didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 162**
Data wydania: kwiecień 2021
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/rebeliantka-widmo-powidok

/ repertuar

Rebeliantka, widmo, powidok

Z Igą Gańczarczyk, Jakubem Momro i Martą Ojrzyńską rozmawia Karolina Czerska

Dom Norymberski w Krakowie

Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka w Krakowie

Lady Dada

scenariusz i reżyseria: Iga Gańczarczyk, dramaturgia: Jakub Momro, przekład wierszy: Adam Wiedemann, opracowanie muzyczne wierszy: Barbara Kinga Majewska, scenografia: Przemek Czepurko, kostiumy: Hanka Podraza, muzyka: Piotr Peszat, dźwięk, światło: Mariusz Gąsior, Mariusz Potępa, realizacja nagrania: Grzesiek Mart doc, grafika, wideo: Łukasz Ziomek, produkcja: Renata Kopyto – Dom Norymberski w Krakowie

premiera on-line: 30 stycznia 2021

Jaki był punkt wyjściowy pracy nad spektaklem *Lady Dada* i jakie towarzyszyły państwu wstępne założenia?

Iga Gańczarczyk: Zaczęło się od tego, że dostałam książkę Irene Gammel *Baroness Elsa* od mojej siostry. Jakiś czas później okazało się, że Renata

Kopyto w Domu Norymberskim realizuje projekt o Elsie von Freytag-Loringhoven, w tym wystawę, a do niej dotarła informacja, że ja się również tą postacią interesuję; powstał pomysł spektaklu. Pierwszym impulsem była więc biografia i postać, ale w punkcie wyjścia nie interesowała mnie już opowieść biograficzna. Bałam się, że to pójdzie w stronę popularyzatorską i że ugrzęznę w nadmiarze informacji. Zdecydowałam, że punktem odniesienia będą dwie relacje Elsy – z Marcelem Duchampem i z Djuną Barnes. Miałam poczucie, że potrzebny jest znany kontekst z historii sztuki, żeby przyjrzeć się postaci Elsy i żeby spojrzeć na awangardę, kwestię ustanawiania kanonu, pozycję artystek i systemową mizoginię, która dotyczyła także progresywnych środowisk. Druga relacja była mniej hierarchiczna: relacja osobista i zawodowa z Djuną Barnes. Djuna stała się niejako spadkobierczynią twórczości Elsy i zostawiła notatki do biografii, której nie napisała. Zainteresowała mnie ich szkicowość. Djuna nie postawiła pomnika Elsie, nie wydobyła mocnej historii, to było rozproszone i migotliwe.

Marta Ojrzyńska: Dla mnie punktem wyjścia była pierwsza wersja scenariusza, ale wcześniej Iga podsyłała mi teksty dotyczące Elsy, prac Duchampa, zdjęcia i materiały wideo. Zależało mi na skonstruowaniu fantazji wokół Elsy, a nie psychologicznego portretu bazującego na jej biografii. W polskiej prasie pojawiło się kilka artykułów o Elsie, Renata Kopyto założyła stronę na Facebooku i tam umieszczała przeróżne materiały. Research dotyczył również tego, jak Elsa się fotografowała, jak się ubierała, jak eksponowała swoją ekscentryczność na wystawach i spotkaniach z artystami, w jaki sposób o sobie mówiła. Dla mnie to naturalne, że chcę jak najwięcej wiedzieć – nawet jeśli nie użyję tych wszystkich informacji, to wierzę w to, że się gdzieś odkładają. Często okazuje się, że jakiś fragment tekstu albo zdjęcie jest bardzo inspirujące, a nawet zmienia cały dotychczasowy proces konstruowania postaci.

Ważną materią wykorzystaną w spektaklu są wiersze Elsy von Freytag-Loringhoven.

Iga Gańczarczyk: Elsa traktowała poezję jako zdarzenie. Ze stu pięćdziesięciu wierszy wybraliśmy siedem. Chodziło o takie, które byłyby dowodem na wyłamywanie się z dadaistycznego nurtu. Amelia Jones pisała, że twórczość Elsy jest dowodem na istnienie kobiecej, bardziej zmysłowej, mrocznej wersji dada. Szukałam wierszy dotyczących doświadczenia ciała, kobiecej seksualności i przyjemności. Te wiersze operują słowotwórczymi grami, Elsa pisała po angielsku, ale to nie był jej pierwszy język, efekt obcości wobec języka jest wpisany w jej poezję.

Poza wierszami zostały wykorzystane jeszcze inne teksty.

Iga Gańczarczyk: Pojawił się fragment z powieści *Ostępy nocy* Djuny Barnes, opis księżnej na trapezie. Siri Hustvedt też pisała o Elsie. W spektaklu patrzymy na Elsę przez soczewki kobiet, dla których była istotną postacią. Wykorzystaliśmy też recenzje jej twórczości. Ważna była pespektywa współczesna – po co tę postać dziś przypominać, odrzucając oczywiste założenie, że jest to jedna z wielu zapomnianych biografii? Oczywiście, żeby tworzyć alternatywne archiwa i pokazywać ideologiczne uwarunkowania kanonów, ale też, żeby się zastanowić, jak ta poezja dzisiaj by zabrzmiała, jak ją rozumieć w kontekście kobiecej przyjemności. Pomyślałam o Barbarze Kindze Majewskiej, ciekawiło mnie spotkanie z artystką, która postarałaby się odnaleźć głos Elsy, wyczytać muzyczność tych wierszy. Djunę nazwałam dokumentalistką, świadkinią występu Elsy, jej

partnerki, kochanki; to osoba, która z dystansu przygląda się tej twórczości. O nich dwóch jest druga część spektaklu, którą nazwałam „Jedna nie ruszy bez drugiej” i która odnosi się do zapętleń w relacjach kobiecych, uwarunkowania w partnerskich relacjach.

Pojawia się również ważny układ damsko-męski. Jak przebiegało usytuowanie Marcela Duchampa w tej układance?

Jakub Momro: Duchamp jest dla mnie najważniejszą postacią w historii sztuki. Szczególnie interesuje mnie praca *Étant donnés*. Pomyślałem, że dałem się złapać w podwójną pułapkę, którą Duchamp zastawił na odbiorców. Pierwsza dotyczy tego, że żadne dzieło sztuki nie powinno być pojmowane afektywnie, cieleśnie, ponieważ już jest ideą sztuki. Dla Duchampa istotne jest opracowanie intelektualne, w tym dystansie on się czuje bezpiecznie i narzucił go mainstreamowi radykalnej sztuki XX-wiecznej. Druga pułapka, którą sobie uświadomiłem, czytając o Elsie, to pułapka męskiego spojrzenia na kobiece ciało. Zobaczyłem, jakie to spojrzenie jest potworne i jak tą potwornością gra, jak nią zachwyca, jak ją wpuszcza w dyskurs historii sztuki, w archiwum, ale też w to jedno dzieło, które Duchamp tworzył przez lata. Staraliśmy się pokazać, jak obsceniczne jest *Étant donnés*, że jest to czysta ekspozycja gwałtu, który zadaje mężczyzna, patrząc na rozkraczoną kobietę poranioną w najczulszym jej miejscu.

Iga Gańczarczyk: W scenie *Étant donnés* wprowadziliśmy wiersz Djuny Barnes *Ciało A, ciało B*. To dla mnie ważna scena o tym, kto na kogo patrzy i jak. Chodziło mi o odwrócenie tego obrazu, żeby wydobyć pornografię spojrzenia. Praca Duchampa jest rodzajem peep-show, instalacji, do której

się zagląda przez kolejne przesłony; za nimi jest spreparowany pejzaż i ciało kobiece bez głowy. W instalacji ciało ma głowę, ale jej nie widać – ważny jest ten kadr: wagina kobiety na linii oczu. Gdzieś przeczytałam, że ta kobieta kieruje wzrok widza ku swojej pochwie; zaciekawiło mnie, że to zostało tak sformułowane, a nie, że artysta kieruje wzrok widza ku pochwie tej kobiety. Ekspertyza *Étant donnés* w spektaklu jest najbardziej oderwaną od rzeczywistej Elsy sytuacją, bo ta praca powstała wiele lat po jej śmierci. Ale ponieważ Marta, grająca Elsę, wypowiada się również na temat scenicznych reprezentacji postaci kobiecych, chciałam obnażyć to spojrzenie w *Étant donnés*, pokazać, kto na kogo i jak patrzy. Na końcu tej sceny obraz zostaje odbity w lustrze, jest to próba zmiany perspektywy, przekierowania spojrzenia z rozciętego ciała kobiety na jej twarz. Jest również próba przechwycenia lustra (*speculum*), które w teorii Luce Irigaray dotyczyło wykluczenia kobiet z historii filozofii i teorii psychoanalitycznej. Pisała: „Męskie spojrzenie powinno być zdolne do wygładzania wszelkich nierówności, nieregularności. Jednak w przypadku, kiedy mowa o najbardziej ukrytym miejscu, największym sekrecie, spojrzenie musi posłużyć się dodatkowym światłem i lustrem – właściwym słońcem i odpowiednim systemem zwierciadeł". Irigaray pyta, czy istnieje przyjemność bez rozbicia lustra.

Czy skonstruowana przez państwa w spektaklu Elsa wymyka się Duchampowi, w obrębie tego stworzonego na nowo archiwum?

Jakub Momro: Elsa mówi w spektaklu, że zakochała się w Duchampie, ale że nie chce być anty-Duchampem. To była nasza *idée fixe*. Nie chodziło tylko o kwestię zramowania postaci, bo skazalibyśmy się na wizję świata ustanawianą przez męskiego władcę archiwum. Jacques Derrida powiedział,

że to współcześni archonci strzegą archiwum i mówią, kogo z niego możemy wydobyć. Miałem poczucie, że nie możemy po prostu wydobyć Elsy z tego archiwum w geście sprzeciwu wobec męskiego dyskursu, bo pozostaniemy na zasadzie negacji w obrębie tego świata. Chodziło o stworzenie nowej egzystencji na różnych poziomach. Pierwszy pomysł dotyczył poezji Elsy. Ale odkopanie archiwum, stu pięćdziesięciu wierszy, nie wystarczy. Trzeba było zadać sobie pytanie, jakie te teksty są i jak my je oceniamy. To, co się znalazło w spektaklu, to jeszcze inna rzecz, wytworzona na próbach. A to tylko jedna nitka – dotycząca wierszy Elsy, ale tych nitek i płaszczyzn w archiwum było więcej. Rygorystycznie wyznaczyliśmy poziomy archiwum Elsy i wokół Elsy, ale w ich obrębie dawaliśmy sobie dużo swobody. Wiedziałem, że nie możemy pójść w stronę języka narzucanego przez historię sztuki, nawet tego obecnego w książce Gammel. Dzięki tej monografii odzyskaliśmy wielką postać awangardy, dadaizmu, Fluxusu. Ale nam zależało na pokazaniu spięcia między tamtym czasem zamrożonym w archiwum a współczesnością. Na pokazaniu, co w tamtych tekstach dzisiaj by rezonowało. Postać grana przez Martę jest Lady Dadą i nią nie jest, szczególnie w ostatniej części, kiedy staje się taka, jak ja ją widzę – potworna i piękna zarazem, okropna i cudowna, mądra i głupia. Zastanawiałem się, jak przechwycić gesty Duchampowskie, żeby Elsa nie stała się anty-Duchampem. Przyszła mi do głowy Djuna Barnes z *Ostępami nocy*. Znalazłem trzy teksty Barnes, w których pojawia się Elsa jako widmo, powidok. Zależało nam na lekkości, która wydobywa tę postać z ciężaru rozmaitych historii czy archiwów. Przetłumaczyłem te teksty, które na scenie pojawiają się, kiedy Elsa z Djuną siedzą obok siebie, mówią o wargach – to jest fragment z Luce Irigaray, ale zaraz potem pojawia się tekst *Ciało A i ciało B*. To uruchomiło konfigurację, która zostawia pewną wolność Marcie i Basi na scenie.

Iga Gańczarczyk: Pierwsza część spektaklu, „Herstoria. Wobec”, była

krytykowana, także w naszym zespole, że to jest o Duchampie, nie o Elsie. To nie jest o Duchampie, tylko o systemie, który sprawił, że Duchamp w historii sztuki jest artystą kojarzonym z gigantyczną zmianą w myśleniu o sztuce, natomiast Elsa jest przypisem i pozostaje w cieniu. Ona sama we własnej twórczości tematyzuje tę pozycję wobec Duchampa – miała jej świadomość. Awangarda przekraczała stereotypy, ale kobiety zajmowały w niej pozycję partnerek artystów, modelek. Od modelingu zaczynała też Elsa, później przewrotnie używając go w swojej twórczości, pozując w mieszkaniu, tworząc performanse fotograficzne. Nie chcieliśmy się odnosić tylko do dzieł Elsy, które przetrwały, jak portret Duchampa czy prace bliźniacze do *Fontanny*. Interesowały nas feministyczne prace z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, które rewidowały Duchampa. Hannah Wilke pokazała w muzeum w Filadelfii striptiz za *Wielką szybą*, zatytułowany *Through the Large Glass*, Birgit Jürgenssen w *I Want Out of Here!* przyciskała twarz do szyby. Pomyślałam, że te działania mogą się wpisać w archiwum Elsy. Ale też ciekawiło mnie, czy postać Elsy mogłaby dokonać gestu krytycznego wobec archiwum czy twórczości Duchampa. Ona to robi w wierszu *Związek miłosno-chemiczny*, gdzie ustawia się w pozycji Panny Młodej, aspirującej artystki, i krytykuje słynną *Wielką szybę* Duchampa, pokazując stereotypowe myślenie o ograniczeniach heteronormatywnych relacji. Ciekawił mnie demontaż projektu Duchampa i trzy jego prace, które wyznaczyłam jako adwersarzy: *Wielka szyba*, *Étant donnés* i miniaturowe muzeum *Boîte-en-valise*. Interesowało mnie muzeum jako struktura, w której można odsłonić siły ideologiczne stojące za myśleniem o wystawianiu prac.

Forma kolażu w spektaklu dotyczy nie tylko muzyczności i rytmu, ale też różnych odsłon historii o Elsie. Jak ustalał się ostateczny kształt

tej całości?

Marta Ojrzyńska: Nie chciałam robić monodramu. Nie interesowało mnie występowanie samej na scenie, tworzenie opowieści o Elsie w dialogu z widzem, kostiumem, fragmentami scenografii i wideo. Iga zaprosiła do naszego projektu Barbarę Kingę Majewską, która opracowała muzycznie i wykonała wiersze Elsy. Zrobiłyśmy z Barbarą listę tego, co nas nie interesuje w teatrze. Kiedy odpowiedziałyśmy sobie na pytanie, czego na pewno nie chcemy, było nam łatwiej znaleźć wspólny klucz do spektaklu o kobietach robionym przez kobiety dzisiaj: co zrobić, żeby to było odważne, niekonwencjonalne, mówiące nie tylko o patriarchacie, z którego musimy się wyzwolić. Ten temat się pojawił, bo taka była historia Elsy, ale starałyśmy się przekuć to w jakąś interesującą, niebanalną formę. Poczułyśmy z Igą, że to musi być osobiste. W przypadku opowiadania przez kobiety historii o artystce w cieniu mężczyzny, która prawdopodobnie stworzyła *Fontannę*, najsłynniejsze dzieło sztuki XX wieku, trzeba było dać ton osobisty temu, z czym ona się zmagała i o co my dzisiaj walczymy. Była przecież osobą skomplikowaną, ekscentryczną, miała nieudane związki, żyła na skraju ubóstwa. Podróżowała przez Nowy Jork, Berlin, Paryż. Była samotna, głęboko poraniona. Wiedziała, jak ją postrzegają inni, robiła to specjalnie, to był rodzaj kreacji. Chodziło więc o osobistą wypowiedź nas jako artystek i o znalezienie na scenie intymnego połączenia między dwiema artystkami, Djuną i Elsą.

Jakub Momro: Opowiedzenie historii Elsy wydawało nam się pomysłem archaicznym. Wyzwaniem było zastanowienie się, kim ona jest, kim dzisiaj mogłaby być jako artystka. O czym właściwie opowiada jej życie? Co to jest za straceńczy los artystki wobec męskich spojrzeń? Nie chciałem zająć męskiej pozycji czy pozycji gotowego dyskursu. Trzeba było wymyślić język

dla kogoś takiego jak Lady Dada. Miałem intuicję, że trzeba połączyć indywidualność Marty jako aktorki, jej dynamikę, czystą obecność na scenie z osobliwością pozycji Elsy. Dla mnie Lady Dada jest osobliwością, nie daje się przypisać do żadnego porządku. W związku z tym nie ma też języka, jest poza historią sztuki, poza wszelką historią.

Iga Gańczarczyk: Wiedziałam, że chcę pracować z Martą Ojrzyńską. Marta ma doświadczenie wytwarzania dystansu do postaci, ale też emocjonalnych zbliżeń. Fantastycznie uruchamia rejestry komediowe, co wydało mi się istotne w myśleniu o twórczości Elsy, która była postacią rebeliancką, co się często realizowało poprzez subwersywną moc poczucia humoru. To nas doprowadziło do stand-upu. Nie myślałam o szukaniu dostępu do tej postaci w trybie psychologicznym, raczej przez fragmentaryczność narracji, zbliżenia, zmiany perspektywy.

Elsa ma w spektaklu wiele twarzy i gra na bardzo różnych tonach: jest zabawna, irytująca, wzruszająca. Mieszają się tu fragmenty komiczne i takie, które uwierają.

Marta Ojrzyńska: Nie robiłam nigdy wcześniej stand-upu, a ten spektakl ma takie elementy. Zakłada bezpośredni kontakt z widzem, mam tekst, wyznaczone punkty, wokół których żonglуję i opowiadam jakieś historie, ale jednak improwizuję, żeby to było żywe – w partyturze było zaznaczone, gdzie można poszarżować, a gdzie zwolnić. Dzięki spotkaniu z Igą odkryłam w sobie taką kondycję. Trzy tygodnie intensywnych prób pozwoliły nam uchwycić coś, co jest pomiędzy mną a Elsą. Kondycję aktorską, która balansuje pomiędzy tym, co jest moje, osobiste, a tym, co jest bliżej postaci Elsy, gdzie zapadam się w sobie, a gdzie łapię bezpośredni kontakt z widzem.

Jakub Momro: Elsa miała być stand-uperką w nowoczesnym stand-upie zaangażowanym. Dużo zależało też od wierszy – ile ich wybierzemy, jakie będą, jak Basia będzie z nimi pracować. To miała być literatura, która wejdzie w ciało Marty, w głos Basi i w głos Marty. Elsa często posługuje się lejtmotywami, żeby nie powiedzieć komunałami poetyckimi futurystów czy dadaistów; to są eksperymenty na brzmieniach słów, na onomatopejach, na poezji dziecięcej. Brak w nich wyrafinowania, nie po to te wiersze powstawały, to miały być dynamity, piguły nienawiści do świata.

Wiersze Elsy opracowane dźwiękowo przez Barbarę Kingę Majewską wnoszą do spektaklu coś ważnego, w kilku fragmentach to one nadają mu rytm.

Iga Gańczarczyk: Barbara Kinga Majewska od razu powiedziała, że nie interesuje jej pisanie piosenek na bazie tych wierszy ani tworzenie manifestów. Gdy dostałam pierwszy wiersz, *Związek miłosno-chemiczny*, który ona nazwała *Topole*, przeraziło mnie to, co usłyszałam, ale i zachwyciło. Dla mnie to była narracja psychotyczna. Barbara wytworzyła kilkanaście głosów, które nagrała i stworzyła z nich symultaniczne ścieżki, dokładając w różnych momentach kolejne głosy, brzmiące męsko, staro lub dziwacznie. Ta melorecytacja jest hipnotyczna, ale są w niej momenty załamania, co działa jak atak psychozy. Ten wiersz jest o kryzysie, o momencie depresji, czymś, co nam się wcześniej w tej narracji nie mieściło. Zaczęło wytwarzać się interesujące napięcie pomiędzy błazeńską, komediową odsłoną Elsy, której szukałam z Martą, a rejestrem wypartym z narracji, czymś nie do końca zdefiniowanym, nieprzyjemnym. Efekt nieprzyjemnego odbioru wzmacniało wycięcie oddechów w nagraniu. Tak jest w *Topolach*. Z kolei delikatny wiersz o wibratorze i o kobiecej przyjemności był oparty na próbie dostrajania się do jednego dźwięku. Nie

chciałam tych wierszy inscenizować, szukać w nich atrakcyjności, chciałam ich posłuchać. Na początku myślałam, że to będzie coś między spektaklem a koncertem. Kiedy Barbara tworzyła partyturę głosową dla utworów poetyckich, Piotr Peszat komponował muzykę do całości. Chciałam, żeby muzyka trzymała się w ramach kompozycji, która zmienia rejestry, gdy zmienia się sytuacja sceniczna, ale która może być też potraktowana autonomicznie. Nie chciałam dookreślać, czym jest sytuacja wspólnego słuchania tych utworów, na ile to jest z głowy Elsy, a na ile sytuacja dwóch performerek, które tego słuchają jako kolejnej możliwości zbliżenia się do tej postaci.

Jakub Momro: Mnie interesowało wykorzystanie potencjału wierszy – co w nich jest krzykiem, mruczeniem, gadaniem, niezrozumiałym bełkotem. To, co zrobiła Basia, też szło w stronę zburzenia prostych podziałów. Gdy ona podaje tekst wiersza, trochę melorecytuje, trochę śpiewa, nie wiadomo, co jest wykonywane na żywo, a co jest nagrane. Basia zredukowała swój głos, żeby uzyskać efekt gęstości afektywnej. To nie określa rytmu spektaklu, ale jest ogniem, który go rozpala. Wiąże się z rodzajem skupienia, czasami monotonii, uwodzenia przez niewielkie przesunięcia w głosie. Kolejną sprawą była muzyka Piotrka Peszata; rytm spektaklowi nadaje także stałe napięcie pomiędzy pulsowaniem a zgrzytem, szumem. Część scen jest grana przy prawie ambientowym brzmieniu – to pulsacja, która mocno oddziałuje na ciało. Nagle pojawia się zgrzyt, jak gest dadaistyczny, który przerywa pulsację. Gdyby tego napięcia nie było, zostałaby liryczna powłoka i niedobrze by to wpłynęło na rytm spektaklu. Ekspresja Elsy też jest zrytmizowana, oparta na powtarzalności, neurotyczności, ale też na nieprzewidywalności. Skupienie w działaniach Marty, na przykład w scenie ubierania się i rozbierania, któremu towarzyszy skrupulatne komentowanie tego, co się robi, przechodzi w nadmiarową, czasami groteskową czy

absurdalną ekspresję. Ten rytm jest polirytmią w sensie poetyckim, rytm Marty jako performerki i muzyka Piotra, która zwodzi i uwodzi subtelnością, a nie jest subtelna.

W różnych momentach oglądania spektaklu miałam wrażenie, że udało mi się uchwycić charakter Elsy, ale za każdym razem okazywało się, że ona się wymyka.

Jakub Momro: Uświadomiłem sobie, że aż do dziś nie zadawałem sobie pytania o tożsamość Elsy. Dla mnie to jest spektakl przeciwko logice tożsamości – definiowanie tożsamości skazuje na to, że gest krytyczny zostaje szybko zatrzymany, ponieważ musisz się z kimś identyfikować. Elsa się z nikim nie identyfikuje, nawet sama ze sobą, nie wie, kim jest. Jej radykalność polega na wymykaniu się tożsamości. Ten rodzaj wywłaszczenia i osobliwości nietożsamości ma też brutalną stronę – dla mnie ważna jest scena, kiedy *Étant donnés* jest odtwarzane w lustrze. Moim zdaniem w spektaklu ta rana, trauma jest widoczna dzięki liryzmowi. To moment, w którym jako dramaturg jestem bezradny, o tej traumie kobiecej nie jestem w stanie nic powiedzieć. Zależało mi na tym, żeby artystki na scenie i widzowie konfrontowali się z tą traumą, z tym nacięciem, raną, odbiciem, powtórzeniem. Dość popatrzeć na Elsę z perspektywy historii sztuki, estetyki w elementarnym sensie: jest to postać, która jest czystą traumą, odpodmiotowiona, rzucana przez historię. Jeśli istnieje duch Elsy, to nie da się go sformatować. Duch Elsy jest widmem, nawiedza formaty koncertu, opowieści, monodramu. Elsa nie ma biografii, a raczej opowiedzenie jej biografii dzisiaj niczego nie tłumaczy. Byłby to ideologiczny fałsz, gdyby taką osobę pokazać jako *exemplum* – bo to robi biografia jako scalająca narracja i opowieść.

W ostatniej części spektaklu, dla mnie najbardziej poruszającej, Elsa zdaje się opuszczać konstruowany wcześniej swój obraz.

Iga Gańczarczyk: Najbardziej ciekawiła mnie ta część. Chciałam zobaczyć, do czego to wszystko może zmierzać. Długo krążyłam wokół możliwości wyjścia z impasu narracji już rozpoznanych. Najpierw myślałam o strategiach odmowy wpisywania się w dyskursy, o feminizmie cienia, a nie widzialności, co paradoksalnie pojawiło się też w momencie ujawnienia Elsy jako domniemanej autorki *Fontanny* – i co powielało zasady funkcjonowania w polu sztuki przypisane mężczyznom: rywalizowania o palmę pierwszeństwa. Tymczasem jej działania były z innego porządku. Chociażby performanse – nie są udokumentowane, to anegdoty lub relacje świadków. Albo działania z tkaniną – obszar nieinteresujący dla artystów mężczyzn, który, generalizując, stał się domeną wolności twórczej kobiet. Interesowało mnie bycie Elsy na marginesie, ale programowe, a nie w wyniku wykluczenia. Ostatni monolog miał obnażyć nasze pozycje – oczekiwania, tendencję do idealizowania biografii czy wydobywania elementów, które mogłyby się ideologicznie zgodzić z założeniami. Elsa mówi, że była śmieciarą, że sama z siebie robiła *ready made*, przyczepiała sobie puszki po pomidorach do piersi – jak teraz o tym opowiadać po Warholu? Nawet jeśli interesuje nas biografia rozproszona, na poziomie selekcjonowania materiału pewnym kwestiom nadajemy widzialność, a inne przesuwamy w pole bardziej żartobliwe – tak było na przykład z tekstami Elsy, które były przewrotne, zabawne, na granicy grafomanii. Ostatni monolog wziął się z rozpoznania jednej z badaczek, że cały projekt Elsy von Freytag-Loringhoven był „neurotycznym dada". Gdybyśmy sobie to na wstępie powiedzieli, sprowadziłoby to nas na manowce wyobrażenia szalonej kobiety albo

potwierdziłoby stereotyp ekscentryczki, a nie osoby, która przewrotnie się do niego odnosi. Wraz z realizacją pierwszego wiersza przez Barbarę przyszło odkrycie szaleństwa Elsy, które w różnych okresach jej życia dochodziło do głosu. Jej biografia, którą na wstępie odrzuciłam, nagle do mnie wróciła i zaczęłam się zastanawiać, kim mogła być postać taka jak Elsa, która miała intensywne kontakty artystyczne w Nowym Jorku, ale też epizody życia na marginesie, w biedzie, bytowała na ławce w parku, w przytułkach, w szpitalach psychiatrycznych – jak tę historię w niej uruchomić? Staraliśmy się tego dotknąć przez próbę autokompromitacji. Nie dążąc do puenty, szukając tych trzech perspektyw, które mogą się wzajemnie oświetlać.

Podczas końcowego monologu Elsa-Marta robi sobie deformujący makijaż, co tworzy ciekawą klamrę z wykorzystanym na początku spektaklu wideo ze sceną bodypaintingu.

Marta Ojrzyńska: Malowanie w ostatniej scenie było nawiązaniem do akcji niemieckich performerek z lat dziewięćdziesiątych. Zależało nam na tym, żeby pokazać rodzaj wynaturzenia Elsy, oddającego jej odklejenie od rzeczywistości, autokreację. Elsa stawiała sobie świeczki na głowie, zakładała warzywa na uszy i tak chodziła na imprezy i kolacje. Chciałam sobie zrobić makijaż trochę przerysowany, zainspirowały mnie też prace Cindy Sherman z serii*Clowns* i jej fotografie.

Kostiumy Elsy von Freytag-Loringhoven to kolejna fascynująca kwestia.

Iga Gańczarczyk: Ona robiła z siebie rodzaj *ready made*, nie chodziło o

kampowość czy wyrazistość, tylko o zniknięcie w wielowarstwowym, abstrakcyjnym kostiumie. Te kostiumy znosiły myślenie o płci. Wykorzystaliśmy opis z *Ostępów nocy* – kostiumu Elsy-akrobatki, który staje się jej drugą skórą. Chodziło o coś rozpiętego między kostiumem ściśle przylegającym do ciała a naddatkiem, kamuflażem czy tworzeniem z siebie obiektu. Hanka Podraza nie chciała konkurować z Elsą w myśleniu o ekstrawagancji, dlatego tylko raz odnosimy się do jej performansu – z tortem urodzinowym, który założyła sobie na głowę, idąc po wizę do ambasady. Myślenie o kostiumie przesunęło się w rejony związane z obecnością aktorki i cielesności na scenie, z myśleniem o reprezentacji kobiety. Wychodziło od konkretnych prac, jak figura Panny Młodej rozebranej przez zalotników czy ciała kobiecego, manekina pokrytego świńską skórą w *Étant donnés*.

Czy tytuł spektaklu dodatkowo uruchomił myślenie o kreowaniu własnego wizerunku przez artystkę?

Iga Gańczarczyk: Tak zatytułowany był pierwszy tekst o Elsie opublikowany po polsku w magazynie „Vogue”; Renata Kopyto wzięła z niego nazwę całego projektu. Słowo „dada” miało nic nie znaczyć, odnosić się do skojarzeń z mową dziecka, natomiast w narracjach feministycznych zwraca się uwagę na pole odniesień do „dada” w znaczeniu „tata”, „ojciec” i do hierarchicznego układu, w którym funkcjonowały artystki, czyli męskiego autorytetu ojca, patrona, artystycznego tatusia. Gdy szukaliśmy kierunków do współczesnego zrozumienia twórczości Elsy, pojawił się Jack Halberstam i jego książka o gaga feminizmie. Ten trop wprowadza też Gammel, szukając punktów odniesienia do współczesnej kultury i postaci, które inaczej myślą o przekraczaniu kategorii płci, gender. U Elsy to było jeszcze w rejestrze modernistycznym, postaci androgynicznej, natomiast nas ciekawiła kategoria

neutrum, która pozwalałaby spojrzeć na męskość i kobiecość w mniej binarny i jednoznaczny sposób. To się wiąże z Lady Gagą i z queerowym myśleniem, w którym łączą się zjawiska z kultury wysokiej i popularnej. Pozwala też inaczej spojrzeć na kolaż, formę ściśle związaną z dadaizmem, który współcześnie może być połączeniem nieprzystających do siebie porządków.

Autor/ka

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/rebeliantka-widmo-powidok*