśla seria nagrań audio i napisów na tle nie do końca malowniczej pocztówki z wyjazdu.

Najpierw słychać luźną rozmowę Luxenberg z towarzyszką podróży: próbują ująć swoje codzienne przeżycia w proste konstatacje i wspólnie obśmiać niewygodę, zmęczenie i doskwierające im poczucie izolacji. Poszczególne kwestie z czasem zaczynają się zapętlać: „lubię tę pracę”, „nie da się tak żyć”, „trzeba się wyrobić”, „nie powtórzyłabym tego”. Po remiksie rozmowy rozbrzmiewają wypowiedzi kolejnych uczestników islandzkiego survivalu,

osób w różnym wieku, z rozmaitych krajów i grup społecznych. Wszyscy chcą głównie dużo zarobić w krótkim czasie i na chwilę zmienić otoczenie. Głos Mai pośród innych wyjaśnia, że szuka przemiany i ucieczki od problemów, utyskuje na silny wiatr i eksploatacyjne struktury zatrudnienia, opisuje przedziwny stan zawieszenia w świecie zorganizowanym wokół intensywnego zarobku, przelotnie dzielonym z innymi, którzy zaraz bezpowrotnie znikną.

Fragmenty relacji nabierają konkretu, kiedy ruchome zdjęcie kontenerów zastępuje nagranie w jednym z hotelowych pokoi. Luxenberg na ekranie przygotowuje się do sprzątania, a na scenie siada przy biurku i zaczyna skręcać papierosa. Torba z Ikei, widoczna zarówno w planie żywym, jak i w planie wideo, nadaje dwóm rzeczywistościom pewną ciągłość. Odtąd Luxenberg na scenie będzie prowadzić performatywny, często także muzyczny, wykład o swojej wyprawie, podczas gdy jej sobowtórka z dokumentu odda się metodycznemu szykowaniu hotelowego pokoju dla następnych gości. Kiedy jedna zamiata, wyciera, ścieli i szoruje, druga tka opowieść – swobodną, niemal prywatną, jakby siedziała w salonie z grupą znajomych, którzy właśnie zapytali, jak było w Islandii. Każdy rozdział jej relacji to kolejny aspekt przeżytej niedawno przygody. Wspomina codzienne wyzwania, jak wysuszone ręce krwawiące od detergentów i duża odległość od jedynego sklepu w okolicy, restrykcyjne zasady skąpego właściciela hotelu czy godziny przepędzane bezczynnie w zapleśniałym kontenerze w oczekiwaniu na koniec wyjazdu. Ale czasem poszerza perspektywę, zwracając uwagę na realia pracy imigrantów i uchodźczyń, którzy w Islandii muszą na nowo zbudować swoje życie pomimo dyskryminacji, bariery językowej i osamotnienia. Performerka w pełni zdaje sobie sprawę ze swojego przywileju – pracuje jako sprzątaczka z wyboru i tymczasowo, nie musząc identyfikować się ze swoją posadą.

Codzienna praca fizyczna w izolacji okazuje się dla Luxenberg niemałym wyzwaniem. Żeby mu podołać, postanawia zrobić użytek ze swoich artystycznych kompetencji i na potrzeby wymyślanego podczas rutynowych obowiązków projektu staje się wnikliwą zbieraczką doświadczeń, umiejętności, materiałów i dokumentów. Z wywiadów ze współpracownikami, wiadomości głosowych do przyjaciółki czy zgromadzonych w kieszeniach drobiazgów ułoży się zniuansowany dziennik podróży w późnym kapitalizmie, z notatek w telefonie – improwizowane, żartobliwe piosenki pozwalające nabrać dystansu do własnej prekarnej pozycji i wyrazić związane z nią ambiwalentne emocje. Luxenberg pracuje i identyfikuje się jako artystka, nawet kiedy akurat sprząta w islandzkim hotelu. Dając ujście swojej kreatywności, zarówno podczas wyjazdu, jak i w ramach rezydencji, odnajduje sens przeżyć, które mogłyby wydawać się nieistotne czy niewarte zapamiętania, i robi z nich użytek w sztuce.

Przegląd nagromadzonych dokumentów i pamiątek doprowadza Luxenberg do kluczowego dla jej projektu pytania: czy wyjazd zarobkowy świadczy o zaradności czy jej braku? Żeby pozwolić sobie na pracę w kulturze, autorka musiała znaleźć dodatkowe źródło utrzymania, a zarobione w Islandii pieniądze pomagają jej przetrzymać niestabilność, niepewność i niskie wynagradzanie projektów artystycznych w Polsce. Dorobiwszy za granicą, pozwoliła sobie na odpuszczanie, przestój i bezproduktywność, dzięki którym sztukę może tworzyć na własnych warunkach i w swoim tempie, poza survivalową pogonią za kolejnymi angażami. Relacja z podróży nie jest jednak sprawdzonym przepisem na przetrwanie pracy w kulturze, a ujawnieniem jego ukrytych kosztów – zmęczenia, stresu, bólu pleców, poczucia porażki i wyalienowania. Performerka na nagraniu kończy sprzątać. „Zdążyła” – komentuje z ulgą Luxenberg na scenie. Na swoją sobowtórkę z Islandii zdaje się patrzeć z uznaniem.

***

Towarzysząc Grabowskiemu, Jakubczak i Luxenberg w eksploracji rozmaitych sposobów na przetrwanie w nieprzyjaznej rzeczywistości, warto zastanowić się, jakie strategie tworzenia sztuki można odnaleźć w ich projektach, a więc jakie formy teatru i performansu odpowiadają według nich na wyzwania współczesności i czego obecnie potrzebują od sztuki zarówno artyści, jak i odbiorczynie, którzy uczą się dostrzegać i doceniać własną ranliwość. Wszystkie propozycje, mimo istotnych różnic, okazały się kameralnymi, skromnymi wydarzeniami opartymi na obecności osoby autorskiej, jej szczerej pracy z własną kruchością i poczuciem nieprzystosowania oraz na bliskim spotkaniu z widzami jako świadkami pewnego szczególnego doświadczenia. To wypowiedzi korzystające ze swojej niepozorności i przyziemności, lekcje empatii przeprowadzone za pomocą oszczędnych środków, niedomknięte i niewykluczające innych. Każdy z projektów zapewnił publiczności przestrzeń na niewymuszone współbycie i współodczuwanie, fundamentalne dla zrozumienia ranliwości jako doznania na wskroś relacyjnego i wspólnototwórczego. Sztuka przetrwania może polegać na dzieleniu się słabością, bez wstydu i skrępowania, aż stanie się siłą.

Wzór cytowania:

Mazurkiewicz, Jowita, *Sztuka przetrwania*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 185, https://didaskalia.pl/pl/artykul/sztuka-przetrwania.

Autor/ka

Jowita Mazurkiewicz

Jowita Mazurkiewicz – dramaturżka, magistra sztuki, absolwentka Wiedzy o Teatrze w Akademii Teatralnej w Warszawie. Współstworzyła *Czuły spektakl. Medytacje w prekariacie* w reżyserii Marty Szlasy-Rokickiej w Instytucie Sztuk Performatywnych przy Teatrze Powszechnym, pracowała przy spektaklach Michała Buszewicza, Grzegorza Jaremki, Wojtka Ziemilskiego i Weroniki Szczawińskiej. Publikowała teksty w „Teatrze" i „Dialogu". Jej główne zainteresowania badawcze to teatralna praktyka *female gaze* oraz reprezentacje Czarności i białości w polskim teatrze współczesnym, przede wszystkim w perspektywie antyrasizmu, postkolonializmu i feminizmu intersekcjonalnego.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/sztuka-przetrwania*