didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 161**
Data wydania: luty 2021
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/zamieszkiwanie-feministycznych-utopii

/ repertuar

Zamieszkiwanie feministycznych utopii

Ida Ślęzak

Komuna Warszawa

Let's Make Noise, Sisters!

reżyseria: Zorka Wollny, scenariusz i wykonanie: Ana Kavalis, Anna Gutkowska, Anna Clementi, Anna Jurkiewicz, Anna Krzystowska, Barbara Popławska, Dagmara Siwczyk, Dominika Korzeniecka, Edyta Pawłowska, Elżbieta Balano, Ewa Majewska, Florence Freitag, Gosia Gajdemska, Karoline Strys, Leah Buckareff, Lyllie Rouvière, Magdalena Zaczek, Majka Gromadowska, Pauline Payen, Renata Dziurawiec, Ula Iwińska, Zorka Wollny, film: Insa Langhorst, Aleka Polis

partner: Goethe-Institut

premiera: 30 października 2020

Dwelling in possibilities

reżyseria i choreografia: Natasza Gerlach, kreacja i performans: Alex Freiheit, Sophie Guisset, Lison Petit, współpraca choreograficzna: Katarzyna Sikora, Emma Tricard, tekst: Audrey Liebot, reżyseria świateł: Jacqueline Sobiszewski, muzyka: Shayu

koprodukcja: viensmourir

premiera: 24 października 2020

Okres najbardziej ożywionej aktywności teatrów po trwającym wiele miesięcy lockdownie zbiegł się w czasie z masowymi feministycznymi protestami przeciwko całkowitemu zakazowi aborcji. Niemal każdego wieczora z teatru biegłam prosto na protesty. Media społecznościowe utrudniały skupienie w ciągu dnia, zmieniły się bowiem w bogate archiwum oporu, kipiące nową feministyczną energią. Dla osób doświadczających tej zwielokrotnionej performatywności płynącej tak z pola sztuki, jak i pola społecznego był to czas niezwykłego pobudzenia wyobraźni. Produktywność tego przecięcia znalazła najpełniejszy wyraz w dwóch projektach Komuny Warszawa: *Let's Make Noise, Sisters!* i *Dwelling in possibilities*. Prowadzone w nich poszukiwania wspólnoty korespondują z wrzeniem na ulicach, choć zbudowane są na innym zestawie afektów, wyobrażeń i praktyk.

Oglądając prace na instalacji Zorki Wollny *Let's Make Noise, Sisters!* zaaranżowanej w całym budynku szkoły przy ulicy Emilii Plater, nowej siedzibie Komuny Warszawa, ściskam pod pachą karton z hasłem „Aborcja na żądanie", a kilkaset metrów dalej, w Alejach Jerozolimskich i na rondzie Dmowskiego gromadzą się tłumy demonstrantek. Przed wejściem do budynku stoi gorąca herbata dla protestujących, a osoby z transparentami wślizgujące się do toalety stają się współtwórcami performansu *Haft.*

Haft jest prezentowany w hallu przy wejściu: grupa kobiet siedzi w rzędzie i wyszywa litery na długiej białej tkaninie. Nucą. Początkowo cicho i niewyraźne, potem coraz bardziej słyszalnie, co przeradza się w zaśpiewki, w których dominuje powracające jak refren hasło „niech się ciebie pozbędę, pozbędę, pozbędę". Wypędzane są: przemoc, gwałt, seksizm. Śpiewającym towarzyszy coraz głośniej grająca perkusja, która z nucenia przy pracach ręcznych czyni buntowniczą pieśń. Ta oddolna kobieca niezgoda, wyłaniająca się ze wspólnie wykonywanego działania, jest jednym z głównych wątków

całej instalacji.

Let's Make Noise, Sisters! to laboratorium kobiecego gniewu. W wielogłosie praktyk, środków wyrazu i sposobów dzielenia się afektami stabilizuje się swobodny i produktywny typ ekspresji politycznej, którą obserwujemy też na ulicach podczas protestów. Niezgoda na obecną sytuację polityczną nie jest skrępowana kalkulacją, nie narzuca spójnej reprezentacji czy fałszywego konsensusu. Afirmacja polifonii i związana z nią radykalna relacyjność pozwala uczestniczkom performansu odbierać go jako przedłużenie feministycznej demonstracji odbywającej się za oknami.

Zanim przejdę dalej, uważnie studiuję mapkę, którą dostaje się przy wejściu na wystawę. Nie chcę przegapić czegoś istotnego. Plan wskazuje, że instalacja składa się z dziesięciu elementów rozmieszczonych w różnych punktach budynku. Trzy z nich to performanse na żywo, siedem – rejestracje. W projekt zaangażowanych zostało ponad dwadzieścia kobiet: muzyczek, performerek, śpiewaczek, a prezentowane prace to w większości kolektywne działania, choć kilka przygotowały pojedyncze twórczynie. Kuratorzy, Marta Keil i Grzegorz Reske, piszą o *Let’s Make Noise, Sisters!*, że jest czymś na kształt: „wspólnego politycznego rytuału, w którym głos staje się narzędziem protestu i budowania nowej wspólnoty, a codzienne czynności – opowieścią o społecznych, ekonomicznych i symbolicznych wykluczeniach” (Keil, Reske). Uzupełnieniem wydarzenia jest internetowe archiwum (zob. *Let’s Make Noise, Sisters!*). Obejmuje ono między innymi filmy składające się na instalację, dokumentację fotograficzną czy listę cytatów będących inspiracją dla twórców.

Cytaty pojawiają się także w spisie prac zamieszczonych na mapce – każda z etiud choreograficznych opatrzona jest przynajmniej jednym cytatem-komentarzem, na różne sposoby korespondują one z pracami, często

wyrażają te same emocje. To wyimki między innymi z Betty Friedan, Virginii Woolf, Hélène Cixous, Sorayi Chemal, Lindy West, Chimamandy Ngozi Adichie. Manifestują swoją obecność w performansie na różne sposoby. Niektóre pozostają na papierze, inne zostają wyrażone śpiewem, pomrukami, skandowaniem, krzykiem. Ten katalog feministycznych manifestów tworzy zniuansowaną kartografię, otwartą na interpretacje, dopuszczającą wzbogacenie o nieoczywiste skojarzenia, nieustannie tworzącą nowe, produktywne połączenia.

Pole inspiracji twórczyń nie było jedynie tekstowe, obejmowało szerokie spektrum praktyk performatywnych: wspólnej pracy, kolektywnych rytuałów, a także reinterpretację dwóch ikonicznych feministycznych akcji: Ewy Partum i Julity Wójcik. Na wewnętrznym podwórzu, na jednej ze ścian dawnej sali gimnastycznej wyświetlano wideo *Mój problem jest problemem kobiety*, nawiązujące do pracy Ewy Partum z 1979 roku. Partum pozwoliła na połowie swojego ciała wykonać postarzającą charakteryzację, a na podłodze widniał napis: „Artysta nie ma biografii. Bo artystka – inaczej niż artysta – ma biografię" (zob. Partum). W ten sposób zwracała uwagę na ocenę, jakiej podlega wygląd i atrakcyjność kobiety w jej pracy zawodowej, ale także na fakt, że podporządkowując się temu reżimowi kobieta reprodukuje i podtrzymuje seksistowskie i patriarchalne kategorie. Dbanie o utrzymanie ciała w niezmienionym stanie jest zarazem dbaniem o podtrzymanie opresji.

W rejestracji prezentowanej w Komunie Warszawa nieustanna praca wkładana w uzyskanie efektu niezmienności wyrażona zostaje poprzez sprzątanie. Najpierw grupa kobiet wykonuje na patio, używając szczotek jako pędzli, napis „Mój problem jest problemem kobiety", a następnie go zmywa. O ile wykonanie napisu trwa kilka minut, o tyle zmywanie go zabiera niemal godzinę polewania wodą i szorowania. Problem kobiety to problem

wyczyszczenia ze świadomości codziennych prac porządkowych. Powrót do stanu wyjściowego, do stanu ładu jest wynikiem niekończącej się pracy reprodukcyjnej, w której widoczne są jedynie efekty, a nie wysiłek.

Praca reprodukcyjna wyznacza także rytm kolejnego performansu, który odbywa się w głównej sali widowiskowej. Wykonawczynie siedzą na trybunie i obierają ziemniaki, nawiązując do słynnego performansu Julity Wójcik w Zachęcie (zob. Wójcik). Izolująca praca, wykonywana zwykle samotnie na potrzeby rodziny, zamienia się w praktykę zbiorową. Artystki wspólnie pracują i wspólnie śpiewają o pracy, między innymi słynne frazy z książki Silvii Federici *Wages Against Housework*: „Mówią, że to miłość. My mówimy, że to nieodpłatna praca. Nazywają to nieczułością. My nazywamy to nieobecnością. Każde poronienie to wypadek przy pracy. […] Więcej uśmiechu? Więcej pieniędzy" (Federici, 2020). W performansie rozpoznanie aktywności reprodukcyjnych – ciąży i opieki nad dzieckiem jako formy pracy i w konsekwencji rozpoznanie aborcji jako odmowy wykonywania – zostaje wzmocnione poprzez połączenie ich z inną formą pracy reprodukcyjnej – przygotowywaniem jedzenia. Ruch Wages for Housework, tworzony między innymi przez Federici, wyłonił się z żądania, aby społeczną reprodukcję rozpoznać jako pracę i zacząć wynagradzać. Akt ten miał ją zdenaturalizować i ujawnić, że praca domowa nie jest przyrodzoną rolą społeczną kobiety. Jak pisze Federici:

> Powiedzieć, że chcemy płacy za pracę domową, to pierwszy krok do odmowy wykonywania jej, ponieważ domaganie się zapłaty czyni tę pracę widoczną. A to jest najbardziej potrzebnym warunkiem rozpoczęcia walki przeciwko niej, zarówno bezpośrednio – przeciw codziennym czynnościom, jak i bardziej ogólnie – przeciw rozumianej w ten podstępny sposób idei kobiecości (Federici,

2020).

Wykonawczynie działając razem przezwyciężają odosobnienie indywidualnej egzystencji w odizolowanych gospodarstwach domowych. Uwspólnienie praktyki pomaga w tym wypadku zarówno uwidocznić pracę, jak i ujawnić jej zanurzenie w polityczności. Dlaczego zwykle praca reprodukcyjna wykonywana jest samotnie? Na jaką organizację społeczną otwiera nas grupa kobiet wspólnie przygotowujących jedzenie? To działanie pozwala zdenaturalizować porządek heteronormatywnego patriarchatu i, spekulując o alternatywach, praktykować opór. Zrównywanie różnych form pracy reprodukcyjnej, ich denaturalizacja, wreszcie odrzucenie powiązanej z nimi idei kobiecości to ważny punkt całej instalacji. Narrację o niezgodzie i buncie wzbogaca o radykalizm w przekształcaniu organizacji społecznej, kluczowy dla politycznych projektów.

Zanurzając się w wielogłos instalacji, oglądam kolejne nagrania: stojąca w podziemnym tunelu kobieta śpiewa o rzeczach, których ma dość (przepracowania, matkowania, porządkowania, autowyzysku); dwie kobiety obsadzają donicę, z czułością grzebiąc w czarnej ziemi; kilka wtulonych w siebie dziewczyn niespiesznie wsuwa sobie palce do ust i najpierw sennie, potem coraz intensywniej gładzi zęby w jasnym geście masturbacji; kolejne osoby na zmianę niszczą młotem ścianę, przed każdym ciosem wymieniając kolejne „za”: „za upokorzenie, za bezsilność, za piekło kobiet, za strach, za nasze macice, za demokrację, za zniszczenie społeczeństwa”. Kobiecy gniew jest narzędziem ekspresji: nie tyle sam tworzy postulaty, ile daje siłę projektom politycznym, wzmacnia je i nadaje im bieg. To pielęgnowanie gniewu w jego rozmaitych odmianach, bez presji tworzenia spójnego dyskursu, pobudza polityczną wyobraźnię, zachęcając do szukania własnej

formuły uczestnictwa i nawiązywania relacji z afektami wyrażanymi w pracach.

W kontekście konstrukcji całości decyzja o włączeniu wykładu Ewy Majewskiej *Technoczary* może zaskakiwać. Inne elementy instalacji są zapętlone i powtarzane w cyklach, wykład jest linearny. Majewska wyjaśnia najnowsze feministyczne zmagania, identyfikuje je jako centrum teorii politycznej. Tłumaczy powody dowartościowania działań wspólnotowych i opiekuńczych w sztuce feministycznej. Ta praktyka stanowi „roszczenie do ważności dla kobiet oraz wszystkich kulturowych praktyk i czynności utożsamianych z kobiecością, zwłaszcza pracy reprodukcyjnej i opieki, troski oraz tych form wiedzy, które latami bagatelizowano, marginalizowano bądź wręcz karano" (Majewska). Nie usłyszałam tych słów w czasie performansu, zapoznałam się z nimi, przeglądając internetową dokumentację projektu, ponieważ wykład Majewskiej odbywał się w jednej z ostatnich sal. Pochłonięta skrupulatnym oglądaniem prac, nie dotarłam tam na czas. Choć trudno ocenić intencjonalność tego zabiegu, wydaje się on dwuznaczną grą z mocnym statusem dyskursu akademickiego. Zaprezentowanie tej pracy w trybie linearnym wzmacnia jej status względem pozostałych, sugerując, że jest to objaśniający metakomentarz do prac artystycznych. Z drugiej strony dopuszczenie możliwości, że część widzek nie dotrze na wykład, odczytać można jako odrzucenie modelującej mocy akademickiego dyskursu. Włączenie wykładu performatywnego Majewskiej do instalacji i zaaranżowanie go w sposób przywodzący na myśl wizytę u wiedźmy wskazuje także na intencję zatarcia różnicy między praktyką artystyczną a akademicką. Twórczyniom jednak nie w pełni udało się zneutralizować paternalistyczny wymiar linearnego komentarza.

Emocje i energia całej instalacji pozostają w żywym dialogu z bieżącymi

wydarzeniami, a oferowana przez wykład kontekstualizacja jest potrzebną towarzyszką wszystkich buntowniczych zrywów. Uważne towarzyszenie nie musi jednak oznaczać dominacji – i właśnie to wyczytuję z fragmentów końcówki wykładu, które udaje mi się usłyszeć, kiedy w końcu docieram do sali.

Dwelling in possibilities Nataszy Gerlach pokazywane było zaraz po decyzji Trybunału Konstytucyjnego, tydzień przed projektem Zorki Wollny. Performans rezonuje z poczuciem wyalienowania, które towarzyszyło temu czasowi. Białe jarzeniówki na suficie tworzą niepokojącą, jakby burzową atmosferę, a ambientowa muzyka ledwo wyczuwalne, drżące tło. Miejsca dla oglądających ustawione są na każdym z boków kwadratowej przestrzeni oraz w dwóch liniach wzdłuż przekątnej. Między znajdującymi się w centrum rzędami leżą czarne ptaki. Takie ustawienie umieszcza widzów blisko performerek i otwiera na przelotne interakcje z nimi. Jeden róg sali zajmuje udrapowana niebieska tkanina drukowana w białe postrzępione chmury, wokół której siedzą lub stoją Alex Freiheit, Sophie Guisset i Lison Petit. Sportowe szorty i luźne bluzki nadają im androgyniczny i nieco surowy wygląd. Wszystkie noszą na ciele ślady przemocy – siniak na udzie, rozbita brew czy warga.

Performerki poruszają się w przestrzeni; z pozoru odosobnione, są ze sobą w nieprzerwanym dialogu, w różnych wariantach lub asynchronicznie wykonują gesty i ruchy. W enigmatycznej choreografii powraca kilka charakterystycznych gestów. Jednym z nich jest nasłuchiwanie: przykrywanie uszu dłońmi, wykonywanie przy nich niewielkich, pospiesznych okręgów. Wykonawczynie wciskają się w różne zakątki przestrzeni i przykładają uszy do ziemi, jakby próbując usłyszeć drżenie tego, co ma dopiero nadejść.

W materiałach zapowiadających spektakl twórczynie umieszczają cytat z książki *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* José Estebana Muñoza:

> To, co nas więzi, to tu i teraz. Wobec podejścia redukującego wszystko do tu i teraz rzeczywistości, musimy dążyć do tego, aby myśleć i odczuwać jakieś *wtedy i tam*. Ktoś powie pewnie, że przecież wszyscy/tkie mamy do dyspozycji przyjemności chwili obecnej, jednak nie wolno nam na tym minimum chwilowych uniesień poprzestawać. Musimy marzyć, ustanawiać nowe, lepsze rozkosze, inne sposoby bycia w świecie czy wreszcie nowe światy (Muñoz, 2012, s. 679).

Utopia według Muñoza nie jest gotowym projektem. Oferuje raczej przestrojenie wyobraźni politycznej, wyzwolenie z pułapki pozbawionego alternatyw tu i teraz, wyczulenie na to, czego jeszcze nie ma. Utopia jest momentem dezorganizacji, ujawniającym alternatywny świat, który ma dopiero zaistnieć. Twórczynie *Dwelling* raczej wskazują na potrzebę wypatrywania punktów nieciągłości otwierających nas na możliwość myślenia o utopii, niż proponują konkretne wyobrażenia. Wyczuwalna w spektaklu schyłkowość nie jest rozpadem, a raczej momentem łowionego zmysłami, wyczuwanego napięcia przed koniecznym przełomem. Rezonuje to ze słowami Muñoza z innej części książki: „podmioty mniejszościowe w świecie bez utopii pozostawione zostają w sytuacji beznadziei” (Muñoz, 2012, s. 689). Odrzucenie teraźniejszości i pragnienie innego świata oraz silna potrzeba jego uchwycenia jest w spektaklu wyrażana poprzez powtarzający się w różnych wariantach gest wyciągania dłoni w górę. Performerki wyciągają zaciśnięte pięści, wskazujące palce, otwarte dłonie:

raz w geście oddania, raz przysłaniając sobie oczy. Na drugim biegunie jest ich silne przywiązanie do ziemi, po której pełzają, czołgają się, na której wreszcie umierają.

Pionowa oś ziemia-niebo, porządkująca symboliczną hierarchię przestrzeni spektaklu, jest zakłócana działaniami poziomymi. Performerki wielokrotnie wskazują palcami na siebie nawzajem i na losowe punkty w przestrzeni. Te same dłonie wpychają sobie do ust, w geście kneblowania niemego krzyku, ale też naruszania granic ciała, zanieczyszczania go tym, co przychodzi z zewnątrz. W kolektywnym budowaniu wspólnoty, eksplorowaniu relacji między sobą nawzajem, przestrzenią i widzami ujawnia się nacisk, jaki twórczynie kładą na budowanie przyszłości zakorzenionej w istniejących obecnie powiązaniach. Tu i teraz jest wrogie wszystkiemu, co queerowe i nienormatywne. Nie nadaje się do zamieszkania, jest jednak jedynym dostępnym polem działania. Performerki nie odcinają się od tu i teraz, nawet jeśli mają do niego ambiwalentny stosunek i nie są w stanie go oswoić. Próbują zrobić z niego użytek, szukają w nim nadziei dla siebie.

Dwelling jest mroczne i niepokojące, ale kryje się w nim niezachwiana pewność, że jakaś alternatywa musi nadejść. Dla Muñoza to nadzieja była kluczową kategorią pozwalającą wejść w przyszłość(Muñoz, 2012, s. 689). Podjęcie tego zagadnienia widzę w dwóch scenach spektaklu: pierwszą jest moment, w którym performerki rozkładają ręce jak skrzydła, a potem wykonują nimi powolne ruchy. Pragnienie lotu na tle martwych ptaków odczytuję jako nieoczywistą figurę nadziei. Nie ma w niej nic chwiejnego i niepewnego. Bliższa jest twardej determinacji, wyłaniającej się z wyczerpania pewności, że na horyzoncie majaczy jakaś inna przyszłość. Trudno powiedzieć, dokąd miałyby odlecieć performerki – nad głową mają mrugające jarzeniówki, a niebo zwisa w kącie. Niedługo później opadają na

ziemię jak martwe. Kiedy muzyka przyspiesza i staje się coraz bardziej rytmiczna, Alex Freiheit, poderwana do góry jak marionetka, rozpoczyna opętańcze solo. Jej ciało, jakby nienależące do niej, zatacza się po scenie, wpada na krzesła i skrzynie, wielokrotnie upada. Wreszcie performerka zrywa tkaninę w chmury, ostatecznie odrzucając marzenie o lepszych światach.

Utopia to wytrwała polityczna praca wyobraźni, niepozostawanie przy tym, co jest, i marzenie o rzeczywistości, w której życie zaoferuje „nowe, lepsze rozkosze". Nieskoordynowane ciało performerki ujawnia te szczeliny rzeczywistości, przez które przyszłość dostaje się do teraźniejszości: zapowiedź tego, co potencjalne. Można odczytać je jako figurę nadziei rozrywającej hierarchiczną strukturę przestrzeni performansu i odrzucającej przyszłość, w której nie ma miejsca na to, co nienormatywne. W zwycięskim wyciągnięciu rąk w górę nad zerwanym niebem, chwilę przed tym, jak performerka znów opadnie z sił, widzę triumf odzyskanego prawa do przyszłości.

Autor/ka

Ida Ślęzak – studentka kulturoznawstwa i filozofii na Uniwersytecie Warszawskim. Laureatka Diamentowego Grantu poświęconego badaniem perspektyw nieantropocentrycznych w polskim teatrze. Stale współpracuje z miesięcznikiem „Dialog".

Bibliografia

Federici, Silvia, *Płaca przeciwko pracy domowej*, przeł. J. Mazur, „Kontakt", 28 IX 2020, https://magazynkontakt.pl/placa-przeciwko-pracy-domowej/ [dostęp 17 II 2021].

Keil, Marta; Reske, Grzegorz, *Więcej hałasu!*; http://www.zorkawollny.net/NOISE-SISTERS/index.php/pl/wiecej-halasu/ [dostęp 17 II

2021].

Let's Make Noise, Sisters!, http://www.zorkawollny.net/NOISE-SISTERS/index.php/pl/wideo/ [dostęp 17 II 2021].

Majewska, Ewa, *Technoczary. Hałasujmy, siostry!* http://www.zorkawollny.net/NOISE-SISTERS/index.php/pl/ewa-majewska-pl/ [dostęp 17 II 2021].

Muñoz, José Esteban, *Uwodząc utopię*, przeł. M.A. Pelczar, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. nauk. A. Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012.

Partum, Ewa, *Zmiana. Mój problem jest problemem kobiety*, https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-polskiego-performansu/2516/126965 [dostęp 17 II 2021].

Wójcik, Julita, *Obieranie ziemniaków*, https://zacheta.art.pl/pl/kolekcja/katalog/wojcik-julita-obieranie-ziemniakow-peeling-potatoes-2 [dostęp 17 II 2021].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/zamieszkiwanie-feministycznych-utopii*