didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 175/176**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2023
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/spojrzenie-przez-szczeliny-czyli-o-kobiecym-przejeciu-narracji-scenicznej

/ FESTIWALE

Spojrzenie przez szczeliny – czyli o kobiecym przejęciu narracji scenicznej

Anna Pawlik

Szczeliny. Kobiety w sztukach performatywnych, Wrocław, 30 marca – 2 kwietnia 2023

Wrocławski Instytut im. Jerzego Grotowskiego zorganizował kolejną edycję rezydencji artystycznych w ramach projektu *Szczeliny. Kobiety w sztukach performatywnych*, którego kuratorką jest Monika Wachowicz. W tegorocznym programie znalazło się czternaście wydarzeń, w tym siedem spektakli, koncert, kolacja performatywna i pokaz filmu. Do współpracy w ramach rezydencji zaproszono osoby performerskie z Polski i Ukrainy: Antoninę Romanovą, Victorię Myronyuk, Darię Poluninę i Weronikę Marię Kuśmider, Maję Miro i Ninę Batovską, Katarzynę Żeglicką i Joannę Piwowar-Antosiewicz, Rimmę Tyshkevych, Anastasię Ivasovą i Ewę Kaczmarek, Marię Bitkę, Patrycję Kowańską i Katerynę Vasiukovą. Pokazom towarzyszyły warsztat pieśni i koncert Natalii Polovynky oraz połączony z dyskusją pokaz

dokumentu *Syndrom Hamleta* w reżyserii Elwiry Niewiary. Podczas jednej z rozmów z publicznością kuratorka *Szczelin* podkreślała istotność oddania narracji osobom historycznie wykluczanym nie tylko z głównego nurtu sztuki, ale i z pamięci narodowej – kobietom, osobom niebinarnym, imigranckim czy z niepełnosprawnościami.

Festiwal otwarła *Stypa* – kolacja performatywna przygotowana przez Victorię Myronyuk. Było to ciekawe doświadczenie, tworzące z nas osoby współkreujące treść i przebieg wydarzenia. Artystka zaproponowała osobisty, czuły obraz polsko-ukraińskiej historii, kulminującej w podwrocławskim Wińsku, gdzie mieszka jej rodzina. Rozpoczęła od obmywania dłoni osób uczestniczących, po czym rozpoczęła się kolacja. Rozmyślając nad swoją zeszłoroczną drogą z Ukrainy do Polski (w kontekście historii jej nieżyjącej już prababci, która po II wojnie światowej przyjechała z Ukrainy na Dolny Śląsk), artystka zaprosiła do przywołania wspomnień o naszych przodkiniach i przodkach, z którymi w czasie posiłku chcielibyśmy się spotkać. Klimat tej dyskusji, prowadzonej nad łączącymi nasze kultury potrawami (barszczem z uszkami i pierogami z kapustą) rzeczywiście przywodził na myśl stypę. Relacje kobiece (zwłaszcza w społecznościach wiejskich), pamięć i retrospekcje powiązane z potrawami były centralnym punktem rozmowy. Interaktywny, performatywny element kolacji ujawniał się poprzez włączanie widzek i widzów (czy raczej gościń i gości) w proces jej przygotowania oraz skupienie wokół doświadczeń przywoływanych przez każdą osobę przy stole. Artystce udało się stworzyć atmosferę niezbędną do wspólnego poszukiwania zależności i łączników między historiami, zebrania myśli oraz głębokiego spotkania. Silnie rezonowało we mnie przesłanie dotyczące kobiecych więzi międzypokoleniowych między artystką a jej prababcią i starszymi kobietami ze wsi Wińsk. Ich pamięć wnosi w życie Myronyuk wieloletnie doświadczenie społecznej harmonii w małej, lokalnej

zbiorowości. Mikrohistorie tworzone wokół przekazywanych sobie przepisów, robót ręcznych i sztuki pozwoliły artystce na odzyskanie własnej tożsamości. Dzięki temu stała się przewodniczką uczestniczek i uczestników *Stypy* w wewnętrznej ewaluacji relacji rodzinno-historycznych i rozważaniu ich potencjału.

Przygotowana przez Darię Poluninę i Weronikę Marię Kuśmider *i pauza* to krótka praca o życiu z chorobą lub przewlekłym bólem, ujęta w formę panelu TedTalk z prezentacją multimedialną. Ruchowy performans wykonywany przez Poluninę mocno rezonował z doświadczeniami osób na widowni, reagującymi na refleksje i retoryczne pytania zadawane przez artystkę. Gra światłem, delikatne traktowanie własnego ciała oraz krytyka wymogów dotyczących sprawności fizycznej, narzucanych ciałom artystycznym, zwłaszcza kobiecym, połączone z osobistym świadectwem na temat życia z przewlekłym bólem składały się na przejrzysty i silny przekaz o konieczności dialogu dotyczącego potrzeb osób z przewlekłym bólem oraz strategii przetrwania w społeczeństwie ignorującym niewidoczne choroby.

Grana tuż potem *Vona/Ona czyli cichy performans w którym Maja gra, Nina mówi, a Lili świetnie sobie radzi* Mai Miro i Niny Batovskiej to studium przeżyć, które wywróciły dotychczasowe życie artystek. To rozwód i wojna w Ukrainie (i przymusowa emigracja), przy jednoczesnym obowiązku zajmowania się dziećmi, karierą i na końcu – sobą. Lili, malutka, mieszcząca się w zaciśniętej dłoni laleczka, pozwala podającej jej tekst Ninie na odcieleśnione przeżycie głębokich i intensywnych uczuć. Plastikowa zabawka staje się personifikacją traum, o których boją się mówić na głos obie kobiety. Zbudowany dzięki niej mentalny dystans umożliwił artystkom wejście w dialog z ekstremalną intensyfikacją swoich doświadczeń. Cicha, delikatna sfera muzyczna tworzona przez Maję Miro (w tym poruszająca kołysanka,

którą zamiast swoim dzieciom, zagrała nam), umowna scenografia i przygaszone światła wprowadziły widzki i widzów w przestrzeń na skraju snu i jawy. Spektakl, mimo że dotyka bolesnych sytuacji, jest przy tym zabawny i dowodzi, że w czasach kryzysu potrzebne jest siostrzeństwo, a także, co podkreślają artystki, dbanie o swoje ciało, zarówno jego aspekt fizyczny, jak i stan psychiczny. Przywoływana przez Ninę Ania, złodziejka męża Mai, pokazana zostaje jako fioletowy okrągły balon, na którym naklejone są wycięte z papieru elementy twarzy, to wyobrażenie bólu i zazdrości, coraz mocniej odczuwanych przez pozornie zobojętniałą Lili. Jej letargiczne zachowania i wstręt do jedzenia od razu kojarzą się z osobami chorującymi na depresję. Choć rozwód i wojna to nieporównywalne doświadczenia, artystkom udało się pokazać traumatyczny i niszczący potencjał każdego z nich. Podkreślają również, jak istotne jest niehierarchizowanie naszych przeżyć i nieporównywanie ich z innymi – nasz ból wewnętrzny nie powinien konkurować z cudzym. Jestem wdzięczna za przesłanie o istotności siostrzeństwa i płynącego z niego wsparcia.

Performans/instalacja *Kairos* tworzony przez Monikę Wachowicz i Jarosława Freta czerpie inspirację z twórczości Krzysztofa Kieślowskiego, Siergieja Paradżanowa i Andrieja Tarkowskiego (zob. *Kairos/καιρός*, 2023). Tytuł odsyła do starogreckiego słowa, będącego religijno-filozoficznym określeniem czasu odpowiedniego do podjęcia słusznych decyzji – niewykorzystany zaś miałby mieć druzgocący wpływ na naszą przyszłość (*Kairos*, sjp.pwn.pl). Taki zwrotny moment życiowy rozstrzyga i radykalnie zmienia bieg zdarzeń. W spektaklu występują muzycy z Gruzji, Haiti i Japonii, siedzący z trzech stron umieszczonej pośrodku sali metalowej klatki, w której przez cały czas zamknięta jest Wachowicz. Śpiew muzyków, dźwięk pochodzących z ich kręgów kulturowych instrumentów, którym towarzyszy kwartet smyczkowy, tworzy wyjątkową, niespotykaną w polskim teatrze

warstwę audialną. Wachowicz określiła *Kairos* jako przestrzeń wielopoziomowego spotkania, nienaruszającego żadnej ze swych współistniejących części. Wnętrze klatki jest miejscem przekroczenia granic w relacji ciało – nieciało: rozsypywany ryż, rozchlapywana woda czy rozbijanie porcelanowych naczyń i ubieranie choinki, zestawione z muzyką oraz wyświetlanymi na ścianie obrazami wojennymi tworzą wrażenie intensywnie bodźcującego, kontrolowanego chaosu, mającego w przyspieszonym tempie pobudzić w nas zrozumienie absurdalnej w swojej bliskości sytuacji wojennej.

Katarzyna Żeglicka, pracując ponownie w duecie z Joanną Piwowar-Antosiewicz (wcześniej przy świetnej *Dzikorosłej* w krakowskiej Cricotece), przygotowała w ramach *Szczelin Ustawkę w brokacie* – performans niezwykle kolorowy, aktywnie włączający (lub wręcz wykorzystujący) publiczność. Uzbrojona w pelerynę z flagi osób genderqueer, brokatową narzutkę i błyszczące różowe legginsy Żeglicka rozpoczyna występ z wielką energią, która w trakcie performansu spada o kilka stopni i na tym poziomie już pozostaje. Sadzając widownię w rzędach pośrodku sali oraz prosząc o pomoc w przygotowaniu części rekwizytów, artystka od samego początku włącza nas w swój proces. Dyskutuje ze stereotypami i przedmiotowym traktowaniem ciał kobiecych, queerowych i z niepełnosprawnością, przytaczając i krytykując Ustawę o rehabilitacji zawodowej i społecznej oraz zatrudnianiu osób niepełnosprawnych. Jej projekt to protest polityczny, którego celem jest uświadamianie nierówności, z jakimi spotykają się w Polsce osoby z niepełnosprawnością, w szczególności te, których ciała (jak podkreśla) odczytywane są jako kobiece. Tytułowa „ustawka” przyjmuje formę prezentacji mięśni oraz następującego po nich występu muzycznego. Żeglicka daje sobie, ale i innym, których ciała nie są uznawane za normatywne, przyzwolenie nie tylko na złość, ale i przejęcie przestrzeni

wykluczających, w jakie zostają wepchnięci. Ważna jest także inkluzywność spektaklu, jednego z dwóch na festiwalu tłumaczonych symultanicznie na Polski Język Migowy.

Osobisty i uniwersalny, świetnie opracowany dramaturgicznie *Furor* Patrycji Kowańskiej to mocny performans na styku rapu, instalacji wideo i teatru tańca. Tworząc sferę wizualną, artystka sięgnęła do swoich fotografii z dzieciństwa oraz wyrytych w jej pamięci komentarzy dotyczących jej ciała, odkąd pamięta – grubego. Głos z offu przedstawia historię przemocy emocjonalnej, do jakiej skłonne są, często nieświadomie, najbliższe osoby. Rzucane bez namysłu komentarze babci czy wujków, krytyka dziecięcego ciała w kostiumie kąpielowym czy ilości spożywanego jedzenia. Teraz, jako dorosła osoba, Kowańska postanawia odtworzyć pozy, które przybierała do zdjęć. Rodzinne wspomnienia zestawia także ze sceną z animowanego filmu *Fantasia* studia Disney, w której grupa hipopotamów tańczy w różowych spódniczkach tutu. Identyczny kostium wraz z pointami zakłada performerka. Najważniejszym tematem performansu jest przedstawienie problemu odczłowieczania osób nienormatywnych, szczególnie tych, których grube ciała nie wpisują się w kanon tego, co atrakcyjne. Z łatwością można by jednak słowa padające w performansie Kowańskiej odnieść do tych ze spektaklu Żeglickiej, kierowanych do osób queerowych, niebiałych, neuroróżnorodnych, z alternatywną motoryką czy tzw. niewidzialną niepełnosprawnością.

Rozpuszczanie przygotowane przez Marię Bitkę to kolejny intymny, subtelny performans na temat relacji z własnym ciałem. Artystka tworzy przed nami kostium wykonany z nałożonych na siebie i zszytych grubą różową włóczką warstw półprzezroczystej tkaniny, tworzącej na jej nagim ciele suknię księżniczki – w której prowadzi trening, śledząc ruchy z filmiku

instruktażowego. Dostrzegamy wynikające z wysiłku zmiany w ciele oraz w materiale kostiumu, powoli rozpuszczanym przez kontakt z potem. Performans odnosi się do narzucanego kulturowo wizerunku i przestrzeni, w której oglądane jest nagie ciało i w której konfrontujemy się z jego fizjologią. Zarówno ubiór codzienny, jak i sceniczny kostium to medium, za pomocą którego możemy kreować wyróżniającą nas tożsamość. Zrzucana lub nakładana maska to kontrola nad prezentowanym przez nas obrazem, nad tym, czy (i jak) wpisuje się on w kanony; jednocześnie określa, jak postrzegają nas inni. Ten pryzmat możliwości wytworzenia opinii na temat drugiego człowieka w oparciu o jego zewnętrzny wygląd zestawiony zostaje z procesem rozpuszczania materiału (w miarę narastania wysiłku fizycznego materiał staje się coraz bardziej przeźroczysty), ale też obserwacją materialności ludzkiego ciała i nietrwałości tkaniny. Końcowa dekonstrukcja sukienki, rozdarcie łączącej jej elementy włóczki oraz wywieszenie całego kostiumu przez otwarte okno, tuż przez opuszczeniem przez artystkę sali, zostawia nas z myślą o własnych codziennych kostiumach i pytaniem, kto w tej relacji jest u władzy: nasze ciało, czy tworzące jego wizerunek warstwy zewnętrzne?

Genesis, efektowny wizualnie spektakl Rimmy Tyshkevych, Anastasii Ivasovej i Ewy Kaczmarek odnosi się do biblijnej opowieści o stworzeniu Adama i Ewy, ale zmienia ją tak, by stała się przypowieścią o powstaniu kobiecej siły. Inspiracją dla artystek była wywołana rosyjską agresją na ich ojczyznę wizja Ukrainy jako oddalonego, już niemal nierealnego świata. Porzucone domy, miejsca pracy i powiązane z nimi wspomnienia stają się źródłem sennej wizji pełnej wizualnych symboli, znaków i wspomnień, które twórczynie chcą utrwalić ze względów sentymentalnych i dla zachowania pamięci o ich niszczonej przez wojnę tradycji kulturowej. Nowa *genesis* jest nieokreślona, niedokonana i dlatego reprezentuje ją ciemność, rozświetlana wpierw tylko

światłem latarek. Scena, poza ustawionymi pośrodku walizkami, jest pusta; w spektaklu nie wykorzystuje się multimediów, mogących zastępować scenografie. Krajobraz Odessy czy zgiełk Kijowa, z których pochodzą artystki, zabawy dzieci czy dawno niesłyszana ludowa melodia dają im nadzieję i siłę do tworzenia, dla polskiego widza jednak są tylko wyobrażeniem zostawionym ze znanym z mediów obecnym, wojennym wyglądem tych miast. Kobiety kreują swój świat, swoje życie od nowa, na obcej ziemi. Poznały się dopiero po przyjeździe do Polski, w Poznaniu, w którym trafiły na towarzyszącą im w spektaklu Ewę Kaczmarek. Mimo że pierwszym tematem podjętym w spektaklu i mocno go określającym jest właśnie kreowanie nowego świata, artystki snując swoje marzenia przybliżają nam przedwojenny obraz ich życia, reprezentowany na scenie walizkami, emocjonalnym i fizycznym bagażem, który ze sobą niosą. Pokazują nam błahe, ale pozwalające na zachowanie godności i człowieczeństwa przedmioty przywiezione do Polski – jak buty na bardzo wysokich obcasach, założone po raz pierwszy dopiero w spektaklu. W tym nowym kontekście cudowne i pożądane stają się telefony dzieci męczących o pomoc w każdej drobnostce, kolejki w sklepie, przepełnione autobusy czy irytujący współpracownicy w teatrze.

Granica, praca Antoniny Romanovej, to z kolei opowieść o osobie niebinarnej na froncie wojennym w Ukrainie. Spektakl grany we Wrocławiu podzielony jest na dwie części – początkowo miał być dokumentem o Antoninie, jednak stał się performansem, w którym Monika Wachowicz i Olena Matoshniuk oddają głos osobie, której życie jest w zawieszeniu. Rozpoczyna go nagranie wideo, w którym Romanova opisuje swoje doświadczenie służby w wojsku oraz wprowadza nas w kontekst procesu twórczego i współpracy z występującymi przed nami artystkami. *Granica* skupia się na tworzeniu

nowego, intymnego języka nieobecnych, oderwanych od swego człowieczeństwa – doświadczeniu nie tylko wojny, ale i stresu mniejszościowego, strachu związanego z narażaniem własnego życia zarówno na froncie, jak i poza nim. Mimo powagi sytuacji wideopamiętnik Romanovej utrzymany jest w lekkim tonie. Dowiadujemy się z niego o życiu queerowej osoby niekryjącej swojej tożsamości ani związku. Romanova mówi o krzywdach, jakie ją spotykają, ale też o zabawnych sytuacjach czy o znalezionych i zaadoptowanych pieskach. W performansie, rozpoczynającym się od rozdania przez ubrane jak kelnerki Wachowicz i Matoshniuk pustych kieliszków do wina, wykorzystane zostają fragmenty nagrania z poprzedniego projektu Romanovej pod tytułem *Tekst*. W nim, nagx, rozkłada na podłodze zniszczonego budynku kartki z tekstem w ukraińskiej cyrylicy. Gest ten jest powtarzany przez performerki na scenie. Cała jej powierzchnia pokryta zostaje papierem lub rozwieszonym w tyle białym półprzezroczystym materiałem, na który z rzutnika pada obraz przepięknej nebuli. Kruchość szklanych kieliszków zestawiona jest z delikatnością nagiego, kobiecego ciała kładącej się na nich w finałowej scenie spektaklu Wachowicz. Matoshniuk, malarka z wykształcenia, wykorzystuje swoje umiejętności poprzez tworzenie zarówno na wiszącym na scenie płótnie, jak i skórze Wachowicz obrazu niebiesko-żółtej flagi ukraińskiej.

Czterodniowe pokazy zakończył spektakl *Czuję do ciebie miętę* zagrany przez Ninę Zakharovą i Katerynę Vasiukovą, dwie niegdyś konkurujące ze sobą ukraińskie aktorki. Początkowo zaczęły one pracować nad tekstem dotyczącym bliskości twórczej i przyjaźni dwóch ukraińskich pisarek, przygotowywanym dla Teatru Zagłębia. Opowieść jednak przesunęła się w kierunku ich własnych doświadczeń – bolesnej, ale szczerej drogi od zazdrości i nienawiści, przez sprowokowaną wspólną traumą potrzebę bliskości, z której wyrosła silna przyjaźń. Nina i Kateryna nie ukrywają

krytycznych uwag i niepochlebnych opinii, jakie miały o sobie nawzajem przed inwazją Rosji na Ukrainę. Wypowiadając je, patrzą sobie głęboko w oczy. Kluczową w ich pracy aktorskiej była potrzeba znalezienia swojego miejsca na scenie i selekcja tego, co opowiedziane. Podejmują także dialog dotyczący pozycji kobiecego ciała w teatrze, oczekiwań wobec niego stawianych oraz przyjemności płynącej z odrzucenia tych wymogów. Spektakl przybiera charakter długiego performansu, gdyż poza tekstem znalazły się w nim koncert rockowy, sceny taneczne czy próby nawiązania relacji z widownią. Wprowadzony w finałowej scenie kolorowy, plastikowy basen i kąpiel w coca-coli, rozlanej po całej scenie, artystki wykorzystują jako krytyczny komentarz do konsumpcyjnego zbytku krajów zachodnich.

Próbując nie uprościć tak szerokiego i różnorodnego zbioru prac, podsumuję w kilku słowach tendencje narracyjne zauważalne w rezydencjach przygotowanych w Instytucie Grotowskiego. Siostrzeństwo, potrzeba społeczności i pragnienie nawiązania relacji z własnymi korzeniami były istotne w każdym z prezentowanych przez ukraińskie artystki i osoby artystyczne performansach. W pracach polskich twórczyń dominowało natomiast skupienie się na ciele i sile potrzebnej do poszukiwania miejsca do wykrzyczenia zbyt długo i zbyt intensywnie skrywanego bólu.

Wzór cytowania:

Pawlik, Anna, *Spojrzenie przez szczeliny – czyli o kobiecym przejęciu narracji scenicznej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 175/176, https://didaskalia.pl/pl/artykul/spojrzenie-przez-szczeliny-czyli-o-kobiecym-przejeciu-narracji-scenicznej.

Autor/ka

Anna Pawlik (ona/jej) – studentka teatrologii UJ, artystka wizualno-sceniczna, jedna z kuratorek projektu s.pokoje.

Bibliografia

Kairos/καιρός, grotowski-institute.pl/wydarzenia/kairosκαιρός/ [dostęp: 14.04.2023].

Kairos, https://sjp.pwn.pl/sjp/kairos;2562509.html [dostęp: 14.04.2023].

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/spojrzenie-przez-szczeliny-czyli-o-kobiecym-przejeciu-narracji-scenicznej