didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 162**
Data wydania: kwiecień 2021
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/kobiece-genealogie-wstydu

/ repertuar

# Kobiece genealogie wstydu

Agata Skrzypek

Nowy Teatr w Warszawie

*Wstyd*

reżyseria: Małgorzata Wdowik, tekst: Weronika Murek, Małgorzata Wdowik, materiały dokumentalne, montaż filmu: Agata Baumgart, operator kamery: Agata Baumgart / Michał Stajniak, reżyseria światła, przestrzeń: Aleksandr Prowaliński, muzyka: Jan Rabiej, współpraca dramaturgiczna: Olga Drygas, kostiumy: Jadwiga Wdowik, korekcja dźwięku wideo: Sebastian Dembski

premiera: 7 lutego 2021

Spektakl Małgorzaty Wdowik opowiada o dziedziczeniu wstydu i o tym, jak zapisuje się on w ludzkim ciele. „Przy pracy nad *Strachem* i *Gniewem* inspirowałam się istniejącymi formatami, w ramach których możemy się z tymi emocjami spotykać, jak na przykład dom strachów czy pokój furii. Wstyd takiej przestrzeni nie ma", mówiła reżyserka w rozmowie z Katarzyną Oczkowską (2020). Postanowiła zmierzyć się z tytułową emocją na bliskim sobie przykładzie, w centrum spektaklu *Wstyd* stawiając postać własnej matki, Jadwigi Wdowik. Przyjęto tu konwencję, wedle której bohaterka ma

świadomość, w jakim projekcie bierze udział, a publiczność o tej zgodzie wie. Do wyjazdu w teren, czyli czterodniowej wizyty w rodzinnym domu, reżyserka zaprosiła swoją przyjaciółkę, scenografkę i artystkę wizualną Agatę Baumgart. Podczas pobytu powstał materiał audiowizualny, dokumentujący relację trzech pokoleń kobiet (w nagraniu pojawia się również babcia reżyserki) oraz, co kluczowe, nie ilustrujący wprost przejawów oczekiwanego wstydu.

Brak emblematycznej reprezentacji wstydu w kulturze otworzył przez twórczyniami pole do prób, zadawania pytań czy scenicznego problematyzowania trudności, z którymi się mierzą. Poszukiwanie adekwatnej formuły teatralnej dla konfrontacji reżyserki z osobistą historią Matki (mimo że jej personalia zostają podane do wiadomości, w spektaklu określana jest przez swoją funkcję rodzinną) stało się punktem wyjścia ostatniej części autorskiej trylogii o emocjach. Wstyd jako uczucie często i chętnie spychane w głąb umysłu (jeśli się go doświadcza) albo jako praktyki społecznego upokarzania o rozmytej odpowiedzialności (obecne np. w *cancel culture*, *online shaming* lub w różnych rodzajach grupowego mobbingu) bez wątpienia jest tematem aktualnym i zarazem atrakcyjnym dla edukatorek, specjalistek z zakresu socjologii i psychologii, a także dla kulturoznawców (zob. Chajbos, 2019). Przez pryzmat tego afektu Przemysław Czapliński opisał mechanizm zarządzania społeczeństwem przez współczesnych polityków oraz odzwierciedloną w polskiej literaturze współczesnej historię przemian koncepcji wstydu (2016). Eve Kosofsky Sedgwick w kontekście teorii queer przekonywała, że:

> formy, jakie przybiera wstyd, nie są odrębnymi, „toksycznymi” częściami grupowej lub jednostkowej tożsamości, które można by po prostu wyciąć; stanowią raczej integralny aspekt i wytwór

procesów, w których tożsamość ta się tworzy (2016).

W autobiograficznym *Powrocie do Reims* Didier Eribon podąża za tą myślą i odsłania przed swoimi czytelnikami całe pejzaże wstydu klasowego, którego doświadczał w środowisku uniwersyteckim jako niedostatecznie wyrafinowany i jednocześnie zbyt odstający od klasy robotniczej ze względu na homoseksualność oraz zdobyte wykształcenie (2019).

Struktura spektaklu wydaje się skrupulatnie uporządkowana. Procesy myślowe i teatralne rozgrywają się na kilku wyraźnie rozdzielonych planach przestrzenno-koncepcyjnych. Pierwszym są projekcje filmu dokumentalnego i notatek głosowych. Drugi plan tworzy obecna na scenie reżyserka, która montuje przy biurku filmowe materiały archiwalne, co sugeruje, że spektakl nadal jest w trakcie tworzenia, a komponowanie jego struktur odbywa się na żywo. Trzecim jest plan fikcyjny, zamieszkany przez narratorkę, Magdalenę Cielecką, będącą jednocześnie alter ego Córki – w myśl wypowiedzianego na początku założenia, że historia opowiedziana w trzeciej osobie zuniwersalizuje się i ujawni drugie dno. Narratorka komentuje poszczególne wątki, snuje domysły na temat tego, co dzieje się w głowie reżyserki, dopowiada historię w chwilach, gdy ta się urywa lub nie znajduje swojej puenty. Do tego planu przynależą także Jaśmina Polak i Ewa Dałkowska, rozgrywające sceny napisane przez Weronikę Murek, które stanowią fikcyjne przedłużenie świata sfilmowanego przez Baumgart, wariacje na temat sytuacji i rozmów, które mogły się odbyć. Na czwartym planie zrywa się natomiast z podziałem na rzeczywiste i wykreowane, co skłania do zadania pytań o inscenizacyjność ujęć filmowych: elegancka Magdalena Cielecka nagle zjawia się w kuchni Jadwigi Wdowik, co nie wywołuje właściwie żadnej reakcji gospodyni – a więc postać Córki i narratorki stapiają się w jedno. Innym razem w kadrze razem z dwiema głównymi bohaterkami pojawia się

Baumgart, co z kolei wzmacnia wrażenie „autentyczności” i spontaniczności w tworzeniu nagrań. Piąty plan tworzy najbardziej tajemnicza, poetycka figura, przynależąca do świata przestrzeni czy wręcz rekwizytorni scenicznej, wykreowanej przez Aleksandra Prowalińskiego. To kobieta leżąca na środku sceny, od pasa w górę nakryta miniaturą domu. Jej włosy zatrzaśnięte są drzwiczkami z przodu, a nogi wystają z tyłu domu. Anonimowa, bez prawa głosu, wywleczona w pewnym momencie przez Jaśminę Polak poza scenę, może uosabiać sprawy wyparte, brudne lub przezwyciężone. Co ciekawe, również Ewa Dałkowska „wyjeżdża” w podobny sposób za kulisy, siedząc na materacu, którego kształt i barwa przypomina ogromny ludzki język. Jakby lęk Matki przed byciem „wziętą na języki”, zawstydzoną sąsiedzkim osądem, miał być odczarowany w tym performansie wyjścia.

W pierwszej części spektaklu Dider Eribon pojawia się jako główne odniesienie i motywacja do rozpoczęcia przez reżyserkę prac nad tytułowym tematem. Córka, przeczytawszy *Powrót do Reims*, zadaje tę lekturę Matce. Chce być może sprawdzić, czy francuski wstyd społeczny przekłada się na polski wstyd kobiecy. I nie trafia. Matka nie wstydzi się metodą Eribona – nie doświadczyła w domu tego rodzaju biedy, który miałby zawstydzać ją wśród osób z innych środowisk. Owszem, przywołane wspomnienia utrwalonych na zdjęciu paznokci brudnych po pracy w polu, lęk przed tym, że ojciec wróci pijany czy niechęć do powrotu na rodzinną wieś po studiach sugerują, że Matce nie odpowiadało jej dotychczasowe życie, ale nie składała tego na karb biedy. Co więcej, Jadwiga Wdowik nie wstydzi się w rozmowach nawiązywania do seksualności: otwarcie i ironicznie wspomina, że w dzieciństwie matka odebrała jedyną jej lalkę, gdyż bezwstydnie rozebrała ją do naga, naruszając tabu cielesności. Źródło oczekiwanego przez Córkę wstydu znajduje się nieoczekiwanie i reprezentuje je scena, w której Matka

wyjmuje z szafki kartki zapisane wierszami i zaczyna czytać na głos. Urywa w połowie wersu, by skomentować: „tu miałam kryzys…" – i w tym momencie projekcja zostaje zawieszona. Narratorka wyjaśnia, że Matka nie chciała, by w spektaklu znalazła się ta scena, woli zostać przedstawiona jako osoba silna, a tu jest słaba. Punktem odniesienia dla bohaterki nie jest zresztą warszawska czy inna wielkomiejska widownia, ale sąsiedzi i osoby, które ją znają. To wobec nich decyduje się nie ujawniać swoich wzruszeń.

Matka przyznaje, że szuka w sobie wstydu, by zadowolić Córkę w jej projekcie artystycznym. Odnajduje w sobie dodatkową motywację do autorefleksji, gdyż niegdyś sama chciała zostać aktorką. Niemniej jednak w relacji Jadwigi z Córką zdaje się tkwić kolejną przyczyna zakłopotania czy skrępowania. Okazywanie Małgorzacie miłości w geście czułego głaskania po plecach i włosach, pochwalenie za osiągnięcia artystyczne nie przychodzą Matce łatwo i spontanicznie, za to są od razu przez nią „zagadywane", uzasadniane modelem, w którym sama została wychowana: w niedoborze miłości, w ścisłej hierarchii wartości potrzeb domowników. Córka z kolei zdaje się nie słuchać większości zwierzeń zbyt uważnie – na co sama autokrytycznie zwraca uwagę – ani nie pogłębia ich poprzez trafne pytania, bo z góry i z rozpędu uznaje, że już zna odpowiedzi. Podczas montażu materiału dokumentalnego o Matce doświadcza jej obecności w nadmiarze, więc nie odbiera od niej telefonu, nie odpisuje na wiadomości. Proces tworzenia bliskości, która przysłużyłaby się do powstania bezpiecznej przestrzeni do szczerej rozmowy, jest zablokowany – przez wstyd związany ze skrępowaniem wobec siebie nawzajem. Mimo tego Córka i Matka wspólnym wysiłkiem stwarzają dogodne warunki do rekonstrukcji opartej za zaufaniu i otwartości relacji: spotykają się w kuchni, dzielą drobnymi pracami domowymi, przymierzają ubrania, piją kawę, wspominają wspólną przeszłość.

Rzeczywistą okazją do zacieśnienia więzi między kobietami staje się dopiero wizyta u babci – matki Matki. Córka przegląda się w ich relacji jak w lustrze: odwiedziny trwają krótko, wydają się dopełnieniem rodzinnej formalności, a dom przywołuje niechętne wspomnienia. Kojarzy się Matce z lepkością, zgnuśnieniem, awanturami, starością. Narratorka znów zabiera głos, by podsumować ten wątek: miejsca dorastania czy te, o których myśli się w czasie przeszłym, zaklinają ciała w czasie i odbierają im wywalczoną samodzielność. Dlatego trzeba z nich jak najszybciej uciekać. Podobnie Małgorzata Wdowik traktuje swój dom rodzinny: „Córka przyjechała po swoje, wychodzi na matki. Teraz jest na kanapie jakieś ciało. I to ciało, zaraz za progiem, staje się ciałem dziecka, córeczki, dziewczynki”[1], mówi z offu Magdalena Cielecka. Poszukiwania reprezentacji i przejawów wstydu stają się przyczynkiem do szerszej refleksji o tym, jak może wyglądać konfrontacja z tym, co odziedziczone w sferze emocjonalnej, z wpojonymi poprzez wychowanie zasadami relacji międzyludzkich.

Wątek Matki i Córki znajduje odbicie i przedłużenie w postaciach Jaśminy Polak i Ewy Dałkowskiej, których role bywają niejasne i zmienne. Sytuują się one obok głównej opowieści, opartej na materiale filmowym. Gdy przymierzają kostiumy (projektu Jadwigi Wdowik), odgrywają dwa warianty życia Matki: jej przeszłość-młodość (Polak) i przyszłość-starość (Dałkowska). Jako jedna osoba, lecz myśląca o swoim życiu z dwóch czasowych perspektyw, przeprowadzają rozmowę o konsekwencjach podjętych decyzji, szukając tropów wstydu w przeszłości. Innym razem, gdy Jaśmina Polak przekonuje Ewę Dałkowską do wyjęcia z szafy zdjęcia dziadka, wcielają się w role Córki i Matki. Portret mężczyzny w pluszowej ramie, który można dostrzec również w domowym pejzażu w materiale dokumentalnym, pojawia się w całej krasie na ekranie, a bohaterki porównują, jak go zapamiętały. Matka-Dałkowska wypiera wspomnienia o alkoholizmie ojca, zaś Córka-Polak

jest wolna od sentymentów – prosi o więcej informacji i zadaje pytania, ponieważ chce poznać dobre i mroczne cechy dziadka, żeby wyswobodzić pamięć o nim z okowów uprzejmego milczenia. Inne dyskusje, które przeprowadzają ze sobą te dwie postacie – o mechanizmach pamięci, ubraniach czy emocjach – różnią się dynamiką i otwartością od rozmów Matki i Córki utrwalonych w filmie. Polak i Dałkowska nieskrępowanie pytają swoją postać (jednocześnie wcielając się w nią) o motywacje decyzji podjętych w przeszłości i patrzą sobie odważnie w oczy. Emocje zostają uwolnione, gdy przestrzeń wokół jest „neutralna", teatralna, zainscenizowana – nieobciążająca bohaterek brzemieniem rodzinnej relacji zaklętej w miejscu, przyzwyczajeniach i w marazmie codzienności.

Pozornie niereprezentatywny wstyd okazuje się przyczynkiem do eksperymentów formalnych. W spektaklu odsłonięto i sproblematyzowano proces jego powstawania, co wydaje się uzasadnione realną koniecznością zmierzenia się z osobistym, „nieteatralnym" materiałem. Wyraźnie widać, jakie decyzje dramaturgiczne zostały podjęte oraz jakie ograniczenia niesie praca na rodzinnych archiwach. *Wstyd* sytuuje się na styku dokumentu i fikcji, lecz nie pod postacią mockumentu – czyli formatu symulującego film dokumentalny, reżyserowany tak, by osiągnąć efekt „autentyczności". Tu domeny fikcji i tak zwanej rzeczywistości są rozdzielone, lecz po to, by mogły się wzajemnie uzupełnić lub dialogować ze sobą. Jeśli archiwum jest podstawą akcji, to fikcja – jej interpretacją, pogłębieniem, fantazją, zaprzeczeniem jej czy hipotetycznym dalszym ciągiem. Czy ta pozornie niedomknięta, performująca forma jest czymś nowym i oryginalnym? Raczej nie, biorąc pod uwagę długą tradycję opowiadania autobiografii oraz wciąż nawracającej mody na metateatralność. Co jednak przekonuje do tej niedoskonałej, wieloskładnikowej formuły, to wyjście poza sprawdzone diagnozy oraz delikatność i krytyczność myślenia, które ją stworzyły.

## Autor/ka

Agata Skrzypek

Agata M. Skrzypek – doktorantka w Katedrze Performatyki Przedstawień na Wydziale Polonistyki UJ.

## Przypisy

1. Cytat ze spektaklu.

## Bibliografia

Oczkowska, Katarzyna, *Reżyserowanie doświadczenia. Rozmowa z Małgorzatą Wdowik*, „Magazyn Szum", 27 III 2020, https://magazynszum.pl/rezyserowanie-doswiadczenia-rozmowa-z-malgorzata-wdowik/ [dostęp: 28 II 2021].

Chajbos, Katarzyna, *Wstyd w życiu Polaków: sposoby rozumienia i doświadczania, role i formy obecności* (rozprawa doktorska), Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań 2019, https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/25320/1/Wstyd%20w%20%C5%BCyciu%20Polak%C3%B3w%20Sposoby%20rozumienia..._K%20Chajbos.pdf [dostęp: 28 II 2021].

Czapliński, Przemysław, *Wojna wstydów*, „Teksty Drugie" 2016 nr 4, http://journals.openedition.org/td/4143 [dostęp: 28 II 2021].

Kosofsky Sedgwick, Eve, *Wstyd, teatralność i queerowa performatywność: sztuka powieściowa Henry'ego Jamesa*, tłum. J. Bednarek, „Teksty Drugie" 2016 nr 4, https://journals.openedition.org/td/4621 [dostęp: 28 II 2021].

Eribon, Dider, *Powrót do Reims*, tłum. M. Ochab, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2019.

---

**Źródło:** *https://didaskalia.pl/artykul/kobiece-genealogie-wstydu*