didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 167**
Data wydania: luty 2022
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/kobieta-wiec-wszystko

/ festiwale

Kobieta, a więc wszystko

Agata M. Skrzypek

Szczeliny. Kobiety w sztukach performatywnych, Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu, 7-9 stycznia oraz 4-6 lutego 2022

W podsumowaniu pierwszych dwóch setów projektu *Szczeliny. Kobiety w sztukach performatywnych* – półrocznej serii performansów organizowanej przez Instytut im. Jerzego Grotowskiego – Jan Karow zadał dwa pytania: „kim są tytułowe kobiety?" oraz „jak rozumie się w tym przypadku sztuki performatywne?" (2021). Zasugerował, że kuratorka programu Monika Wachowicz proponuje jak najszerszy ogląd obu tych kwestii. Jej postrzeganie kobiecości rozpięte jest między chorobą (*W zawieszeniu*), emocją i afektem (*Szeol* | □□□□), politycznością ciała, społeczną wrażliwością i bezbronnością (*Alicja w Krainie Czarów*). Podobnie ogólnie wygląda sprawa definicji sztuk performatywnych, których zasięg pozostaje niedoprecyzowany: podczas ostatnich dwóch setów *Szczelin* uczestniczyłyśmy w wykładzie (Natalia Kruszyna, *Niedowidzenia istnienia. Hans Bellmer poprzez Jolantę Brach-Czainę*), projekcji filmu (*Angélica [tragedia]* w reżyserii Manuela Fernández-

Valdésa), wystawie fotografii (*Cząstki* Joanny Nowickiej) oraz serii spektakli ukrytych pod różnymi nazwami gatunkowymi, takimi jak „poemat dokumentalny" (*Kobiety, strasznie śmiać się!* Rity Jankowskiej i Mai Miro), „koncert/performans" (*Cicho* Marty Jędrzejczyk) lub „interdyscyplinarne zdarzenie/performans" (*Dwa pokoje* Weroniki Fibich i Ewy Łukasiewicz). Kuratorka dedykuje projekt zmarłej w zeszłym roku Jolancie Brach-Czainie, autorce kultowej książki *Szczeliny istnienia*, która stworzyła w polskiej filozofii miejsce dla szarości codzienności, smaku wiśni i metafizyki ścierki, mięsa czy kurzu. Nic więc dziwnego, że bardzo pojemna metafora „szczelin" – miejsc niepozornych, acz znaczących i sprawczych – dodatkowo umocniona refleksją feministyczną, stała się ostatnio atrakcyjnym idiomem dla inicjatyw dotyczących kobiet i kobiecości.

W niniejszym tekście skupię się głównie na spektaklach, które według mnie najlepiej angażowały wyobraźnię i zadawały krytyczne pytania rzeczywistości: *Anatomiach* | □□□ Natalii Chylińskiej i Katarzyny Pastuszak oraz *Nie mów nikomu* w reżyserii Adama Ziajskiego. Spektakl dla jednego widza, określony przez twórców jako site-specific[1] – *Alicja w Krainie Czarów* Teatru A Part – jest natomiast przykładem performatywnego połączenia ważnego społecznie tematu z ambiwalentną, z punktu widzenia dobrych praktyk teatralnych, inscenizacją.

Pomiędzy

Anatomie | □□□ zawdzięczają swój podwójny tytuł wieloletniej współpracy współtwórczyń Teatru Amareya z japońskimi centrami kulturalnymi oraz uniwersyteckimi, a także podręcznikowi do anatomii z XVIII wieku. Publikacja ta ukazała się po japońsku na podstawie wcześniejszego wydania *Tabulae Anatomicae* z 1772 roku, wydrukowanego w Gdańsku, skąd

pochodzą obie artystki.

Mimo tej korelacji tytułów, historii i miejsc, w spektaklu mniej jest o budowie, a więcej o geografii ciała, o „miejscach”: suchym, wilgotnym, czułym, pomiędzy, o wyrwie. Niektóre z określeń wskazują na jego wygląd, inne na funkcjonalność, jeszcze inne na zmysłowość. Rodzą się tu pytania o integralność ciała, jego przynależność, o sens dualizmów wnętrze-zewnętrze lub intymne-polityczne. Performerki wielokrotnie napotykają cielesne punkty, które określają jako „pomiędzy”, ucieleśniając niejako konflikt między dotknięciami a słowami, o którym pisała Brach-Czaina: „Doświadczenie dotyku niezbyt dobrze przekłada się na słowa, niezręcznie wyraża” (2003, s. 59). Oczywiście, można byłoby się zawczasu pozbyć ze scenariusza jakichkolwiek słów, z tym że to właśnie ich nieprzystawalność do ruchu i obrazu tworzy kluczową dla twórczyń szczelinę.

Podobnie choreografia wydawała mi się raczej zorientowana na wpisywanie ciała w przestrzeń, zarówno sceny, jak i uwiecznionego na wideo lasu. Myślę jednak, że anatomię z topografią łączy konieczność eksploracji obiektu lub przestrzeni dociekań, jeśli chce się je lepiej poznać. Skromność, wręcz pokora performerek w stosunku do podniesionego tematu okazały się odświeżającą, w kontekście innych przedstawień *Szczelin*, perspektywą. Minimalistyczna powściągliwość estetyki i poziom abstrakcji, na jakim utrzymują się próby osadzenia ciał w przestrzeni sprawiają, że spektakl generuje duże pole do interpretacji, nie dostarczając zbyt wielu odpowiedzi.

Kontrperspektywa

Nie mów nikomu powstało w 2016 roku, prawie równolegle z *Jednym gestem* Wojtka Ziemilskiego i dwa lata przed *Operą dla Głuchych* Wojtka Zrałka-

Kossakowskiego, które to spektakle uruchomiły kulturoznawcze refleksje na temat choreograficznego i teatralnego potencjału systemów językowo-migowych[2]. U Ziajskiego również pojawia się ciekawa próba skorzystania z wizualnych „efektów ubocznych" migania: performerzy zanurzają dłonie w miskach z kolorowym proszkiem i stopniowo, w miarę opowiadania, zostawiają na białych kostiumach i twarzach kolorowe ślady. Po zgaszeniu światła oprószone miejsca okazują się fluorescencyjne.

Dwie aktorki i trzech performerów opowiada ze sceny o swoich doświadczeniach funkcjonowania w świecie, w którym w urzędach i instytucjach publicznych nie ma tłumaczy języka migowego, o dostępności zawiadamia się znakiem przekreślonego ucha, a znaczny procent osób ze społeczności Głuchych jest bezrobotny[3]. Podnoszą temat wykluczenia ze społeczeństwa również na poziomie indywidualnym, wspominając nietolerancję szkolnych rówieśników, przybierającą formę okrutnej nagonki (jak u Jacka Frąckowiaka), poniżenie podczas wizyt u lekarza (w przypadku Piotra Nowaka), czy późnego opanowania języka migowego (Agnieszka Turek), co, jak można się domyślić, znacznie ograniczało możliwość precyzyjnej komunikacji potrzeb, nie wspominając o rozwoju zainteresowań. Zofia Mądra, krawcowa, i jej mąż Kazimierz, poeta, który czterdzieści lat temu zaczął tracić również wzrok, komunikują się ze sobą alfabetem Lohrma. Choć lekarz zabronił, Kazimierz czyta jeszcze książki przez lupę.

Mimo że trudno przejść nad tymi historiami obojętnie, głównym tematem spektaklu jest jednak szeroko rozumiana komunikacja, rozumiana zarówno w kontekście języka, jak i narzędzia systemowej integracji. Na każdym kroku w spektaklu podkreśla się, że PJM nie jest szczelnym systemem znaków, a migający posługują się przeróżnymi jego odmianami, korzystając także z możliwości gestotwórstwa. W pewnym momencie reżyser prosi kilka osób z

widowni, by na kartkach napisały słowo, dla którego performerzy wymyślą osobny znak. Podczas *Szczelin* pojawiły się prośby o słowa takie jak: „żałoba”, „piękno” czy „przebaczenie”, ale największą fantazją Głusi musieli wykazać się przy „Wiedźminie”, którego ostatecznie przedstawili serią pantomimicznych gestów.

Spektakl jest celowo niełatwy w percypowaniu: widzowie noszą uwierające słuchawki wyciszające; alternatywą jest spędzenie godziny w ogromnym, bolesnym wręcz hałasie. Performerzy problematyzują tę kwestię, przyznając, że sami odczuwają jedynie wibracje przenikające ich ciała od podłogi. Opowieści, które migają, przekładane są symultanicznie, a pisany na klawiaturze tekst rzucany jest jako projekcja na tylną ścianę. Z powodu różnic między PJM a polskim, tłumacz(ka) często poprawia to, co napisał(a) lub robi to z opóźnieniem, więc oglądanie spektaklu, a czasem nadążanie za nim, nie jest ani wygodne, ani płynne – dla słyszących. Chyba najbardziej dojmującym momentem spektaklu jest wypunktowanie, że wykluczenia generuje ten, kto urządza świat, a nie ci, którzy go zamieszkują.

Nie jest dla mnie do końca jasne, dlaczego ten spektakl znalazł się w repertuarze *Szczelin*. Do hasła „kobiety w sztukach performatywnych” odnosi się bardzo subtelnie, właściwie tylko na poziomie ich przynależności do pewnej grupy społecznej. Nie sproblematyzowano tu kwestii kobiecych, brakuje wyrazistszych wątków genderowych. Nie jest to w tym momencie jednak zarzut do twórców, a raczej pytanie do kuratorki, jakiego rodzaju reprezentację kobiecości – i czy przypadkiem nie stereotypową – zdecydowała się zaproponować widzom.

Bez pozwolenia

Trigger warning przy opisie *Alicji w Krainie Czarów* brzmiał: „Spektakl nie jest przeznaczony dla osób cierpiących na klaustrofobię, epilepsję oraz o znacznej niepełnosprawności ruchowej. Dla widzów od 18 r.ż.”[4]. Rzeczywiście, alternatywny sposób poruszania się mogłyby zaszkodzić nie tyle widzowi, ile konstrukcji labiryntu, który składał się z wydzielonych czarnymi kotarami pomieszczeń i wąskich przejść między nimi. Spektakl czerpał garściami z konwencji horroru i domu strachów, oferując wędrowcom Krainy Czarów niespodzianki w postaci majaczącej na końcu korytarza samotnej postaci czy stwarzaniu poczucia osaczenia.

O tym drugim chciałabym w kilku słowach opowiedzieć. W klauzurze ostrzegawczej zabrakło mi bowiem jasnego sformułowania, że odradza się udział w spektaklu osobom, które borykają się z traumą po doświadczeniach przemocy lub molestowania seksualnego. Niczego nie odjęłoby to planowanym efektom zaskoczenia, a mogłoby ochronić czyjeś zdrowie psychiczne. W czasie, w którym tak dużo rozmawiamy na temat nadużyć w teatrze – czy to w procesie powstawania spektaklu, edukacji artystycznej, czy w zarządzaniu instytucją – do projektu zaproszony zostaje spektakl, który wypełnia ostatni chyba niezagospodarowany krytycznie temat, czyli nadużyć twórców wobec widza. Widza, który, niczym stereotypowo źle ubrana ofiara, „sam się prosił”.

Alicja w Krainie Czarów w reżyserii Marcina Hericha we współpracy z Moniką Wachowicz, z udziałem dużej grupy aktorek i aktorów Teatru A Part, powstał w 2017 roku. Warunkiem jego powodzenia jest całkowite zanurzenie się widza w zaprojektowanym przez Cezarego Kruszynę świecie, danie sobie przyzwolenia na odczuwanie strachu, obrzydzenia, napięcia czy ciekawości.

Temat oscyluje wokół postaci Alicji – everymanki w wersji dziewczyńskiej – dla której Kraina Czarów okazała się Krainą Koszmarów lub odwrotnie, która z powodu zbyt okrutnych realiów uciekła w świat znikającego kota i podwieczorków z Kapelusznikiem. Inspiracją była historia Alice Liddell (nazwisko to przyjęła jako swój pseudonim artystyczny Angélica González, bohaterka wspomnianego wcześniej filmu dokumentalnego prezentowanego podczas styczniowych *Szczelin*), której rodzice w latach pięćdziesiątych XIX wieku zawiązali znajomość z matematykiem, fotografem i poetą, Charlesem Lutwidge Dodgsonem, znanym później jako Lewis Carroll. Dziewczynka miała wówczas dziesięć lat. Choć pisarzowi nigdy nie udowodniono popełnienia przestępstwa, stopień zażyłości między nim a Alice (a także z innymi dziećmi) budził zastrzeżenia natury moralnej. Z tej znajomości narodziła się nie tylko słynna surrealistyczna powieść, ale też fotografie przedstawiające nagą lub skąpo ubraną dziewczynkę. Twórcy i twórczynie spektaklu podążyli za tym tropem biografii Carrolla, tworząc hipotetyczny życiorys zranionej w dzieciństwie kobiety.

Przechodząc przez kolejne pokoje labiryntu, widzowie obserwują z bliska dorastanie osamotnionej, molestowanej, kontrolowanej i nieszczęśliwej dziewczynki. Przy okazji sami zmuszani są do silnego współprzeżywania tego, co się z nią dzieje, a momentami zainwestowane w to emocje poddawane są manipulacji i zwodzeniu – jak w upiornej scenie rodzinnego oglądania telewizji, utrzymanej w klimacie spektakli Markusa Öhrna. Sama miałam szczęście, bo uczestniczyłam w spektaklu uzbrojona w ostrzeżenia moich poprzedników oraz w sobie tylko znane sposoby mentalnego dystansowania się od trudnych sytuacji. Z emocjonalnych pułapek wybrnęłam więc bez bezpośrednich szkód, ale nadal świadomość tego, że próbowano przeprowadzić na mnie manipulację, budzi mój, delikatnie mówiąc, niesmak.

Rzecz jasna, nie mamy tu do czynienia z sytuacją zero-jedynkową. Część scen jest nużąca (jak ta w oświetlonym na czerwono pokoju, w której dziewczyna na przemian tańczy solo składające się z ćwiczeń rozciągających i biegnie ku widzowi, by zatrzymać się tuż przed nim, pewnie w celu wystraszenia go), część banalna (jak spotykana na drodze Alicja, mówiąca frazesy w stylu: „cieszę się, że tu jesteś", „bałam się, że już nie wrócisz"), ale jedna ma ciekawy potencjał krytyczny. Czwórka performerów w pomieszczeniu uruchamia projekcje przedstawiające różne filmowe adaptacje książki: od najstarszej z 1903 roku, przez kultową animację z 1951, po porno z motywem odkrywającej swoją seksualność dziewczynki. Mnogość i różnorodność tych przedstawień rozszczelnia immersyjny charakter wędrówki po Krainie Czarów. Po chwili filmy zostają zastąpione przez fotografie Dodgsona, przedstawiające spoglądające poważnie w obiektyw młode dziewczyny, najczęściej rozebrane, uwiecznione w niejednoznacznych pozach w pięknych okolicznościach przyrody lub domu – i przyglądanie się im rzeczywiście może wytrącić z równowagi. Performerzy podczas trwania pokazu wykonują sekwencje choreograficzne. Pod koniec sceny pozostaje widoczna tylko jedna fotografia, przedstawiająca stojącą vis-à-vis fotografa nagą Alice Liddell. Jedna z performerek rozbiera się, podchodzi do ściany i zasłania dziewczynkę własnym ciałem w geście, być może, solidarności, współczucia lub ochrony. Ale jednocześnie wystawia na widok swoją nagość – legalną, należącą do dorosłej kobiety, czy to znaczy więc, że mniej wartą? Twórcy spektaklu, koncentrując się na problemie historyczności dziecięcej pornografii, przeoczyli chyba szerszą kwestię dystrybucji kobiecej seksualności, sądząc po tym, jak piękne, proporcjonalne i sensualne, powiedziałabym: męskocentrycznie atrakcyjne są ciała, włosy i twarze performerek zaangażowanych do występu. W jednej ze scen otwarcie nawet sugeruje się możliwość przyjrzenia się genitaliom aktorki. Być może osoby

występujące nie zgodziłyby się ze mną, niemniej układ sił jest tu wyrazisty: opowiadając historię przemocy seksualnej wobec młodych kobiet i dzieci, twórcy zreprodukowali ją na poziomie treści, reprezentacji i organizacji spektaklu.

W tym bez wątpienia świetnie dopracowanym technicznie i wizualnie spektaklu zabrakło mi jakiejś myśli spajającej czy uzasadniającej to wszystko. Jak w przypadku kilku innych spektakli prezentowanych podczas *Szczelin*, tak i tutaj otrzymujemy (nad)realistyczną reprezentację kobiecego cierpienia. Z *Alicji* wychodzi się z niemądrym, mało kreatywnym pytaniem: „i co w związku z tym?".

Festiwal jednego nazwiska

Sporo pytań rodzi fakt, że projekt o podtytule *Kobiety w sztukach performatywnych* okazuje się autorskim przeglądem prac Moniki Wachowicz. Być może w błąd wprowadza tu określenie jej roli jako „kuratorki", która to jednak funkcja częściej wiąże się w przygotowaniem programu i merytorycznej strony wydarzenia, niż z zajmowaniem centralnej pozycji wśród zaproszonych artystów. Dość wspomnieć, że w trakcie styczniowych i lutowych pokazów prócz wspomnianej *Alicji w Krainie Czarów* obejrzeliśmy także monodram Wachowicz *W zawieszeniu* z 2019 roku w reżyserii Artiego Grabowskiego, spektakl *Cztery* Teatru Amareya i Teatru A Part z 2018 roku z jej udziałem, wystawę fotografii *Cząstki* autorstwa Joanny Nowickiej „inspirowanych pracami Moniki Wachowicz" oraz gościnny występ w koncercie Marty Andrzejczyk *Cicho*. Podczas dwóch wcześniejszych setów w repertuarze znalazła się premiera Wachowicz i Jarosława Freta, *Szeol* | □□□□, autorski performans/instalacja *Okruchy* z marca 2021 roku oraz kolejna wystawa fotografii powstałych z inspiracji pracami Moniki Wachowicz –

Okruchy życia cd. Artura Turka. Świetnie, że katowicka artystka znalazła w Instytucie im. Jerzego Grotowskiego przestrzeń dla swoich poszukiwań. Czy jednak z korzyścią dla transparentności organizacji nie byłoby przyznanie, że *Szczeliny* są półroczną rezydencją Moniki Wachowicz, zapewniającą jej możliwość pracy twórczej, cyklicznego dzielenia się efektami z widzami i przyjaciółmi oraz konfrontacji z artystycznym komentarzem innych performerek? Czy może rzeczywiście w polskim offie kobietami w sztukach performatywnych zajmuje się jedynie wąski krąg artystów i artystek, z Moniką Wachowicz na czele? To kwestie, które zostawiam do rozpatrzenia podczas ostatnich dwóch setów *Szczelin*.

Wzór cytowania:

Skrzypek, Agata, *Kobieta, a więc wszystko*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 167, https://didaskalia.pl/pl/artykul/kobieta-wiec-wszystko.

Autor/ka

Agata M. Skrzypek

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

Przypisy

1. Ściśle rzecz biorąc, *Alicja w Krainie Czarów* nie jest spektaklem *site-specific*. Jej akcja rozgrywa się w specjalnie zaprojektowanym labiryncie z pokojów i korytarzy, możliwym do zamontowania w dowolnym miejscu o odpowiednich wymiarach i warunkach technicznych. Formule *Alicji* bliżej do np. *Situation Room* Rimini Protokoll ze względu na mobilność i wyabstrahowanie z lokalnego kontekstu. *Alicji* brak kluczowej dla performansów site-specific cechy, czyli adaptacji przestrzeni nieteatralnej i wykorzystania jej cech szczególnych na potrzeby spektaklu/wydarzenia. Zob. hasło: „przestrzeń teatralna" w:

https://encyklopediateatru.pl/hasla/136/przestrzen-teatralna [dostęp: 11 II 2022] oraz np. Zofia Smolarska, *Rimini Protokoll. Ślepe uliczki teatru partycypacyjnego*, Instytut Teatralny, Warszawa 2017; Mateusz Chaberski, *Doświadczenie (syn)estetyczne. Performatywne aspekty przedstawień site-specific*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2015.
2. Mowa tu m.in. o tekstach Piotra Morawskiego *Głos w ciele*, https://www.dwutygodnik.com/artykul/8129-glos-w-ciele.html, Eweliny Godlewskiej-Lipko, *Polski teatr odkrywa język migowy*, https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/polski-teatr-odkrywa-jezyk-migowy, czy Anny Legierskiej, *Jeden gest, reż. Wojciech Ziemilski*, https://culture.pl/pl/dzielo/jeden-gest-rez-wojciech-ziemilski, [dostępy: 11 II 2022].
3. W spektaklu mowa o osiemdziesięcioprocentowej stopie bezrobocia. W wywiadzie dla „Didaskaliów. Gazety Teatralnej" Adam Ziajski za źródło tych danych wskazał reportaż Anny Goc *Głusza* z „Tygodnika Powszechnego", opublikowany 22 VIII 2016. Z tego samego tekstu pochodzi również cytat otwierający spektakl: „Wyobraź sobie, że oglądasz węgierską telewizję bez dźwięku. Znasz węgierski? Nie? Świetnie. Więc musisz się go nauczyć słowo po słowie, odczytując każde z ruchu ust aktorów. Czy zrozumiesz znaczenie, nie wiadomo. Ale odtąd inaczej się z nikim porozumiewać nie możesz"; https://www.tygodnikpowszechny.pl/glusza-35169 [dostęp: 11 II 2022].
4. Zob. https://grotowski-institute.pl/wydarzenia/alicja-krainie-czarow/ [dostęp: 11 II 2022].

Bibliografia

Brach-Czaina, Jolanta, *Błony umysłu*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2003.

Karow, Jan, *Pierwsze pęknięcia*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 166, https://didaskalia.pl/pl/artykul/pierwsze-pekniecia [dostęp: 11 II 2022].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/kobieta-wiec-wszystko*