didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 180**
Data wydania: kwiecień 2024
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/je-suis-malade

/ REPERTUAR

Je suis malade

Alicja Müller

Very Sad. Studium maladyczne

scenariusz, reżyseria, choreografia, dramaturgia, wideo, kostiumy, obsada: Gruba i Głupia (Patrycja Kowańska i Dominika Knapik), muzyka: Szymon Lechowicz, reżyseria światła, technika: Wolfgang Macher, produkcja PPA: Grażyna Górka

premiera: 16 marca 2024

Very Sad. Studium maladyczne to druga część tryptyku[1] Patrycji Kowańskiej i Dominiki Knapik (tandem Gruba i Głupia), czyli serii fraszek performatywnych[2], w których wszystko – od kostiumów przez tekst i wizualizacje po sceniczną obecność artystek – jest wykolejone, nadmiarowe i podszyte błazeńskim śmiechem, tyleż bezczelnym, co dokuczliwie grzęznącym w opuchniętym gardle. Performerki, rozpętując żywioł dyskursywno-estetycznej obsceniczności, który, niczym dramaturgiczne tornado, rozsadza ramy scenicznej dyscypliny oraz przesuwa granice tego, co można sobie wyobrazić jako skrajny punkt żenady, obnażają realia nieuprzywilejowanego bycia w patologicznie hierarchicznym świecie teatru.

Tworzą afektywno-sensualne satyry, w których dosłownie pasożytują na dziełach mistrzów, wysysając z nich wielkość i wirusując je prekarnym abiektem.

W *Very Funny* Kowańska i Knapik przylepiły się do Szekspira i Hieronima Boscha[3], teraz grubo i głupio dobierają się między innymi do Franza Schuberta i Pietera Bruegla. Stawką ich figli nie wydaje się jednak jedynie „zaoranie" kapłanów teatralnego kapitału (osób dyrektorskich i reżyserskich) ani wtargnięcie z impetem trefnisia w przestrzeń męsko- i normocentrycznej powagi w celu przenicowania czy odwrócenia jej praw. Obie fraszki performatywne są też sensualnymi opowieściami o czułości i przyjaźni jako siłach umożliwiających formułowanie miękkiego, kruchego oporu wobec kapitalistycznych, neoliberalnych reżimów tworzenia i życia. W pierwszej części tryptyku Gruba i Głupia odsłaniały bolesne absurdy artystycznej projektozy, w drugiej mówią i śpiewają o kosztach, jakie ponoszą uwikłane w ten system bolące ciała, noszące w sobie ślady zignorowanych buntów materializujących się w gorączce czy odmawiających posłuszeństwa, ale i tak uporczywie przywoływanych do porządku stawach. Performerki choreografują somatyczną niemoc, dokumentują momenty cielesnych nieprzezroczystości, a więc chwil albo długich tygodni, w których ciało przypomina o tym, że w gruncie rzeczy jest niedoskonałą maszyną, a jej rozpadu nie da się zatrzymać.

Chociaż Gruba i Głupia mówią z pozycji artystek niezależnych, to ich piosenki, pieśni i litanie nie dotyczą wyłącznie zdrowotnych perturbacji osób narażonych na ryzyko związane z potencjalnymi chorobami czy kontuzjami, które trzeba będzie przetrwać bez koła ratunkowego w postaci L4. *Very Sad* jest bowiem w swej – wywrotowej, pokrętnej, ale i, przynajmniej dla mnie, dotkliwie wzruszającej – istocie tragikomicznym traktatem o wszystkich

ciałach: ich rozrastaniu się, rozlewaniu, ledwo się trzymaniu, zanikaniu, przemijaniu. To opowieść o śmierci jako warunku życia i o tym, że ciało czasem już dłużej nie może. Albo nie chce.

W pierwszej scenie performerki siedzą na krzesłach, a ich twarze zasłaniają długie czarne welony. Gruba i Głupia śpiewają suplikację, błagając o wybawienie od chorób wszelakich – tych śmiertelnych i tych żenujących, od niedyspozycji najwyższej i najniższej rangi. Wiele z nich wróci później w dialogach, monologach i piosenkach performerek. Co jednak istotne, monstrualne nagromadzenie narracji maladycznych czy fragmentów autopatografii[4] nie prowadzi do dramaturgicznego przesycenia, które zmieniałoby *Very Sad* w beznamiętną w tej nadmiarowości karykaturę hipochondrycznych malkontentek, perwersyjnie rozsmakowanych w somatycznych klęskach typu hemoroidy, osłabienie czy przeciągające się w nieskończoność przeziębienie. Nic takiego nie ma, bo Kowańska i Knapik są wybitnymi chirurżkami dramaturgii i, choć może czasem trzęsą im się ręce, a kolana uginają, to wykonują precyzyjne cięcia napięć i zawsze we właściwym momencie przebijają zarówno baloniki żenady czy autokompromitacji, jak i trwogi, nie zawsze zresztą przegiętej.

Tytułowe studium maladyczne jest bardzo śmieszną groteską, która momentami jednak nabiera cierpkości. W niektórych fragmentach piecze jak posypana solą rana (na przykład w utrzymanej w estetyce somatycznego horroru wizualizacji patologii jamy ustnej, która w mięsistym zbliżeniu wyświetla się na ekranie). W innych zamraża się jak łza na twarzy strudzonego zimowego wędrowca. Performerki bywają autoironiczne, ale też rozbrajająco szczere. Czarny humor oswaja uciążliwą słabość ciał, ich nieusuwalną kruchość i niesforność nadwyrężonych mięśni i stawów, z czasem wymykającym się spod kontroli.

Niezależnie jednak od tego, czy Gruba i Głupia akurat żartują, czy w tonacji serio opowiadają o swoich przypadłościach, genetycznych uwarunkowaniach, depresji, nieleczonych zębach, alergiach albo pracoholizmie, choroba nigdy nie jest w *Very Sad* metaforą. Wchodzimy raczej do świata chorobowej realności, tylko pozornie zniekształconej przez groteskową poetykę i błazeńskie atrybuty performerek. Kowańska i Knapik często na własnych ciałach, stających się samorzecznikami bólu i innych psychofizycznych doświadczeń, pokazują swoje dolegliwości. Wychodzą poza schemat traktowania tego, co somatyczne, wyłącznie jako poddającego się opisowi obiektu. Aktualne potencjalności i niemożliwości ciał wpływają na choreografie, a także na sam format spektaklu – jest to *sit-up*, czyli, w rozumieniu Grubej i Głupiej, „forma stand upu dla tych, których boli kręgosłup”[5].

W jednej ze scen Kowańska i Knapik w binoklach dekonstruują kulturowe narracje uwznioślające chorobę, cierpienie i łączące maladyczne stany z transgresją. Alternatywy nie szukają jednak w języku medycyny ani w estetyce naturalizmu, lecz pomiędzy nimi. To pomieszanie porządków dobrze widać między innymi w tym, jak w spektaklu funkcjonują łzy: poznajemy ich fizjologiczną budową, ale oglądamy je również jako kokardki przyklejone do policzków performerek i jako kolorowe wyszywanki na noszonych przez nie marynarkach.

Artystki podejrzliwe są też, jak mi się wydaje, wobec skapitalizowanego dyskursu ciałopozytywności. Gruba jest po prostu gruba, a jej sceniczna obecność zdaje się daleka zarówno od manifestacyjnej afirmacji samej siebie, jak i od kompulsywnego tłumaczenia się ze swojego rozmiaru. Głupia opowiada o swoim „więdnącym ciele tancerki”, które powinno, zgodnie z lekarskimi zaleceniami, zapomnieć o szpagatach. Łapiąc się za fałdkę na

brzuchu, mówi o niej jako o czymś, co – tu pozwalam sobie na luźną parafrazę – pojawiło się na jej atletycznym ciele jak obcy, którego niekoniecznie chciała witać z otwartymi ramionami. To z jednej strony bardzo smutny komentarz do tanecznego mikrokosmosu, w którym ciała mają, by tak brzydko rzec, „krótki termin ważności", co wynika już nawet nie tyle z estetycznych reżimów, ile z tego, że są zbyt intensywnie eksploatowane. Z drugiej – poruszające świadectwo doświadczenia własnej dziwności, która bywa przeszywająco dotkliwa. Przemijanie czy starzenie się to w końcu procesy, poprzez które zbliżamy się do tego, co w nas inne, a więc także do zamieszkującej nasze tkanki konieczności śmierci.

O tej konieczności przypomina też intertekstualna rama spektaklu, wyznaczana przez obraz Bruegla *Myśliwi na śniegu* oraz *Podróż zimową*, cykl pieśni skomponowanych przez umierającego Schuberta do poezji Wilhelma Müllera, który w wieku trzydziestu trzech lat zmarł na atak serca. XVI-wieczne płótno staje się elementem scenografii – jest wyświetlane na ekranie i kadrowane w taki sposób, że poszczególne elementy Brueglowskiego przedstawienia tworzą tło dla kolejnych scen *Very Sad*. Czasem na śniegu zjawiają się czarne kruki, przybysze z wierszy Müllera, którzy obrzucali lodem samotnego wędrowca. W warunkach, w których produkowany był spektakl, tak monumentalną scenografię oraz obsadę Gruba i Głupia mogły sobie co najwyżej wymarzyć, narysować albo właśnie wyświetlić. Przechwytując dzieło mistrza, Kowańska i Knapik w pewnym sensie odwracają zasadę wpisaną w Kantorowskie czy Duchampowskie *ready-made*: u nich tym, co znalezione, nie jest już biedny, codzienny przedmiot, lecz kanon, który szturmem zajmują. Przejęcie jest dosłowne, bo ciała Grubej i Głupiej zostają „wklejone" w obraz. Performerki maszerują razem ze smutnymi myśliwymi, którym nie udało się polowanie. Na ekranie oglądamy animowane choreografie, w których Kowańska i Knapik przyjmują pozy

skulonych, zziębniętych wędrowczyń albo siedzą jak ptaki na gałęziach drzew. Im zresztą polowanie także nie wyszło – w *Very Funny* wyraziły się przecież jasno: chcą reżyserować na dużych scenach z dużymi budżetami. Tymczasem znów robią offowy spektakl z kapitałem z gatunku tych symbolicznych. W jednej ze scen ogłaszają więc open call dla osób dyrektorskich, zajmując tym samym pozycję władzy i tworząc cudownie wywrotową fantazję o odwróconym porządku.

Do *Podróży zimowej* Gruba i Głupia nawiązują na różnych poziomach – afektywno-emocjonalnej dramaturgii, muzyki (Szymon Lechowicz) czy maladycznych i politycznych biografii Schuberta oraz Müllera. Wspomniane kokardki na twarzach performerek są jak zamarzające łzy i zlodowacone serce wędrowca z legendarnych pieśni, naprzemiennie targanego smutkiem, gniewem, nadzieją i rozpaczą. Zresztą cała lodowata sceneria, miejsce porażki myśliwych i straceńczej wędrówki romantycznego wygnańca, stanowi tło nie tylko dla opowieści o absurdach i strasznościach przemijania, ale także dla polityczno-estetycznie wywrotowej fraszki. Dzięki temu wpisane w dramaturgiczną tkankę spektaklu intertekstualne nawiązania nie wyczerpują się w samym geście błazeńskiego przechwycenia.

W *Very Sad* Gruba i Głupia powtarzają właściwie wszystkie formalne, dramaturgiczne, kompozycyjne, scenograficzne i estetyczne rozwiązania, które wprowadziły w *Very Funny*. Na scenie stoją dwa stoliki z laptopami, przy których performerki śpiewają i mówią o sobie, a ich działania przeplatają się z wyświetlanymi na ekranie rozmowami z Zooma oraz podglądami na pulpity i wyszukiwarki. Kostiumy, które na scenie zmieniają Kowańska i Knapik, są błazeńsko-kampowe, przegięte, szalone. W pierwszej części tryptyku Gruba i Głupia stawały też przed publicznością i sobą nawzajem nago, w drugiej noszą cienkie rajstopy i dopasowane body. Ich

ciała raz są jak fikuśne asamblaże, kiedy indziej miękną i ukazują się w swojej intymności. Tak samo materializują się prywatne doświadczenia, emocje czy frustracje performerek – albo są ubrane w kostium klaunady i zgrywy, albo porażają afektywną realnością. Powtarzając sprawdzony schemat, Kowańska i Knapik w pewnym sensie promują fraszkę performatywną jako nowy gatunek sceniczny, który wprowadziły w pole sztuk performatywnych. W tym powieleniu dostrzegam jednak przede wszystkim gest oporu – w pierwszej kolejności wobec systemu, w którym Gruba i Głupia funkcjonują jako niezależne artystki. Żeby zyskać w nim widzialność, trzeba intensyfikować kreatywność, produkować oryginalne spektakle, nie zważając ani na niewspółmierność wysiłku do wynagrodzenia, ani na krótką żywotność przedstawień nierepertuarowych. Wlewając nowy pomysł w gotową formę, twórczynie ironicznie rozbrajają tę zasadę.

Maladyczne herstorie Kowańskiej i Knapik są od siebie różne. Tym, co je łączy, jest przede wszystkim doświadczenie przyjaźni jako przestrzeni, w której nie trzeba być dzielną, i w której w odpowiedzi na opowieści o przemęczeniu czy depresji nigdy nie pojawiają się imperatywy typu „weź się w garść”. Ból nie jest tu doświadczeniem wyobcowującym ze świata, bo wypowiedziany (i pokazany) staje się uczestnikiem spotkania. Upubliczniając zoomowe rozmowy o chorobach i wpisując autopatografie w intertekstualną tkankę spektaklu, który mieści się w polu krytyki instytucjonalnej, performerki ból upolityczniają, zwracając uwagę nie tylko na jego genetyczne czy biologiczne, ale również społeczno-ekonomiczne uwarunkowania, co chyba najdosadniej wybrzmiewa w wątku prekarnej pracy i dostępu do opieki stomatologicznej.

Poprzez zagęszczenie maladycznych świadectw i egalitarne do nich podejście (na opowieść zasługuje nie tylko zawał serca, ale też opryszczka)

Kowańska i Knapik tworzą spektakl, który zaprasza do współodczuwania. Mówią z pozycji zranionych narratorek[6], jednocześnie eksponują kondycję Butlerowskiej *vulnerability* (podatności na zranienie) jako tego, co społecznie współdzielone. Uznanie kruchości siebie i Innego, zobaczenie w miękkich tkankach i chybotliwych stawach, we własnej śmiertelności śladów wspólnego doświadczenia, może stać się antidotum na dewiacje neoliberalnego indywidualizmu. Takim antidotum są też przyjacielskie sieci sojusznicze, o których pięknie opowiadają Gruba i Głupia.

Wzór cytowania:

Müller, Alicja, *Je suis malade*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2024, nr 180, https://didaskalia.pl/pl/artykul/je-suis-malade.

Autor/ka

Alicja Müller

Alicja Müller – badaczka tańca i choreografii, doktorka nauk humanistycznych. Jest autorką książek *Sobątańczenie. Między choreografią a narracją* (2017) oraz *Teatr (w) ruchu. Krakowski Teatr Tańca w rozmowach i esejach* (2023).

Przypisy

1. Cykl otworzył spektakl *Very Funny*. W planach jest natomiast jeszcze *Very Cheap*.
2. Określenie to pochodzi od twórczyń *Very Funny* i *Very Sad*.
3. O intertekstualnych grach artystek z tymi twórcami w „Didaskaliach" pisała Olga Katafiasz (2023).
4. Autopatografia, jak pisze Iwona Boruszkowska, to „narracja tworzona przez człowieka chorego, pacjenta, swoista autobiografia chorego (w formie różnych egodokumentów tematyzujących chorobę – listów, dzienników, pamiętników itd.), subiektywna narracja autobiograficzna o chorobie" (2016, s. 128).
5. W tej gatunkowej konwencji utrzymany jest również spektakl *Hamer* (2021) w reżyserii Justyny Sobczyk, w materiałach informacyjnych opisywany jako pierwszy sit-up na świecie, zob. https://teatrstudio.pl/pl/teatr/wydarzenia/hamer/ [dostęp: 16.04.2024].

6. Nawiązuję tu do książki *The Wounded Storyteller: Body, Illness, and Ethics* (1995) Arthura W. Franka, jednego z najważniejszych przedstawicieli studiów maladycznych,

Bibliografia

Boruszkowska, Iwona, *Autopatografia*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2016, nr 2 (7).

Frank, Arthur W., *The Wounded Storyteller: Body, Illness, and Ethics*, University of Chicago Press, Chicago 1995.

Katafiasz, *Olga, Szekspir? Sprawdzam*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023, nr 177, https://didaskalia.pl/pl/artykul/szekspir-sprawdzam [dostęp: 28.03.2024].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/je-suis-malade*