didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 175/176**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/fremde-etranger-stranger

/ CHOREOGRAFIE

Fremde, etranger, stranger

Agata Skrzypek

Fundacja Performa, partnerzy: Centrum Kultury w Lublinie, Teatr Łaźnia Nowa, Dom Utopii – Międzynarodowe Centrum Empatii, Instytut im. Jerzego Grotowskiego

VALESKA VALESKA VALESKA VALESKA

koncept, reżyseria, choreografia: Dominika Knapik, asystent choreografki: Dominik Więcek, kreacja i performans: Daniela Komędera-Miśkiewicz, Dominika Wiak, Dominik Więcek, Monika Witkowska, scenariusz i dramaturgia: Patrycja Kowańska, reżyseria światła, wideo: Wolfgang Macher, muzyka: Dominstry Dominik Strycharski, kostiumy: Dominik Więcek, kierowniczka produkcji: Alicja Berejowska (Perform for change)

premiera: 25 listopada 2022

1.

Nietutejsza. Nieznajoma. Obca.

„I kompletnie zapomniana!”[1], dopowiada z ekranu podkreślone niebieską kredką oko, trzepoczące wytuszowanymi rzęsami. W dodatku rozciągnięta na cztery ciała: Valeskę-Danielę Komęderę Miśkiewicz, Valeskę-Dominikę Wiak,

Valeskę-Dominika Więcka, Valeskę-Monikę Witkowską i na wiele tematów, odsłon, twarzy, sytuacji opowiadanych ruchem, tańcem i słowami.

Valeska Gert, Tänzerin. Tak głosi napis na jej honorowym nagrobku w Berlinie. Była podobno najbardziej wpływową artystką tańca i performerką XX wieku, ale trudno to ustalić, ponieważ mało kto o niej słyszał – informuje głos z offu na początku spektaklu. Historia nie przewiduje zbyt wiele miejsca dla barwnych rewolucjonistek sztuki, więc ostatecznie pozycję najbardziej znanej niemieckiej reformatorki moderner Tanz, działającej w Berlinie w latach dwudziestych i trzydziestych, zajmuje Mary Wigman. A Valeska Gert? „HasztagValeskaGertIsBetterThanMaryWigman", raz na jakiś czas szepczą i cedzą performerzy.

Dominika Knapik wraz z dramaturżką Patrycją Kowańską oraz performer(k)ami prawdopodobnie przymierzali się do klasycznej biografii, wpisującej się w nurt performatywnego odzyskiwania pamięci o biografiach i prominentnych osiągnięciach kobiet – ale dadaistyczny, dynamiczny i bogaty życiorys Valeski Gert nie dawał się ujarzmić prostej narracji. I z tych właśnie prób wywiedzenia formy opowieści z charakterystyki jej bohaterki – kontekstowo, problemowo, wybiórczo, osobiście, impresyjnie, konkretnie, w performatywnej aktualizacji – twórczynie uczyniły nadrzędny temat spektaklu.

Przede wszystkim zrezygnowano z chronologii. Opowieść o autorce ponad sześćdziesięciu solowych etiud rozpoczyna się w latach czterdziestych w Nowym Jorku, gdy Gert przebywała na emigracji. Skrytykowała zbyt dobitnie tamtejsze środowisko aktorskie, więc w odwecie producenci postanowili ukrócić jej karierę aktorską (mimo przeszkód grała w filmach niemych i udźwiękowionych aż do swojej śmierci w 1978 roku). Później następuje nawiązanie do dzieciństwa tancerki, przypadającego na ostatnią dekadę XIX

wieku. Następnie przeskakujemy do tematu igrzysk olimpijskich w Berlinie w 1936 roku, ale data na planszy informuje, że jeszcze jesteśmy w roku 1932, więc scena rozgrywa się w niedalekiej przyszłości, a dotyczy etycznego dylematu, czy artyści powinni kontynuować i wystawiać swoją pracę zgodnie z nowo obowiązującą doktryną reżimu Goebbelsa. Lata trzydzieste to też czas, gdy Valeska Gert, Żydówka, wyjeżdża z Niemiec: najpierw do Londynu, później Stanów, a po wojnie, przed powrotem do Berlina, zamieszka także w Paryżu i Zurychu. Tego się jednak nie dowiadujemy ze spektaklu od razu, bo znów cofamy się w czasie i odwiedzamy lata dwudzieste, okres, w którym Valeska nabierała rozpędu artystycznego i wyrastała na czołową figurę berlińskiej bohemy. Zatem jeśli nie chronologia, to co łączy ze sobą kolejne sekwencje?

Powiedziałabym, że różnego typu asocjacje. Czasem łącznikiem jest pojedyncze słowo, innym razem temat lub problem, bywa nim też muzyka, rytm i tempo albo działające w przestrzeni ciała performerskie. Mam poczucie, że w tym szaleństwie jest metoda. Na przykład: spektakl otwiera scena w Barze Żebraków (Nowy Jork 1941-1944), o czym wiemy z planszy wyświetlonej na ekranie. Performerzy witają swoją publiczność cytatem z filmowego *Kabaretu* (1972) „Willkommen, bienvenue, welcome! Meine Damen und Herren, mesdames et messieurs, ladies und gentlemen!”, zaraz potem problematyzując nazwę baru: wszystko w nim zostało wyżebrane, nie będzie tu alkoholu, ponieważ licencja kosztuje i jedyne, na co mogą sobie pozwolić, to czwórka występujących, którzy próbują stać się Valeską. W tym momencie widać, że porządki narracyjne się przenikają – od historycznej ekspozycji przechodzimy prosto do krytyki instytucjonalnej polskiej sceny tańca. W ten właśnie sposób perypetie Gert będą tu wpisywane w lokalne konteksty: w prywatne wypowiedzi twórczyń, niedomogi finansowe i organizacyjne, z którymi zmagają się niezależne grupy twórcze oraz

zapracowane, funkcjonujące w uniwersum grantozy freelancerki, ale też w polskie nastroje społeczne i pejzaż polityczny, w niektórych aspektach do złudzenia przypominające niemieckie lata trzydzieste. Z wizji twórczyń performansu wynika, że Gert spotykała się z odrzuceniem, nierozumieniem, ksenofobią, mizoginią, a jednak nigdy nie traciła hartu ducha: tworzyła bezkompromisowo, nie oglądając się na społeczne tabu, interesowała się losami seksworkerek, dla których prowadziła warsztaty aktorskie, nie bała się żadnej pracy fizycznej, ale też organizowała artystom życie towarzyskie, zakładając bary, kluby i kabarety. Nie realizowała też ideału *american dream*, w myśl którego ciężka praca i determinacja zastępują, na jakiś czas przynajmniej, osobowość dążącej do celu zawodniczki. Im dłużej zastanawiam się nad rozmachem twórczym i apetytem na życie Valeski Gert jako postaci, z której biografii, pomysłów, energii można czerpać bez końca, tym mniej nie dziwi, że się o niej nie pamięta. Jeśli wizja zespołu Knapik ma coś wspólnego z rzeczywistością, to Valeska jawi się jako zbyt pozytywna, wyemancypowana i twórcza, by mieściła się w patriarchalnym toposie artystki.

Zamykając zatem wątek organizacji treści spektaklu: mamy tu do czynienia z pracą dramaturgiczną na przepastnym archiwum i przede wszystkim z decyzją, jak to wszystko zagospodarować artystycznie. Informacje biograficzne mieszają się z kontekstami historycznymi i kulturowymi w tempie, który uniemożliwia ich spokojne przyswojenie, wobec czego zakładam, że też o takie percepcyjne zagubienie się chodziło. Performatywnie powoływana do życia Valeska Gert wyłania się i znika, będąc zarówno bohaterką, jak i pretekstem do opowiedzenia o świecie, w którym żyjemy.

2.

Scena jest pusta, chyba że liczymy przypięte w kątach czarne baloniki na wstążce, wciągane raz po raz statywy albo ukryte (choć niezbyt dokładnie) drobne rekwizyty. Z ekranu na tylnej ścianie mruga czasem podglądające performans oko. Narracja często leci z offu, a performerzy poruszają ustami do wyłączonego mikrofonu. To, co wizualnie najbardziej przyciąga uwagę, to kostiumy projektu Dominika Więcka, dla każdego inny, lecz w podobnym stylu. Nawiązują trochę do estetyki przedwojennego kabaretu: spódniczki w pepitkę, koronkowe kołnierzyki, małe czarne, krótkie żakiety lub swetry w czarno-białe wzory. Wszyscy noszą czarne buty – mokasyny, półbuty, trampki, obcasy – z wysokimi skarpetkami, a na głowie krótkie peruki z grzywką do połowy czoła. Zróżnicowanie szczegółów w ramach ogólnego podobieństwa odzwierciedla też sam pomysł na to, kim w spektaklu jest Valeska: ideą artystycznej wolności, która działa w różnych ciałach.

VALESKA VALESKA VALESKA VALESKA jest jednak przede wszystkim obleczoną w tekst i temat partyturą taneczną. Intensywny ruch rozłożono tu na cztery sola oraz wykonywane w planie żywym i filmowym etiudy zbiorowe. Kilka z nich to reenactmenty prac Gert. Zamierając w bezruchu, performerzy odtwarzają performans *Pauza* z lat dwudziestych, oryginalnie wykonany w sali kinowej, w przerwie na zmianę rolek filmu. Głos z offu wyraża zdziwienie, że historia sztuki przyjęła łaskawie *Czarny kwadrat na białym tle* Kazimierza Malewicza (1915) oraz *4’33’’* Johna Cage’a (1952), ale występ polegający na odmowie poruszania się wywołał skandal i od razu został wypchnięty poza ramy dokonania artystycznego. Prezentacja pracy *Canaille* (1925) skończyła się dla Valeski Gert wezwaniem policji przez widzów. U Knapik powtórzona jest więc z naddatkiem, bo czterokrotnie, przez każdą i każdego z wykonawców po kolei. Stojący w rzędzie, z twarzami

utkwionymi w widowni, performerzy oddychają, drżą i wiją się w skurczach imitujących orgazm. (Ten zresztą pomysł – by dana partia ruchowa była powtarzana przez wszystkich występujących po kolei, czasem zapętlana, rozciągając czas jej trwania – wykorzystany jest tu kilkakrotnie). Przywołać warto też reenactment *Syren*, funkcjonujący jednocześnie jako wyzwanie choreograficzno-teatralne, jak i asocjacja z osobistą historią Dominika Więcka. Obsadzany „po warunkach" (jak Valeska!) długowłosy artysta postanawia przejąć kontrolę nad własnym wizerunkiem. *Syreny*, uwiecznione na fotografii, były – być może – jedyną grupową pracą Gert. Twórczynie fantazjują ruchem na temat tego, jak ów performans mógł wyglądać. Tworzą scenę zbiorową, w której imitują ruchy ogonów, czy pozwalają, by niewidzialne fale poruszały ich rękami.

Odniesień do historii tańca jest w spektaklu bez liku – dekodowanie ich to jedna z przyjemności odbiorczych. Osobnym tematem jest jednak twarz Valeski. Kilkakrotnie słyszymy i widzimy, że jest ona szczególna („taka", „jakaś"), że jej zadaniem jest współgrać z resztą ciała, więc usta performerów wciąż się otwierają, policzki nadymają i wciągają, gałki oczne wytrzeszczają się i wędrują to skrajnie w lewo, to mocno w prawo. Na zdjęciach twarz Valeski jest wiecznie wykrzywiona w grymasie. Artystka nie bała się wyglądać brzydko, przejmująco czy dziwacznie i to jest chyba kierunek, w którym mało kto, przynajmniej w performerskim głównym nurcie, odważa się dziś podążać. Przychodzą mi do głowy prace Ramony Nagabczyńskiej, np. pandemiczna *Nie martw się, niedługo będzie tak jak kiedyś*, w której artystka szczerzy się serdecznie do kamery, a z offu leci narracja co najmniej zaprzeczająca powodom do uśmiechu. Ale u Valeski (i zarazem u Knapik) chodzi o coś jeszcze innego: o włączenie mimiki w przestrzeń ekspresji artystycznej; o odpuszczenie presji „zachowania twarzy" w działaniu, jak gdyby twarz performera zawsze zdradzała jego prawdziwy

stosunek do działań poddanego formie i rytmowi ciała – i dlatego należy ją tego wyrazu pozbawić. W spektaklu jest długa sekwencja poświęcona robieniu min – *Facequartet*. Najpierw oglądamy ją w wersji filmowej, gdzie w rytm muzyki każde z performerów wykonuje swoją choreografię ust, szczęki, brwi, oczu itd., zaś w pewnym momencie performerzy zajmują miejsca na scenie i sekwencja zostaje płynnie kontynuowana w żywym planie.

Z *VALESKI VALESKI VALESKI VALESKI* wychodzi się pod wrażeniem bardzo precyzyjnie wymyślonej i wykonanej choreografii. Może zabrzmi to osobliwie w kontekście opisu spektaklu tanecznego, ale nie ma tu żadnych „pustych przebiegów" ani cielesnej prywaty; niemal każdemu słowu i dźwiękowi przyporządkowano tu gest, zaś przestrzeń czasowa jest w całości zagospodarowana ruchem. Ta wysoka intensywność – zarówno wykonawcza, jak i, dla mnie przynajmniej, odbiorcza – nie pozwala nawet na moment zawahania, czy rzeczywiście *HashtagValeskaGertIsBetterThanMaryWigman*.

Wzór cytowania:

Skrzypek, Agata, *Fremde, etranger, stranger*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 175/176, https://didaskalia.pl/pl/artykul/fremde-etranger-stranger.

Autor/ka

Agata Skrzypek

Agata Skrzypek – doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ, absolwentka performatyki przedstawień UJ i wiedzy o teatrze na AT w Warszawie. Pod opieką dr hab. Magdy Heydel, prof. UJ, współtłumaczyła i współredagowała książkę Sherry Simon *Miasta w przekładzie. Skrzyżowania języka i pamięci* (2020). Jako krytyczka teatralna współpracuje z m.in. „Dialogiem", „Didaskaliami. Gazetą Teatralną", „Bydgoskim Informatorem Kulturalnym". Autorka kilku tekstów dramatycznych, czytanych performatywnie, wystawianych i publikowanych w „Dialogu" oraz „Nowym Napisie". Prowadzi zajęcia dla studentów wiedzy o teatrze na AT, jak również warsztaty pisarskie dla młodzieży, dorosłych i seniorów w

ramach Funduszu Edukacji Teatralnej.

Przypisy

1. Ten i inne cytaty ze spektaklu pochodzą ze scenariusza, udostępnionego mi uprzejmie przez jego autorkę, Patrycję Kowańską.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/fremde-etranger-stranger*