didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 186**
Data wydania: kwiecień 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/twarz-i-cien

/ CIAŁA

Twarz i cień

Justyna Kowal

Szczeliny. Kobiety w sztukach performatywnych we Wrocławiu, 6–9 marca 2025

Jak co roku w marcu wrocławski Instytut im. Jerzego Grotowskiego stał się centrum kobiecej działalności artystycznej. W programie czwartej edycji festiwalu *Szczeliny. Kobiety w sztukach performatywnych*, organizowanego pod opieką kuratorską Moniki Wachowicz, znalazło się dziesięć wydarzeń. Oprócz różnych działań performatywnych (teatralnych, choreograficznych, muzycznych i wizualnych) widzom zaproponowano także wernisaż wystawy fotograficznej i projekcję filmu dokumentalnego, połączonego z dyskusją z twórczyniami oraz jego bohaterką.

Idea *Szczelin* pozostaje niezmienna – festiwal jest przestrzenią zarezerwowaną dla ekspresji artystycznej kobiet oraz indywidualnych i zbiorowych herstorii, jednak każdej edycji towarzyszy rodzaj nieformalnego hasła przewodniego. Dominantą tegorocznej edycji stał się ogień, rozumiany jako siła formująca i niszcząca, a przede wszystkim pozwalająca na podwójny

ogląd rzeczywistości, w świetle i zacienieniu. Ten ostatni aspekt był w *Szczelinach* szczególnie widoczny. Próba uporządkowania i intuicyjnego sklasyfikowania festiwalowych wydarzeń doprowadziła mnie do jeszcze innego wyraźnie wybijającego się motywu – swoistego paradoksu twarzy, która z jednej strony sygnalizuje niezmienną tożsamość, z drugiej – stale ulega zmianom i pozwala przyjmować maski.

Festiwal otworzył wernisaż fotografii Joanny Nowickiej *Portret kobiety*. Kilkupiętrowa klatka schodowa głównej siedziby Instytutu we wrocławskim Rynku została przemieniona w galerię sztuki, w której zawisło trzydzieści dzieł. Katowicka fotografka realizowała w latach 2021-2023 cykl sesji zdjęciowych, podczas których portretowała kobiety z doświadczeniem onkologicznym w różnych stadiach choroby. Czarno-białe portrety są estetyczne i wysublimowane, na najprostszym poziomie recepcji można o nich myśleć jako o próbach uchwycenia kobiecego piękna. Zdjęcia to wynik długofalowej pracy, pewnego rodzaju finałowy spektakl. Działalność Nowickiej i historie portretowanych przez nią bohaterek były procesem twórczym, podczas którego zawiązała się siostrzana wspólnota o wielu funkcjach: terapeutycznej, artystycznej, towarzyskiej. „Płaczemy razem i śmiejemy się razem” – tak o grupie mówiła Nowicka podczas wernisażu. Pod każdym portretem widnieje wybrane przez jego bohaterkę motto, cytat lub autorska fraza, nazywane przez Nowicką „słowami na życie”. Jedna z bohaterek wybrała zdanie Jolanty Brach-Czainy, duchowej patronki *Szczelin*: „Im mocniej wstrząsa nami życie, tym mocniejsza jest nasza w nim obecność”.

Program *Szczelin* zaproponował widzom narrację o przemianach twarzy, procesie uspójniania tożsamości i idącej za nim dynamice procesu twórczego. Projekcja filmu *Twarze Agaty* w reżyserii Małgorzaty Kozery

poprzedzała dyskusję zatytułowaną *Niosę w sobie tysiące twarzy* z udziałem reżyserki, Joanny Nowickiej i bohaterki dokumentu – artystki wizualnej Agaty di Masternak. Pracę Kozery – laureatki Złotego Lajkonika na Krakowskim Festiwalu Filmowym (2023) – trudno nazwać klasycznym dokumentem czy dokumentalną biografią, w której czujne oko kamery śledzi bohatera. Reżyserka wykorzystuje wiele odmian filmowego języka, od poetyckich, teatralizowanych scen, rozgrywających się w sterylnej sali operacyjnej i zarejestrowanych na potrzeby filmu, po amatorskie nagrania di Masternak, kręcone telefonem komórkowym. Z tego kolażu wyłania się narracja o artystce i jej dziele. W wieku szesnastu lat di Masternak dowiedziała się, że na jej twarzy rozwija się AVM, czyli malformacja tętniczo-żylna – lekarze dawali jej maksymalnie dwa lata życia. W ciągu ostatnich dwudziestu lat przeszła ponad trzydzieści operacji, a każda z nich zmieniała wygląd jej twarzy, od zwykłej opuchlizny po znaczne zmiany kształtu. Artystka zmaga się z bólem, ciągłym zagrożeniem śmiercią. Z narracją o chorobie i nowych twarzach przeplata się opowieść o niezwykłym rozwoju osobowości twórczej, artystycznych motywacji, dojrzewaniu warsztatu i ewolucji technik, jednym słowem – przemianach oblicza di Masternak jako artystki. W filmie szczególnie uwydatniony jest cykl malarski *Twarze ocalonych*. Rozmowy di Masternak (i powracające pytanie „kiedy ludzie decydują, że chcą żyć?”) z tymi, którzy przeżyli piekło obozów czy powstania warszawskiego, są dosłowną kanwą serii akwarelowych portretów. Następnie widz obserwuje proces powstawania obrazów, wynurzania się konturów wizerunków z barwnych, wodnistych plam. Drugim istotnym cyklem, którego powstawanie widzowie podglądają, są *Wielkie Głowy*. Ogromne płótna (o wymiarach dwa na dwa metry) zapełnione są dziesiątkami twarzy znajomych, przyjaciół i rodziny artystki; niektóre z nich są zaledwie konturami, inne przypominają rozmyte cienie, jeszcze inne namalowane zostały z niemalże fotograficzną

dokładnością. Na stronie internetowej artystki można przeczytać, że formalna różnorodność twarzy to ich „stadia widzialności" i „stany zagłuszenia". *Wielkie Głowy* badają wpływ jej choroby na nią samą i otaczających ją ludzi[1]. Di Masternak była zaproszona do udziału w *Szczelinach* ze swoim – jak głosiła festiwalowa zapowiedź – „performansem/instalacją"[2], również zatytułowanym *Wielkie Głowy*, podczas którego publiczność miała być naocznym świadkiem jej procesu twórczego. Z przyczyn losowych nie mogła pojawić się na tegorocznych *Szczelinach* (w dyskusji wzięła udział w trybie online), ale mam nadzieję, że performans zagości jeszcze w Instytucie.

Prezentowaną w Studiu na Grobli instalację performatywną Anny Stellar zatytułowaną *Wszystko robisz źle* wpisałabym w artystyczną koncepcję analizy relacji matka-córka, tematycznie zbliżoną do *Utworu o Matce i Ojczyźnie* Bożeny Umińskiej-Keff lub *Gardenii* Elżbiety Chowaniec. Działanie Stellar jest statyczne, opiera się na bezruchu. Widz styka się z opowieścią o wzajemnym żalu, narzuconych społecznie powinnościach i przemianach generacyjnych. Podczas półgodzinnego seansu Stellar (której całe ciało pomalowane jest złotą farbą) leży nieruchomo w namiocie o ścianach z firanek, wypełnionym rodzinnymi pamiątkami i zdjęciami. Z offu słyszymy rozmowę matki z córką. Matka bezlitośnie krytykuje córkę, jej styl życia, pracę, sposób prowadzenia domu i wychowywania dzieci. Syn chodzi nieuczesany, nie nosi ubranek, które dostał od babci. W mieszkaniu córki panuje wieczny bałagan, w dodatku ta żyje z ojcem dzieci bez ślubu. Narrację dopełniają ciągłe porównania ze wzorowym i uporządkowanym życiem innych (synami znajomych matki lub bratem). Matka narzuca córce swoją wizję świata, choć ta dotyczy realiów społecznych, które już przeminęły. Zarzuca jej indywidualizm i egoizm – kiedy kobieta zostaje matką, powinna bezgranicznie poświęcić się dla dzieci. Dwóch

światopoglądów nie da się pogodzić, a półgodzinna rozmowa, podczas której córka rzeczowo i spokojnie tłumaczy matce swoje postępowania, nie prowadzi do żadnej realnej komunikacji. Matka „wie lepiej", „mówi wszystko w dobrej wierze, a nie na złość", a córce „nie można nic powiedzieć, bo od razu się obraża". „Typowość" rozmowy jest niezwykle poruszająca, bo nadaje jej uniwersalny charakter.

Scena na Grobli gościła także Katarzynę Pastuszak i Joannę Dudę z ich opowieścią „o dialogu, o stawaniu się innym wobec innego, o byciu pomiędzy jednym i drugim, a także o byciu jednocześnie jednym i drugim"[3]. Performans *2*, część autorskiego projektu Pastuszak pod nazwą *33_33_33*, ciekawie angażował publiczność w przebieg działań scenicznych. Przed rozpoczęciem widzowie zostali poproszeni o napisanie na karteczkach swoich pomysłów na to, co chcieliby zobaczyć na scenie. W performansie Pastuszak odpowiedzialna była za ruch i choreografię, Duda za muzykę i całą strukturę foniczną, improwizowaną za pomocą sprzętu elektronicznego, między innymi samplera. Po krótkiej etiudzie ruchowej i pierwszej improwizacji muzycznej Pastuszak wybiera widza i tworzy ruch wokół jego pomysłu, a na jej działanie odpowiada muzyka Dudy. Po chwili role się odwracają – to kompozytorka wybiera karteczkę, interpretuje muzycznie napisaną na niej myśl, a Pastuszak, choć jej nie zna, improwizuje choreografię. Rodzi się pytanie, czego właściwie jesteśmy świadkami i uczestnikami: przypadku, gry, szczególnej nici porozumienia, opierającego się na rytmie muzyki i ciała? Relacje partnerskie pomiędzy performerkami i zaangażowanym w zabawę widzem komplikują się jeszcze bardziej, kiedy obydwie losowo wybierają po jednej karteczce, co oznacza, że symultanicznie będą improwizować dwie osobne idee. Jakie znaczenie ma wówczas anonsowany w opisie dialog i stawanie się wobec innego? Czy w prawdziwym

dialogu funkcja muzyki wobec ruchu i ruchu wobec muzyki powinna sprowadzać się do ilustrowania i wzajemnej kompatybilności? *2* to spotkanie z dwoma osobnymi podmiotami twórczymi, posługującymi się odrębnymi językami, ale jednak funkcjonującymi w intuicyjnej symbiozie. Za każdym razem obraz scenicznej ekspresji wydaje się zachwycająco spójny, co nie zmienia faktu, że widz chciałby wiedzieć, co znajdowało się do wylosowanej karteczce. Zwyczajna ciekawość i chęć porządkowania utrudniają poddanie się energii i rytmowi wyobraźni dźwiękowej Dudy i eklektycznej choreografii Pastuszak.

W *2* – oprócz ruchu i fonosfery – zachwyca jeszcze jeden element wizualnej struktury: wykorzystanie projekcji wideo i oświetlenia. Hipnotyzujące, dzielące się jak komórki okręgi wyświetlane na tylnym prospekcie na początku performansu czy podświetlone z poziomu sceny piłeczki, rzucające ogromne cienie na wnętrze scenicznego pudełka – to elementy, które przywodzą na myśl tematykę tegorocznych *Szczelin*. Ruch zacieniania i oświetlania w festiwalowych performansach nie pełnił tylko funkcji technicznych czy dramaturgicznych, a służył kreowaniu i opowiadaniu scenicznych światów. Różowe neony – kojarzące się raczej kiczowato i „estradowo" – w *Kobiecie, w którą wpisane jest koło*, kantacie performatywnej Rity Janowskiej i Mai Miro, stworzyły emocjonalny kontrast z ciemnością i zimnym, niebieskim światłem. Dolne oświetlenie makiety zrujnowanego miasta w poruszającym *Lamencie* Aurory Lubos stało się asemantyczną hiperbolą – cienie zbombardowanej Gazy wypełniły całą Salę Teatru Laboratorium. Roli światłocienia i kompatybilnych z nim projekcji wideo w poruszającym, autobiograficznym *Rapeflower* Hany Umedy można by poświęcić osobny esej. Performerka prowadzi widzów przez opowieść o przemocy seksualnej, uwikłaniach międzykulturowych, uzupełnioną animowanymi projekcjami obrazów Caravaggia (między innymi *Judytą*

odcinającą głowę Holofernesowi, na którym płciowy schemat przemocy jest odwrócony) i subtelnym cieniem, tak istotnym dla azjatyckich sztuk widowiskowych.

Doprowadzone do mistrzostwa operowanie oświetleniem i cieniem stało się jednym z głównych scenicznych środków narracyjnych w najciekawszym według mnie wydarzeniu *Szczelin* – performansie Eleni Ploumi zatytułowanym*Misslightenment*. W programie performansu artystka opisuje intymną motywację swoich działań artystycznych: urodziła się i wychowała w konserwatywnej Grecji, kultywującej „systemowy seksizm". Trzy lata temu w z pozoru liberalnej i postępowej Holandii – gdzie obecnie mieszka i pracuje – siostra jej znajomej padła ofiarą morderstwa. Ploumi pisze: „Kobietobójstwo nie jest przypadkowym aktem; jest przykładem patriarchalnej przemocy kultywowanej w społecznym środowisku, które je usprawiedliwia i reprodukuje"[4]. Za kilkudziesięciominutowym performansem i ekspresją ciała kryją się miesiące pracy badawczej. Ploumi przyglądała się wybranym wątkom z historii i wielkim narracjom z punktu widzenia krytyki feministycznej i konsultowała się z Feniks Emancipate Center w Tilburgu i De Blauwe Maan[5]. Niezwykle podoba mi się przemyślana poetyka tego krótkiego wstępu, w którym Ploumi wykorzystuje metaforykę i frazeologię związaną ze światłem: „rzucić na coś światło" (to bring sth to light), „wyciągać na światło dzienne" (giving light to) czy „rzucać cień" (overshadow sth). Z programu dowiadujemy się również, że bezpośrednimi inspiracjami performansu były postaci „wyklętych" kobiet, które nie dostosowały się do narzuconych im społecznie ról: Hypatia z Aleksandrii, bohaterki holenderskiego ruchu oporu podczas II wojny światowej i Victoria Marinova, bułgarska dziennikarka śledcza, zgwałcona i zamordowana w 2018 roku. Jednak dominującą rolę odgrywa postać, którą najłatwiej w czasie

trwania performansu zidentyfikować – mitologiczna Meduza. Performans Ploumi ze względu na formę i środki dzieli się na dwie zasadnicze części: pierwsza opiera się na ekspresji ruchowej, a druga na słowie. Obydwie części spina gra cieniem i multimedialną wizualizacją. Przez większość performansu kostiumem Ploumi jest sfunkcjonalizowana nagość (od czasu do czasu osłaniana fioletową chustą, miękko okrywającą ciało), przywodząca na myśl seksualizujące męskie spojrzenie. Jednocześnie nagość umożliwia widzowi śledzenie napięcia każdego mięśnia ciała, dyscypliny ruchu i ocierającego się o akrobatykę i kalistenikę warsztatu Ploumi. Performerka spędza kilkadziesiąt sekund w pozycji stania na przedramionach, sprawnie balansuje na rozkładanej drabinie, która jest jej głównym rekwizytem. Działania performerki funkcjonują na kilku planach; cień jej ciała rzucany jest na tylną ścianę Sali Teatru Laboratorium. Na tej samej ścianie wyświetlane są wizualizacje, zaprojektowane w taki sposób, jakby same były cieniami ludzi i obiektów, które nie towarzyszą Ploumi na scenie. Cień jako medium spojrzenia i sposób zapośredniczenia wpisuje się w porządek odbicia lustrzanego i sprytu Perseusza. Pojawienie się Meduzy jest pomostem pomiędzy częścią pierwszą a drugą, w której Ploumi opowie swoją wersję mitu. Będzie jej towarzyszył ten swoisty teatr cieni zamknięty w dosłowną ramę – rzeczywistość odbicia widz rejestruje teraz przez przerwę pomiędzy udami performerki, która stoi kilka centymetrów od projektora i zwraca się bezpośrednio do widowni. Jej narracja o Meduzie wpisuje się w odczytanie rodem ze *Śmiechu Meduzy* Hélène Cixous i porządek feministycznych reinterpretacji mitów pióra Madeline Miller czy polskich autorek tomu *Ziarno granatu. Mitologia według kobiet* (znajdziemy w nim opowiadanie *Zabawka bogów* Katarzyny Boni, poświęcone Gorgonie i akcentujące te same wątki mitu, które podkreśla Ploumi). Powszechnie znana wersja archetypicznej narracji to męska opowieść o bohaterstwie Perseusza,

pomocy Ateny i zabiciu przerażającego potwora. Ale potwór stał się potworem, gdyż był pierwszą usankcjonowaną kulturowo ofiarą *victim shaming* – Gorgona została ukarana za gwałt, którego dopuścił się na niej Posejdon w świątyni Ateny. Gniew bogini nie spada na sprawcę, a na jego ofiarę, która, jak, podsumowuje Ploumi, na pewno „sama tego chciała".

Performans Ploumi to potężna dawka krytyki feministycznej, jednak w *Szczelinach* co roku i z taką samą siłą intryguje mnie jedna rzecz. Festiwal w założeniu prezentuje sztukę kobiet: na scenie parytetu nie ma, za to jest na widowni, co świadczy o wielogłosowości *Szczelin* i postrzeganiu sztuk performatywnych jako przestrzeni poszerzania pola widzialności i konfrontacji genderowych punktów widzenia.

Wzór cytowania:

Kowal, Justyna, *Twarz i cień*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2025, nr 186, https://didaskalia.pl/pl/artykul/twarz-i-cien.

Autor/ka

Justyna Kowal

Justyna Kowal – doktora nauk humanistycznych, teatrolożka i literaturoznawczyni, pracowniczka Zakładu Teorii Kultury i Sztuk Widowiskowych w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Jej zainteresowania badawcze oscylują wokół szeroko pojętego teatru *non-fiction* i problemu pamięci w teatrze. Współredaktorka tomu *Teatr zaangażowany w Polsce i na świecie. Wrocławski Zeittheater* (2021) i *Między filmem a teatrem III. Na granicy: środkowoeuropejska przestrzeń kulturowa* (2022). Współpracuje z Zakładem Narodowym im. Ossolińskich i Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu; kuratorka wystawy *Dziady. Przejście* (2023) poświęconej najważniejszym inscenizacjom *Dziadów* Mickiewicza.

Przypisy

1. *Big Heads*, oficjalna strona internetowa Agaty di Masternak: https://www.agatadimasternak.me/heads-series [dostęp: 23.03.2025]. Tłumaczenie własne z języka angielskiego.
2. *Wielkie Głowy*, strona internetowa Instytutu im. Jerzego Grotowskiego, https://grotowski-institute.pl/wydarzenia/wielkie-glowy/ [dostęp: 23.03.2025].
3. *2*, strona internetowa Instytutu im. Jerzego Grotowskiego, https://grotowski-institute.pl/wydarzenia/2/ [dostęp: 24.03.2025].
4. Program performansu: *Misslightenment – a performance by Eleni Ploumi*.
5. Holenderska instytucja zapewniająca wsparcie ofiarom przemocy seksualnej.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/twarz-i-cien*