didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 166**
Data wydania: grudzień 2021
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/pierwsze-pekniecia

/ festiwale

Pierwsze pęknięcia

Jan Karow

Szczeliny. Kobiety w sztukach performatywnych, Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu, 12-14 listopada, 3-5 grudnia 2021

Trudno byłoby wyobrazić sobie skalę projektu, który by w możliwie pełny sposób oddawał horyzont (i rozmiar) zjawisk, jakie mogłyby się kryć pod hasłem „kobiety w sztukach performatywnych". W ten sposób postawiona kwestia – a na taką zdecydował się w podtytule Instytut Grotowskiego – wymaga jednak zadania przynajmniej dwóch pytań: „kim są tytułowe kobiety?" oraz „jak rozumie się w tym przypadku sztuki performatywne?". Po pierwszych dwóch seriach prezentacji w ramach *Szczelin* można na razie jedynie nieśmiało snuć domysły na temat odpowiedzi, jakich udzieliła sobie kuratorka przeglądu Monika Wachowicz, na co dzień związana z katowickim Teatrem A Part, kiedy przygotowywała program. Znalazło się w nim miejsce zarówno dla prac przygotowanych specjalnie na tę okazję, jak i dla już wielokrotnie prezentowanych. Było miejsce dla dwóch koncertów (w pierwszym, zatytułowanym *Zastanawiam się…* wystąpili artyści z różnymi

niepełnosprawnościami pod przewodnictwem Joanny Pawlik, w drugim zaprezentował się zespół Nanga), była projekcja filmu *Ciało nie kłamie*, były dwie wystawy, było też osnute wokół postaci Ofelii przedstawienie teatralne *I Come to You River: Ophelia Fractured* w reżyserii Przemysława Błaszczaka, które jest częścią codziennego repertuaru Instytutu. (Z racji luźniejszego związku z podtytułowym hasłem przeglądu pomijam te wydarzenia w relacji.) Na podsumowania będzie można sobie pozwolić w kwietniu przyszłego roku, kiedy wszystkie wydarzenia „na styku teatru i performansu; akcjonizmu i eksperymentalnego body artu; instalacji wizualnej i alternatywnego flash mobu", jak zapowiadają je organizatorzy, zostaną zaprezentowane. Niemniej już pierwszych jedenaście punktów programu, które odbyły się w różnych przestrzeniach wrocławskiego Instytutu, podpowiadają, że Wachowicz postawiła sobie za cel prezentację różnorodnego, jak najszerszego spektrum form i tematów aniżeli jasno sformułowany, autorski komunikat, który by próbował ująć tytułowe pojęcia „kobieta" oraz „sztuki performatywne" w konkretny i czytelny sposób.

Z niejednoznacznością mieliśmy do czynienia już w pracach kuratorki, które zdecydowała się pokazać w ramach *Szczelin*. Dwie prezentacje z jej udziałem były bowiem bardzo odmienne od siebie, szczególnie pod względem charakteru inscenizacji. W *Okruchach* Wachowicz przeprowadziła widzów przez autobiograficzną ścieżkę, którą układała przed sobą z niewielkich kawałków niebieskiego szkła. Pośrodku Sali Laboratorium znajdował się usypany z ziemi okrąg, na którego brzegach ułożono w równych odstępach niewielkie rekwizyty (zdjęcie, kawałek drutu kolczastego, czajnik elektryczny, butelka alkoholu…). Były jak pamiątki, do których powrót nieuchronnie prowadził do wspomnienia jakiegoś wydarzenia z przeszłości – zarówno tej niedalekiej (kawałek drutu może się kojarzyć z sytuacją na granicy polsko-białoruskiej), jak i bardziej odległej (powracające na kilka

sposobów macierzyństwo, reprezentowane na przykład przez odczytywany przez jednego z widzów dokument dotyczący córki). Te powroty do przeszłości nie miały charakteru ilustracyjnego. Działania artystki toczyły się w tempie spokojnym, sprzyjającym poczuciu kameralności, od czego odstępstwem była jedynie sekwencja taneczna: Wachowicz weszła do wewnątrz okręgu i wykonała w nim dynamiczną choreografię do *Ballady g-moll* Chopina.

Zupełnie inny nastrój panował w *Szeolu / □□□□*. Inscenizacyjny minimalizm, niespieszność i intymność *Okruchów* zastąpiły chaotyczne, gwałtowne działania Wachowicz wrzuconej w reżyserską wyobraźnię Jarosława Freta, który był współautorem tego „seansu teatralnego", jak nazwali *Szeol* twórcy. Pomiędzy usadzonymi naprzeciwko siebie na wysokich drewnianych ławach widzami miał rozegrać się lament, rozpięty pomiędzy muzyką (*III symfonia* Henryka Mikołaja Góreckiego, *Miserere* Gregorio Allegriego, improwizacje trębacza Marcina Markiewicza) a obrazami (*Pieśń nad pieśniami II* Marca Chagalla). Jednak odgrywana przez Wachowicz rosnąca rozpacz, ocierająca się chwilami o odpychającą histerię, nie budowała żałobnej wspólnoty. Podczas gdy artystka obsesyjnie chwytała powietrze, rozrywając kolejne opakowania z maskami tlenowymi i miotając się po pokrytej niewielkimi kamieniami scenie, dla widzów pozostawało coraz mniej miejsca na włączenie się w jej przeżycia. Rozrzucone metronomy i wirujące bączki-zabawki, rozdzierane karteczki i choinkowe lampki, jeśli miały tworzyć uwspółcześnioną wersję starotestamentowego miejsca przebywania cieni zmarłych, to Wachowicz wydawała się w tej krainie osamotniona. Towarzyszący jej trzej muzycy, tu w roli cmentarnych grajków (fortepian, wiolonczela, trąbka) tylko wzmacniali to odosobnienie, a w finale rzucili leżącej nieruchomo na scenie aktorce drobny datek.

Tak skrajnie odmienna w wymowie sceniczna obecność Wachowicz zdawała się wynikać z bardziej teatralnego aniżeli performatywnego porządku, jaki przyjęto w tej pracy. Nie twierdzę, że *Szeol* był w mniejszym stopniu jej pracą niż *Okruchy* (wszak w obu przypadkach do współpracy zaproszony został Fret), jednak zarówno inscenizacyjny rozmach, jak i odwołanie się do zamazującej szczegóły kategorii „seansu teatralnego" sprawiły, że intensywne emocje zgęstniały na samej scenie (także za sprawą licznych butli z gazem), ale nie stworzyły wspólnego obiegu przeżyć z widzami, który miałby być chyba celem wydarzenia odwołującego się do sfer duchowych.

Do podobnie rzadko spotykanego określenia odwołała się reżyserka Joanna Grabowiecka, opisując *Strefę szeptów* jako „performans/instalację wideo i ceremonię przejścia w przestrzeni sztuki". To dość pretensjonalne pojęcie okazało się próbą przysłonięcia niespójności koncepcji. Odwołania do wspomnień z dzieciństwa (czas wspólnie spędzony z ojcem na zawodach żużlowych), wywołanych przez wygrzebany z ziemi sweter, wymieszano z rozmowami pomiędzy symbolicznymi postaciami: Śmiercią, Życiem i Odrodzeniem. Ponadto rzucano w sposób zupełnie nieprzemyślany stwierdzenia w stylu: „artystki nie mają prawa mieć dzieci" czy hasła: „prawo aborcyjne dla reżyserek", które przedzielono krótkimi sekwencjami choreograficznymi czy quasi-rytualnymi śpiewami („Czarna matko, otul mnie, otul moje serce…"). Tak nieuporządkowane, w wielu miejscach grafomańskie treści umieszczone w rzekomo ceremonialnej przestrzeni (palące się świece, przedstawiające zapewne jakichś bożków rzeźby, zawieszony nad sceną wianek, niewielki podest z perkusyjnym instrumentarium) miały w sobie coś bardzo naiwnego, wymuszonego i nieautentycznego. Ze *Strefy szeptów* biła pejoratywnie rozumiana teatralna sztuczność – coś biegunowo odmiennego od intencji twórczyń wyrażonych zarówno w zapowiedziach, jak i przeczuwanych w samym wydarzeniu, ale

niespełnionych.

Performatywną moc zaprezentowała za to Aurora Lubos. Kilka prostych działań – pisanie na zawieszonych na ścianach kartkach, rozwieszanie prania, częstowanie tortem i wódką, krótkie przyśpiewki z akompaniamentem akordeonu – wykonanych obok siebie miało dojmujący wydźwięk. Stały się bowiem schematycznymi powtórzeniami sytuacji przemocowych, które ułożyły się ostatecznie we fragmenty opowieści, wśród których osią była ta o wykorzystywaniu seksualnym przez brata, co było ukrywane przez matkę. Chociaż od premiery *Aktów* minęło już blisko dziesięć lat, to sposób, w jaki artystka podejmuje trudny temat przemocy w rodzinie (który ostatnio ponownie nabrał aktualności – m.in. za sprawą parotygodniowych lockdownów, przymusu stłoczenia się w domach i tego konsekwencji), jej balansowanie między kamienną powagą a niepokojącym uśmiechem miało w sobie coś złowrogiego, ale było też w trudny do nazwania sposób przeniknięte współodczuwaniem wobec podjętych historii – być może to wynik tych wielu lat, podczas których *Akty* były powtarzane.

Jednak podczas tych dwóch listopadowo-grudniowych weekendów najbardziej bezpośrednio poruszyło mnie *Przemieszczenie* Anny Steller. Premiera tej pracy również odbyła się już kilka lat temu (2012), jednak w kontekście dotychczasowych pokazów w ramach *Szczelin* jawiła się ona jako najlepiej odpowiadająca na zapowiedzi organizatorów. Performerka najpierw krzykliwie przeczytała kilka wpisów ze swojego nastoletniego pamiętnika, w czym udało się jej uzyskać komiczny efekt przez zestawienie nieco naiwnych i sentymentalnych przemyśleń sprzed lat z agresywną, zbliżającą się chwilami do pisku formą wypowiedzi. Po autobiograficznym wstępie przeszła do pozbawionych słów działań – wskoczyła kilkanaście razy na białą skórzaną kanapę, czym przesunęła ją z foyer do sali Studia Na Grobli, by następnie

rozłożyć na scenie dużą płachtę przezroczystej folii, która za kilka minut miała się stać przestrzenią jej zapowiadającego nieskończoność, odbywanego na planie ósemki niespiesznego chodzenia. Ciche dźwięki gitary elektrycznej, wytarte w białej farbie włosy, powolne pozbywanie się dwóch elementów ubioru (podkoszulka i majtek), skoki – w składających się na *Przemieszczenie* działaniach nie został zakodowany komunikat, który można łatwo przełożyć na słowa. Oddziaływanie artystki odbywało się na poziomie wyabstrahowanych czynności, których obserwacja sprawiała rozumianą w sposób Rolanda Barthes'a przyjemność.

Czy tego typu doznań, których poszukiwanie postulował francuski teoretyk literatury, będzie podczas *Szczelin* więcej? Dopiero po wszystkich pokazach będzie można powiedzieć, co tak naprawdę zobaczyliśmy przez szczeliny, które rozchylali przed nami zaproszeni do Wrocławia artyści.

Wzór cytowania:

Karow, Jan, *Pierwsze pęknięcia*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 166, https://didaskalia.pl/pl/artykul/pierwsze-pekniecia.

Autor/ka

Jan Karow

Jan Karow – krytyk teatralny, kulturoznawca. Pracuje w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Był członkiem Komisji Artystycznej 26. Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/pierwsze-pekniecia*