didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 180**
Data wydania: kwiecień 2024
DOI: 10.34762/kaqk-ts87
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/kobiety-na-najnowszej-polskiej-scenie-impro-i-stand-upu

/ IMPRO I STAND-UP

Kobiety na najnowszej polskiej scenie impro i stand-upu

Zofia Dąbrowska

Women on Poland's Latest Impro and Stand-up Scene

This paper explores theatrical improvisation and stand-up in a gender perspective. I bring up theories explaining lower visibility of women in comedy and compare them with the experiences of Polish and foreign female comedians, drawing upon their reflections on sexism they have encountered and the differences in the perception of men and women in the comedy industry. Analysing specific comedy events, I reflect on the presence of 'women's themes' in comedy as well as their reception and the ways of performing them. As conclusion, I cite the theories of Pierre Bourdieu, noting that feminist comedy can be a battleground against male domination.

Keywords: women; feminism; comedy; improv; stand-up comedy

1.

W niniejszym tekście przyglądam się wycinkowi bardzo szerokiego tematu, jakim jest sytuacja kobiet na polskiej scenie komediowej. Skupiam się na improwizacji teatralnej oraz stand-upie, ze świadomością istnienia innych

gatunków kobiecej sztuki komediowej. Wybrałam jednak te dwie dziedziny ze względu na ich słabą rozpoznawalność oraz brak szczegółowych analiz w polskiej teatrologii. Badam dyskurs dotyczący tych dwóch obszarów, zarówno w książkach i czasopismach, jak i w wypowiedziach artystek. Ponadto analizuję występy artystyczne, które udało mi się zobaczyć.

Przyjętą przeze mnie perspektywą badawczą jest *gender studies*. Używam jej zarówno analizując dyskurs wytwarzany przez artystki (badając, co komunikują ze sceny, a więc czy istnieją typowo „kobiece" tematy w komedii, a jeśli tak, to w jaki sposób są one podejmowane, oraz analizując ich wypowiedzi publiczne, wywiady i rozmowy, które przeprowadziłam), jak i oczekiwania widowni wobec komiczek (artykułowane m.in. w internecie, ale także w trakcie występów). Ta ostatnia kwestia jest szczególnie ważna w przypadku improwizacji, ponieważ mamy tu do czynienia ze sztuką o charakterze wydarzeniowym, dziejącą się w relacji pomiędzy artystką a widzkami i widzami. Także w stand-upie ta relacja jest ważna, ponieważ artystki zwracają się bezpośrednio do publiczności, często opowiadając o swoich osobistych doświadczeniach.

Posługiwać się będę przede wszystkim narzędziami metodologicznymi wypracowanymi na gruncie amerykańskim, ponieważ badane przeze mnie zjawiska stamtąd się wywodzą i tam są głębiej zbadane. Odwołuję się do książek Philipa Auslandera, Rebekki Krefting i Suzanne Lavin, powołując się na ich perspektywę w badaniach sytuacji kobiet w stand-upie. W przypadku improwizacji sięgam do międzynarodowego magazynu internetowego „Status", w którym publikują praktycy i praktyczki improwizacji, zarówno polscy, jak i zagraniczni. Odwoływać się będę do tekstów m.in. Beaty Różalskiej i Imogen Palmer.

Podstawowym gruntem moich badań jest zgromadzone przeze mnie

archiwum w postaci rozmów, które przeprowadziłam z komiczkami zajmującymi się zarówno stand-upem, jak i improwizacją, w Polsce i w Wielkiej Brytanii. Do rozmów wybrałam Małgorzatę Różalską, Beatę Różalską, Agnieszkę Matan i brytyjską komiczkę Liz Peters. Ponieważ dziedzina, którą się zajmuję, jest dosyć młoda, nie doczekała się w Polsce wielu publikacji książkowych – stąd decyzja o skonstruowaniu własnego archiwum w oparciu o rozmowy z tymi artystkami, które są nie tylko interesujące i rozpoznawalne, ale także podejmują w swojej twórczości tematy związane z problematyką gender. Siostry Różalskie są jednymi z pionierek improwizacji w Polsce, ponadto mają doświadczenie w występowaniu oraz nauczaniu tej dziedziny zarówno w kraju, jak i za granicą. Agnieszkę Matan z kolei wybrałam jako reprezentantkę warszawskiego środowiska komediowego, które wyróżnia się w Polsce liczebnością i poziomem instytucjonalizacji. Matan przez lata bardzo aktywnie działała na rzecz rozwoju warszawskich instytucji komediowych. Te trzy komiczki uwzględniają perspektywę feministyczną zarówno w swoich działaniach artystycznych, jak i aktywności pozascenicznej, takiej jak wywiady i inne wypowiedzi publiczne. Nie udało mi się dotrzeć do najbardziej rozpoznawalnych w Polsce artystek z dziedziny stand-upu; niektóre z nich również poruszają kwestie feministyczne w swojej twórczości. Jest to nadal otwarte pole badań, które mogłoby w ciekawy sposób poszerzyć prezentowaną przeze mnie perspektywę. Warto zauważyć, że w Polsce są również komiczki, które nie prezentują komedii feministycznej, a nawet powielają seksistowskie i patriarchalne schematy. Ich działalności również nie badałam.

Tekst jest złożony z fragmentów pracy magisterskiej, którą obroniłam na Uniwersytecie Jagiellońskim we wrześniu 2023 roku[1]. Nie wszystkie elementy moich badań zmieściły się w artykule, musiałam dokonać selekcji i

zostawić te, które uważam za najważniejsze. Nie skupiam się na historii gatunków komediowych ani w Polsce, ani w Stanach Zjednoczonych, chociaż korzystam z wypracowanych w tej dziedzinie narzędzi. Interesuje mnie przede wszystkim współczesna praktyka, dlatego więcej miejsca poświęcam konkretnym spektaklom improwizowanym i występom stand-upowym. Mój tekst nie jest też przeglądem sytuacji kobiet na scenie komediowej. Przyglądam się jedynie jej dwóm dziedzinom: stand-upowi i improwizacji komediowej, słabiej przebadanym niż np. kabaret.

Problem widoczności kobiet w tych dziedzinach teatru uważam za istotny, ponieważ komiczki cały czas zmagają się z seksizmem i uprzedzeniami. Ten temat wpisuje się w szerszą dyskusję o seksizmie i przemocy w teatrze, na temat których prowadzone są badania skupione wokół ruchu #MeToo. Dzięki temu ruchowi, zainicjowanemu w roku 2017, możemy dzisiaj w znacznie bardziej otwarty sposób rozmawiać o różnych aspektach pracy aktorek i performerek, dlatego uważam za ważne włączenie w ten dyskurs także doświadczeń komiczek. W pierwszej kolejności chciałabym jednak rozpoznać różnice pomiędzy badanymi przeze mnie obszarami komedii i pokrótce je przedstawić.

2.

Stand-up i improwizacja przybyły do Polski ze Stanów Zjednoczonych dopiero na początku XXI wieku. Obydwa gatunki zaczęły się rozwijać w polskiej przestrzeni kultury mniej więcej w tym samym czasie. Stand-up jest sztuką mocno ugruntowaną w Stanach Zjednoczonych, dlatego w literaturze anglojęzycznej można bez większego wysiłku znaleźć jej definicje. Robert A. Stebbins pisze w książce poświęconej stand-upowi jako sztuce, biznesie i stylu życia:

> Stand-up jest sztuką rozwiniętą pierwotnie w Stanach Zjednoczonych; jest to humorystyczna wypowiedź przed publicznością. Osoba występująca prezentuje swój monolog z pamięci i obecnie zazwyczaj używa spontanicznego, lekkiego stylu, jakby mówiła do przyjaciół. Mogą pojawiać się interakcje pomiędzy osobą performującą a publicznością, chociaż zazwyczaj są one jednostronne i nie zawsze chciane przez widzki i widzów. Wypowiedź słowna jest nieraz wzbogacana o różne teatralne środki, takie jak kostiumy i rekwizyty, a także prychnięcia, stęknięcia i jęki, ruch ciała, mimikę twarzy. Typowy występ składa się z anegdot, żartów narracyjnych, dowcipów i krótkich monologów opisowych, które mogą się ze sobą łączyć lub nie (1990, s. 3).

Znalezienie dokładnej definicji improwizacji jest dużo trudniejsze, ponieważ większa część literatury na jej temat to podręczniki skierowane do osób, które już się nią zajmują. Przytoczę więc definicję „zawodu improwizatorki", który podaje improwizatorka i stand-uperka Agnieszka Matan: „polega [on] na tym, że osoby grające spektakle komediowe nie realizują wcześniej ustalonego scenariusza, tylko wszystko tworzą na żywo, na oczach publiczności" (2021, s. 125-126). Matan pisze także:

> Improwizacja komediowa jest sztuką wyjątkową, ponieważ praktykowanie jej nie polega na nauce sprawnego żartowania, szlifowania anegdot czy błyskotliwych historii. Improwizacja w praktyce oznacza ciągłe ćwiczenie w swoim zespole: uważności na drugą osobę, słuchania, zgadzania się, otwartości na nieznane i współpracy (s. 126).

Podkreślona zostaje tutaj jedna z podstawowych różnic pomiędzy stand-upem a improwizacją, a mianowicie, że ta druga sztuka w dużo mniejszym stopniu opiera się na żartowaniu, a w większym na tworzeniu na żywo przez grupę osób na scenie spójnych i ciekawych historii.

3.

Analizując temat widoczności kobiet na scenie komediowej, posłużę się badaniami Rebekki Krefting, amerykańskiej badaczki humoru, z jej książki *All Joking Aside: American Humor and Its Discontents*. Proponowane przez nią narzędzia można zastosować do analizy polskiej sceny komediowej, a stawiane przez nią tezy znajdują odzwierciedlenie w doświadczeniach komiczek, z którymi rozmawiałam.

Krefting twierdzi, że to, kto pojawia się na scenie komediowej w Stanach, jest dyktowane przez rynek. Właściciele klubów komediowych czy stacji telewizyjnych decydują, kogo chcą pokazać, obliczając, na kim mogą najwięcej zarobić. Najlepiej zaś sprzedają się osoby, z którymi publiczność chce się utożsamić, czyli takie, które reprezentują pozycję władzy. Publiczność nie chce się utożsamiać z osobami doświadczającymi marginalizacji – często są nimi kobiety. Krefting podaje to jako powód faworyzowania męskich komików przez publiczność, zarówno mainstreamową, jak i niszową. Według badaczki jedyną grupą, w której nie ma różnicy w zainteresowaniu męskimi i kobiecymi komikami, jest społeczność LGBTQ.

> Chociaż skupiam się przede wszystkim na predylekcji publiczności do męskich komików i stawiania ich ponad komiczkami, włączam również takie kategorie jak heteroseksualność, ableizm i biały kolor

> skóry jako punkty odniesienia oraz rozpoznania kolejnych poziomów władzy i przywilejów działających w społeczeństwie, aby pokazać pełny obraz uprzywilejowanych identyfikacji społecznych w Stanach Zjednoczonych (Krefting, 2014, s. 108).

Według Krefting osoba stojąca na scenie „sprzedaje" publiczności dany model identyfikacji. Widownia chce oglądać kogoś, kto jest dla nich atrakcyjny – nie tylko fizycznie (chociaż ten aspekt także ma duże znaczenie, zwłaszcza w przypadku komiczek), ale także kulturowo i społecznie. Komiczki natomiast, prezentując ze sceny swoją perspektywę, nieraz zwracają uwagę na swój marginalizowany status, ponieważ jest on częścią ich rzeczywistości. W efekcie jednak stają się mniej atrakcyjnym obiektem dla publiczności.

Bardzo ważnym pojęciem w badaniach Krefting jest „charged humor", który przetłumaczyłabym jako „naładowany humor", ponieważ jest on naładowany treścią nakierowaną na zmianę społeczną. Prezentują go często przedstawiciele i przedstawicielki grup w jakimś stopniu doświadczających marginalizacji, ponieważ poprzez zwracanie uwagi na własną sytuację kwestionują hierarchię społeczną, wzmacniają daną społeczność (zazwyczaj mniejszościową) i wskazują na potrzebę zmian (s. 30). W ten sposób część tego „ładunku" przenosi się na publiczność, od której oczekuje się reakcji nakierowanej na tę zmianę. Krefting zauważa także, że „naładowany humor może dzielić publiczność, wywołując silne reakcje, zarówno pozytywne, jak i negatywne, co sprawia, że jest to ryzykowny ruch marketingowy, skoro jego przekaz może wyłączyć dużą część odbiorców" (s. 31). Ta kwestia łączy się z relacjami władzy: podkreślając swój marginalizowany status, komiczki przyznają, że nie są osobami pełniącymi funkcje władzy w społeczeństwie, tym samym stają się mniej atrakcyjne dla odbiorców, co wpływa z kolei na

ich mniejszą popularność. „Zauważam, że brak entuzjazmu wobec komiczek ze strony publiczności jest symptomatyczny dla relacji władzy, nie ma żadnej ekonomicznej ani kulturowej zachęty do «kupowania» kobiecej perspektywy, zwłaszcza jeśli komiczki zwracają uwagę na swój marginalizowany status, tworząc naładowany humor" – podsumowuje Krefting (s. 110). Zauważa także jeszcze jeden ciekawy aspekt: osoba, która nas rozśmiesza, tym samym zdobywa nad nami pewną kontrolę. Być może niechęć do komiczek wynika także z faktu, że część społeczeństwa niekoniecznie chce oddać tę kontrolę kobietom (s. 114).

4.

Komiczki, z którymi rozmawiałam, zgodnie zauważają, że jeśli chodzi o sytuację i pozycję kobiet, jest duża różnica między społecznościami improwizacji i stand-upu. W środowisku impro wiele zmieniło się przez ostatnie lata na lepsze i seksizm jest znacznie mniej odczuwalny. Agnieszka Matan mówi nawet, że w warszawskiej społeczności, w której ona działa, improwizatorek jest więcej niż improwizatorów, więc nie odczuwa tam dyskryminacji. Środowisko stand-upowe jest według moich rozmówczyń znacznie bardziej oceniające i kobiety są w nim traktowane zupełnie inaczej niż mężczyźni.

Rozmowa z Małgorzatą Różalską, Beatą Różalską i Liz Peters pozwoliła mi na porównanie sytuacji improwizatorek w Polsce i Wielkiej Brytanii. Małgorzata i Beata Różalskie pracowały i występowały za granicą, więc widziały różnicę w traktowaniu kobiet na scenie impro w Polsce i innych krajach. Kiedy kilka lat temu zaczęły jeździć na festiwale zagraniczne, były tam traktowane na równi z mężczyznami, inaczej niż w rodzimym środowisku. Zaobserwowane za granicą zachowania i metody pracy wprowadzały później do grup, z

którymi grały na co dzień w Polsce. Beata Różalska wspomina, jak na jednym z festiwali zagranicznych ze zdziwieniem przyjmowała pozytywne uwagi od innych improwizatorów, nie na temat jej wyglądu na scenie, ale jej umiejętności. Po powrocie zapowiedziała kolegom z grupy, że chce być traktowana na równych zasadach. Wcześniej nieraz słyszała od nich komentarze, że ma wyglądać ładniej na scenie albo nie robić głupich min. W artykule *Nie denerwujcie Polek* w magazynie „Status" Beata Różalska mówi o swoim doświadczeniu bycia w grupie improwizacyjnej z samymi mężczyznami. Opowiada o seksizmie, z którym się spotkała, a nawet o doświadczeniu przemocy seksualnej. Wspomina także o różnicy, jaką zauważyła, kiedy dołączyła do grupy z samymi kobietami:

> Dużo siły w tej całej sytuacji dało mi dołączenie do grupy w składzie z samymi kobietami. Poczułam się spokojniejsza, wysłuchana, wsparta. Nagle nie musiałam walczyć o pozycję w grupie, nikt nie wpychał mnie w role, których nie chciałam grać. Mogłam grać postacie jakie lubię, mogłam robić głupie miny, mówić brzydkie rzeczy, źle wyglądać. Impro ponownie zaczęło dawać mi dziecięcą radość. Zaczęłam się szybciej i dynamiczniej rozwijać. Zrobiłam się bardziej odważna, spokojna i mniej asekuracyjna. Poczułam się bezpiecznie (2020, s. 25).

W tym fragmencie Różalska porusza kolejną ważną kwestię, z którą spotykają się kobiety w impro – niechcianych sugestii i wpychania w role, których nie chcą grać. Spektakle improwizowane opierają się często na sugestiach ze strony publiczności, która podaje jakieś słowo, zdanie lub historię jako inspirację dla improwizujących. Ponieważ nic nie jest

zaplanowane, bardzo ważne są także sugestie od innych improwizujących, z którymi tworzy się spektakl. To oni w trakcie przedstawienia mogą zasugerować rolę dla partnera czy partnerki scenicznej. Kiedy tworzy się na żywo, może się zdarzyć, że ktoś na scenie zaproponuje komuś rolę, w którą ta osoba niekoniecznie chce wejść. Jest to więc też pole do nadużyć na tle seksistowskim. W rozmowie ze mną polskie improwizatorki zauważają, że najczęściej padające z publiczności sugestie ról dla kobiet to „matka", „kochanka" i „prostytutka". Taka sama uwaga pojawia się w magazynie „Status" w artykule *Przewodnik napisany dla i przez improwizujące womxn* (2020, s. 24), a więc ta kwestia dotyczyć może także sceny międzynarodowej. Autorki artykułu, tak samo jak moje rozmówczynie, zauważają jednak, że to od improwizatorki zależy, co zrobi z daną sugestią. Christelle Delbrouck i Odile Cantero piszą: „kobiece role są niezwykle obszerne. To od nas zależy, czy zrobimy z nimi coś ciekawego, oryginalnego i mocnego. To nie tak, że jesteśmy proszone, aby zagrać coś trywialnego, co nas nie inspiruje i nie mamy prawa tego zmienić i zaskoczyć. Łam stereotypy" (s. 24). Beata Różalska w rozmowie ze mną mówi natomiast: „kiedy coś takiego się dzieje, fajnie jest złamać schemat i zrobić z tą sugestią coś głupiego". Mówi także, że w niektórych sytuacjach można po prostu nie przyjmować sugestii partnera czy partnerki scenicznej. Małgorzata Różalska zauważa, że na swoich warsztatach zawsze przekazuje uczniom, żeby dbali o swoje granice i komunikowali, jeśli nie chcą brać w czymś udziału.

Wbrew pozorom nie jest to takie oczywiste, ponieważ podstawą improwizacji jest akceptowanie, wyrażone jako zasada „tak, i…". Polega ona na tym, że aby stworzyć wspólnie historię, musimy mówić „tak" na sugestie proponowane nam przez partnerów scenicznych i później dodawać coś od siebie. Gdybyśmy powiedzieli „nie", albo „tak, ale…", historia nie miałaby prawa się rozwinąć. Zasada „tak, i…" pozwala na wspólne tworzenie

spektakli i dzięki niej przedstawiane przez improwizatorki i improwizatorów historie mogę mieć sens. Jednak, jak zauważa Imogen Palmer w artykule *Rozbrojenie patriarchatu poprzez impro*: „Czasami jednak filozofia «tak, i», akceptacji, bycia pozytywnym może utrudniać uczestnikom podniesienie ręki i powiedzenie «to nie było w porządku»" (2021, s. 24). Wspomina o tym także Beata Różalska w *Nie denerwujcie Polek*: „Scena i zasada «tak, i» wielokrotnie była wykorzystywana jako pretekst do stawiania mnie tylko w roli matki, żony, seksownej kochanki, striptizerki, prostytutki, głupiej sekretarki i służącej. Był to również pretekst do obmacywania" (2020, s. 24). Zasada, która ma służyć współpracy i tworzeniu dobrych historii, może więc również być wykorzystywana do nadużyć. Warto zauważyć, że te doświadczenia wpisują się w szerszą narrację o przemocy i nadużyciach w teatrze.

Siostry Różalskie zauważały różnicę pomiędzy środowiskiem polskim, które odbierały jako bardziej seksistowskie, a międzynarodowym, twierdzą jednak, że przez ostatnie lata dużo się w tej kwestii zmieniło na lepsze. Liz Peters natomiast stwierdza, że nie doświadcza seksizmu w angielskiej społeczności impro, chociaż zauważa, że najstarsza i najbardziej rozpoznawalna grupa zajmująca się improwizacją w Wielkiej Brytanii była przez dłuższy czas niemal całkowicie męska (była w niej tylko jedna kobieta) oraz że całe środowisko komediowe, które pamięta ze swojego dzieciństwa, było przeważnie męskie. Mówi jednak stanowczo, że od kiedy sama zajmuje się komedią, jest otoczona przez silne kobiety i nie zauważa nierówności na tym tle. Nie ustanawiałabym jednak opozycji pomiędzy środowiskiem polskim jako tym „zacofanym" a zagranicą. Wspomniane przeze mnie artykuły, pisane przez improwizatorki ze Szwajcarii, Belgii i Wielkiej Brytanii, pokazują, że te problemy istnieją w różnym natężeniu w improwizacji na całym świecie.

5.

Jak już wspomniałam, wszystkie moje rozmówczynie zauważają, że w środowisku stand-upowym sytuacja kobiet jest znacznie gorsza niż w środowisku improwizacji. Kobiety cały czas muszą się mierzyć ze stereotypami, że nie są zabawne i nie powinny się zajmować stand-upem. „Zdecydowanie czułam, że wchodząc na scenę, ma się dodatkową poprzeczkę do przeskoczenia, bo jest się kobietą" – mówi Liz Peters. Podkreśla także różnicę pomiędzy oczekiwaniami publiczności w stand-upie i improwizacji:

> Stand-up jest zdecydowanie bardziej oceniający, bo w impro publiczność przychodzi na spektakl, aby być jego częścią i bawić się razem z występującymi. Publiczność stand-upowa przyjmuje postawę: „zapłaciłam, więc teraz mnie bawcie". Myślę, że na tym polega różnica. I kiedy występuje się jako kobieta, pojawia się dodatkowa bariera, bo ludzie myślą: „zapłaciłem/zapłaciłam i dali mi kobietę? Okay, no to teraz naprawdę musisz się postarać, żeby mnie rozbawić".

Postrzeganie kobiet przez publiczność stand-upową można zauważyć, analizując komentarze w internecie pod materiałami udostępnianymi przez komiczki. Spotkała się z tym Agnieszka Matan, która tak opowiada o tym doświadczeniu: „To, jak się nas postrzega, bardzo wyraźnie widać w internecie. Wystarczy poczytać komentarze". Oraz: „To, co piszą mężczyźni kobietom… Mężczyźni nie mają takich komentarzy". Znamiennym przykładem jest chociażby zwracanie uwagi na wygląd komiczki i komentowanie go, co znacznie rzadziej zdarza się komikom. Wszystkie moje

rozmówczynie wspominają o tym, że bardzo mocno odczuwają seksualizację swoich ciał, kiedy pojawiają się na scenie jako stand-uperki. „Kolejną rzeczą, która okazuje się w przypadku kobiet istotna, jest ubiór. Chodzi o to, żeby być przez odbiorców jak najmniej seksualizowaną. Dlatego od dziesięciu lat występuję w obszernych koszulkach – żeby nie było widać, że «baba ma cyce»" – mówi Agnieszka Matan. Małgorzata Różalska dodaje:

> Zawsze kontekst ich [komiczek – Z.D.] wyglądu jest istotny. Jak bardzo seksowna teraz jesteś? Czy odrzucasz swoją seksualność, żeby być bardziej jak mężczyźni, żeby traktowano cię bardziej jako komika? Czy właśnie ubierasz się seksownie, ponieważ możesz, ponieważ jesteś na scenie i możesz robić, co tylko zechcesz? Potem ludzie i tak skomentują: «wow, dlaczego się tak ubrała» – i to w obu przypadkach!

Temat seksualności jest zawsze z góry narzucony kobietom, kiedy pojawiają się na scenie stand-upowej. Mogą go tematyzować i specjalnie ubrać się „seksownie" lub próbować go uniknąć poprzez ukrywanie ciała pod ubiorem. Małgorzata Różalska wspomina o metodzie przybierania bardziej „męskiego" wyglądu, aby nie być postrzeganą jako kobieta. Ten temat porusza także Suzanne Lavin w książce *Women and Comedy in Solo Performance: Phyllis Diller, Lily Tomlin and Roseanne*. Jako przykład podaje amerykańską komiczkę Phyllis Diller, która przebierała się w wymyślne kostiumy, aby jej ciało nie było obiektem seksualnym, tylko źródłem komedii. Z kolei inna komiczka, Roseanne, sama nazywała siebie grubą, także po to, aby się „odseksualizować" i tematyzować kategorie piękna. Lavin wspomina także o komiczkach, które występowały w samych stanikach, aby z jednej strony skonfrontować się z tematem ciała na samym początku występu i móc

kontynuować bez seksualizujących je komentarzy, a z drugiej, aby odzyskać władzę nad swoim ciałem poprzez celowe pokazywanie go (2004, s. 84). Lavin pisze również, że we współczesnym feministycznym stand-upie, który ogląda, „ciało performerki nie służy jako teatralny obiekt dla «male gaze», ale teatralny znak reprezentujący kobietę jako performerkę, która ma coś do powiedzenia" (s. 84). Podkreśla tym samym, że współczesnym komiczkom rzeczywiście udaje się odzyskiwać narrację o swoim ciele i nie są one podporządkowane jedynie męskiemu spojrzeniu.

Kolejną ważną kwestią, wpływającą na postrzeganie kobiet na scenie stand-upowej, są poruszane przez nie tematy. Komiczki często spotykają się z zarzutami, że poruszają tylko „kobiece" wątki lub kwestie „zbyt osobiste". Jednak, jak zauważa Suzanne Lavin, kwestie osobiste są kluczowe dla komedii feministycznej, dlatego że „to, co osobiste, staje się polityczne […], ponieważ komiczka-feministka pragnie skonfrontować temat opresji wobec kobiet" (s. 85). Także wspomniany już obecny w badaniach Rebekki Krefting „naładowany humor" opiera się w dużej mierze na opowiadaniu o osobistych doświadczeniach osób marginalizowanych. W ten sposób osobiste przeżycia kobiet mają potencjał polityczny i opowiadanie o nich może wpływać na zmiany społeczne. Warto jednak zwrócić uwagę na to, jak postrzegane są żarty opowiadane przez kobiety w porównaniu z tymi prezentowanymi przez mężczyzn. Beata Różalska zwraca uwagę na ważną różnicę: „co ciekawe, żarty z męskiej perspektywy na temat masturbacji albo seksu oralnego są zupełnie normalne, a kiedy próbujemy mówić o… nie wiem jak to nazwać… żeńskiej masturbacji, to jest to postrzegane jako obleśne". Warto zwrócić uwagę na brak potocznego określenia na masturbację kobiecą, podczas gdy na męską tych określeń jest bardzo dużo. Masturbacja kobieca jest znacznie bardziej tabuizowana i dlatego komiczki opowiadające o niej spotykają się ze sprzeciwem ze strony publiczności. Różnice w przypadku komiczek i

komików są widoczne nie tylko w poruszanych przez nich tematach, ale też w sposobie opowiadania żartów. Liz Peters mówi o naturalnej pewności siebie, którą mają mężczyźni na scenie, a kobiety muszą się jej dopiero uczyć:

> Zastanawiam się, czy jest jakiś rodzaj „wrodzonej pewności siebie", jaką mają mężczyźni, wchodząc na scenę. Ponieważ historycznie to było ich miejsce, byli tam mile widziani. Dlatego myślę, że różnica prawdopodobnie polega na sposobie, w jaki mężczyźni opowiadają żarty. Robią to z pewnością siebie, która jest dla nich naturalna, podczas gdy kobiety muszą dalej walczyć o swoją przestrzeń. Dlatego stylistycznie albo próbują być bardziej zapamiętywalne i pokazać coś ekstra, albo idą w drugą stronę i chcą być subwersywne i zaskakujące, pokazać coś, czego publiczność się nie spodziewa. Mam nadzieję, że za parę lat ta pewność siebie i poczucie, że mamy prawo do bycia na scenie, będzie bardziej naturalna dla kobiet i nie będą próbowały być tak bardzo inne, kiedy wchodzą na scenę.

Z historii sceny komediowej wynika, że była ona zdominowana przez mężczyzn. W dzisiejszych czasach kobiet zajmujących się stand-upem nadal jest mniej niż mężczyzn, w dodatku muszą one walczyć o widoczność i nieraz radzić sobie z niechęcią publiczności. Na scenie stand-upowej zdecydowanie istnieje różnica w postrzeganiu kobiet i mężczyzn. Jednak, czy rzeczywiście istnieją typowo „męskie" i typowo „kobiece" tematy, o używanie których komiczki nieraz są oskarżane? Komiczki, z którymi rozmawiałam, zaprzeczają temu. Agnieszka Matan mówi, że nie ma czegoś takiego jak kobiece tematy i że każdy człowiek opowiada po prostu o swoich

doświadczeniach. A jednak, jak zauważa Philip Auslander, komiczki często potrzebują kobiet na widowni, ponieważ to one mogą utożsamić się z doświadczeniami, o których opowiadają performerki. Także dzięki kobietom na widowni ich męscy towarzysze mogą znaleźć punkt odniesienia dla ich żartów. Auslander pisze, że jest to odwrócenie tradycyjnej dla komedii sytuacji, w której to kobiety szukają punktów odniesienia w mężczyznach (1997, s. 113). Zauważa także, że

> wiele komiczek, w niektórych momentach występu, adresuje swoją wypowiedź do kobiet na widowni. W tych momentach komiczka kreuje wspólnotę z innymi kobietami, bazującą na wspólnych doświadczeniach (często dotyczących mężczyzn), tworząc ją jednak w patriarchalnej przestrzeni publicznej. W rękach najbardziej uzdolnionych praktyczek ta wspólnota staje się wspólnotą strategiczną, momentem, w którym dzielona podmiotowość, która wyłącza mężczyzn, jest tworzona pod ich nosem, umieszczając mężczyzn na widowni w pozycji, którą tradycyjnie zajmowały kobiety jako odbiorczynie komedii (s. 113-114).

Można więc postawić tezę, że podczas kobiecych występów stand-upowych wspólnota komiczki i kobiecej widowni pod nosem mężczyzn podważa normatywność patriarchalnej kultury. Można także zadać pytanie: czy skoro kobiety na widowni bardziej utożsamiają się z przeżyciami komiczek, to czy nie istnieją jednak tematy skierowane do kobiet? Tematy związane z typowo kobiecymi doświadczeniami, mniej dostępnymi dla mężczyzn? Uważam, że jest to zupełnie naturalna kwestia, tak samo jak to, że doświadczenia mężczyzn rezonują bardziej z męską widownią. Jak zauważa Auslander, poruszanie przez komiczki tematów związanych z kobiecym doświadczeniem

ma także moc podważania patriarchatu poprzez wprowadzanie do komedii kwestii wcześniej przez nią nie poruszanych.

6.

Aby nie poprzestawać na teorii, warto sprawdzić, jak obecność kwestii feministycznych i „kobiecych" tematów wygląda w spektaklach improwizowanych i stand-upie. W tym celu chciałabym zwrócić uwagę na dwa wydarzenia komediowe o charakterze feministycznym z udziałem moich rozmówczyń – Małgorzaty Różalskiej i Agnieszki Matan. Pierwszym będzie improwizowany spektakl warszawskiej grupy Niplodram, z gościnnym udziałem Różalskiej, zatytułowany *Czego (powinny) pragną(ć) kobiety?*, który grany był w Dzień Kobiet, 8 marca 2023 roku w Centrum Zarządzania Światem. Jako drugi przykład omówię stand-up Marty Iwaszkiewicz *Jak zacząć wiać*, w którym występowała również Agnieszka Matan. Premiera odbyła się 12 marca 2023 roku w Resorcie Komedii w Warszawie. Wybrałam te dwa wydarzenia, ponieważ chcę się skupić na najnowszych spektaklach. Omawiany przeze mnie stand-up jest stosunkowo niszowy, jednak w moim odczuciu stanowi bardzo dobrą ilustrację przedstawionych przeze mnie tez. Jak pisałam, sytuacja kobiet, zwłaszcza na scenie impro, bardzo się zmieniła w ostatnich latach; jeszcze kilka lat temu trudno byłoby natrafić na spektakle z tak silnymi wątkami feministycznymi. Oba te wydarzenia mają wyraźnie „kobiecy" charakter: podejmują tematykę związaną z kobiecymi doświadczeniami, a także tematyzują obecną sytuację kobiet w Polsce.

Spektakl *Czego (powinny) pragną(ć) kobiety?* był w całości improwizowany. Inspiracjami do poszczególnych scen były historie związane z poradami lub nieproszonymi uwagami, które dostawały różne kobiety. O opowiadanie tych historii proszono publiczność, a także posiłkowano się wycinkami z gazet i

poradników. Wypowiadały się nie tylko widzki, ale też widzowie, opowiadając historie związane z bliskimi im kobietami. Spektakl składał się z szeregu niezwiązanych ze sobą krótkich scenek i miał wydźwięk zdecydowanie komediowy. Poniżej poddam analizie kilka najciekawszych przykładów podejmowania tematów związanych z kobiecymi doświadczeniami przez improwizatorki i improwizatorów w tym spektaklu.

Jedna z widzek podzieliła się historią o tym, jak w dzieciństwie była ze swoją mamą w urzędzie skarbowym, gdzie usłyszała od przypadkowo spotkanego pana, że „takiej ładnej dziewczynce nie wypada mieć zeza", choć wcale zeza nie miała. Jej mama za to bardzo przejęła się tą uwagą i zabroniła jej oglądania bajek w telewizji, żeby nie popsuła sobie wzroku. Ta historia stała się punktem wyjścia do wyśmiania mężczyzn, którzy nieproszonymi uwagami negatywnie wpływają na życie przypadkowych osób. Małgorzata Różalska, Karolina Pańczyk i Kajetan Zakrzewski stworzyli na scenie „kółko mężczyzn, którzy niszczą innym życie" – Różalska i Pańczyk grały więc w tej scenie role męskie. Trzech bezimiennych męskich bohaterów spotkało się po to, aby przechwalać się, kto w jaki sposób uprzykrzył życie przypadkowo spotkanej osobie. Na przykład postać grana przez Małgorzatę Różalską opowiadała, jak sprawiła, że dziewczyna w autobusie się rozpłakała, co spotyka się z aprobatą jednego z kolegów. Kajetan Zakrzewski jednak grał w kontrze – jego bohater nie chciał, żeby inni przez niego cierpieli. Na co koledzy odpowiedzieli mu, że przecież robią to dla podtrzymania systemu, który daje im bezpieczeństwo. Ten argument bardzo zabawnie brzmiał w ustach improwizatorek, które doskonale wiedzą, że system sprzyja mężczyznom, a nie im. I że to właśnie mężczyźni, którzy używają swojej pozycji, aby uprzykrzać życie innym – tak jak pan w urzędzie skarbowym – podtrzymują ten system. Komizm tej sceny bazował na odwróceniu sytuacji – to kobiety w przerysowanych męskich rolach opowiadały się za podtrzymaniem

opresyjnego wobec kobiet systemu, co dodawało całości ironicznego wydźwięku. Wybrzmiała tutaj feministyczna świadomość obu improwizatorek.

Kolejną inspiracją była wypowiedź jednej z widzek, która wyraziła żal wobec ludzi, którzy nie chcą używać feminatywów. Powstał więc szereg scenek obśmiewających takie osoby. W jednej z nich Maciej Pawłowski grał ojca, który nie jest w stanie nazwać swojej córki (Małgorzata Różalska) pilotką i używa męskiej formy tej nazwy. Tłumaczył, że fizycznie nie jest w stanie wymówić tego słowa w żeńskiej formie i chodzi nawet do logopedy, ale obaj stoją przed sobą i mówią „pilotmmmmm… pilot-mmmm", nie mogąc dodać końcówki „-ka". Improwizator stworzył więc postać, która ma szczere chęci, ale feminatywy dosłownie nie mogą mu przejść przez gardło, mimo pracy z logopedą. Tak wyśmiane zostały osoby, które próbują wymyślać argumenty za nieużywaniem feminatywów. W kolejnej scence Filip Stysiak stworzył postać naczelnika więzienia dla kobiet, dla którego używanie feminatywów jest oczywiste. Jest to typ „konkretnego mężczyzny", który ma władzę i lubi jej używać, jednak dodano mu cechę, której się po nim nie spodziewamy, co wywołuje efekt komiczny. Dodatkowo Filip Stysiak używał słów, które nie są rozpowszechnione, mówiąc: „zbieżki powinny być dwieście mil stąd" czy: „brak dyscypliny to nasza największa wrogini", jednocześnie uzasadniając, że skoro jest to żeńskie więzienie, to czemu nie używać żeńskich form i nie nazywać zbiegłych kobiet zbieżkami. W obu tych scenach nie obśmiewa się feminatywów jako „głupio brzmiących" (co jest nadal powszechne w publicznym dyskursie), zamiast tego przedstawiając osoby, które nie chcą ich używać, jako śmieszne i niepoważne.

Trzecim przykładem z tego spektaklu jest scenka, która powstała jako odpowiedź na historię jednego z widzów o jego siostrze anglistce, która

spotkała się z sytuacją, w której jeden z klientów szkoły językowej nie chciał zapłacić za zajęcia i tłumaczył nauczycielkom, dlaczego ma rację. Powstała więc scena wyśmiewająca „mężczyzn, którzy wiedzą lepiej". Małgorzata Różalska wyszła na scenę, szukając mężczyzny, który by jej coś wytłumaczył. Zgłosili się Maciej Pawłowski i Kajetan Zakrzewski, jednak po chwili zaczęli się kłócić, który z nich ma to zrobić. Kłócili się w bardzo przerysowany „męski" sposób, mówiąc na przykład: „ta kobieta jest moja do tłumaczenia jej!". Przerwała im Różalska, mówiąc, że przecież jeszcze nawet nie zadała pytania. W odpowiedzi z ust Zakrzewskiego padła puenta: „my tu objaśniamy bez pytania!". Mężczyźni śmiali się z samych siebie, co zresztą było cechą charakterystyczną całego spektaklu. Dzięki temu nie było w nim wrogości kobiet wobec mężczyzn, tylko wspólne tworzenie komedii. Improwizatorzy, a także widzowie, mieli świadomość szkodliwego wpływu patriarchatu zarówno na kobiety, jak i mężczyzn. Uważam, że to istotne, ponieważ często w kobiecej komedii zdarzają się żarty kosztem mężczyzn wypowiadane przez komiczki, które opierają się na stereotypach i uogólnieniach. Jest to więc powtórzenie sytuacji: przez lata mężczyźni śmiali się z kobiet – obecnie komiczki tworzą żarty dokładnie w ten sam sposób. Rozumiem, że w grę wchodzi tutaj patriarchalna dynamika władzy – żarty z kobiet tworzone przez mężczyzn są wobec nich bardziej poniżające, niż żarty z mężczyzn tworzone przez kobiety, ponieważ to mężczyźni w patriarchalnym systemie mają władzę. Zawsze jednak tego typu komedia jest powieleniem binarnych podziałów płciowych, w których jedna strona jest w opozycji do drugiej, co moim zdaniem jest szkodliwym myśleniem na temat płci.

7.

Agnieszka Matan w rozmowie ze mną zauważa, że w komedii ważne jest dla

niej oddalenie emocjonalne od tematu, z którego się żartuje. Mówi też, że musiała się nauczyć umiejętności wyabstrahowania się od dotykających ją problemów, chociażby politycznych, żeby nie mówić wprost, jeden do jednego o tym, jak się czuje, ale zrobić z tego żart. Jako przykład podaje stand-up Marty Iwaszkiewicz, który miał mieć tytuł *Jak walczyć z patriarchatem*, jednak artystka chciała uniknąć dosłowności i oddalić się emocjonalnie od problemu, więc nazwała go *Jak zacząć wiać*. Powstał wieloznaczny tytuł; „wianie" można rozumieć jako uciekanie przed kimś lub przed czymś (może właśnie patriarchatem), ale też jest zachętą do stawania się wolną niczym wiatr. Ponadto w jej stand-upie ważnym elementem jest żart z kapitalizmu w postaci próby sprzedawania publiczności wiatraków – właśnie po to, aby mogli nauczyć się wiać.

Marta Iwaszkiewicz i Agnieszka Matan ściśle ze sobą współpracują (prowadzą np. wspólnie podcast *Koleżaneczki od śmiania się i płakania*[2]), Matan brała także udział w omawianym stand-upie Iwaszkiewicz. Wykonywała piosenkę złożoną z gniewnych komentarzy, które mężczyźni zostawili pod jednym z jej materiałów na YouTube, zatytułowanym *Wesołe pozdrowionka, śmieszne gify* (2023). Zapowiadając piosenkę, Matan mówi, że to zabawne, że tyle hejtu znalazło się pod filmikiem o tak niewinnym tytule, równie dobrze mógłby on się nazywać „wesołe pieski biegają po łączce", nie ma w nim bowiem żadnej kontrowersji ani w tytule, ani w treści. Jednak Matan mogła być już rozpoznawalna w środowiskach prawicowych jako komiczka o lewicowych poglądach – pierwszego „najazdu husarii", jak go sama nazywa, doświadczyła po wywiadzie dla portalu teleshow udzielonym w 2020 roku, w którym wypowiada się na temat strajków kobiet. Zwrotki piosenki są cytatami z komentarzy pod jej filmikiem. Padają tam słowa: „wracaj do garów" czy „chętnie bym cię zmacał". Za to w refrenie Matan zwraca się bezpośrednio do husarzy: „wiem, że jesteś głodny, wiem,

że chcesz bigosu, wiem, że jesteś głodny, ja mam na to sposób". W ostatniej zwrotce artystka słodkim głosem śpiewa: „zobacz, tu biegnie piesek, zobacz jaka ładna łączka, tu mam dla ciebie bigosik" – traktując atakujących z góry, dystansuje się od całej sytuacji, a jednocześnie odzyskuje opresyjną wobec siebie narrację. Równocześnie ujawnia nienawistne teksty, z którymi się spotkała, co może mieć charakter emancypacyjny.

Warto zauważyć, że piosenka była wykonywana podczas stand-upu Marty Iwaszkiewicz w przerwie występów głównej wykonawczyni. Później Matan włączyła ją do swojego programu stand-upowego *Miodowe lata*, który miał premierę 7 października 2023. Jak już wspomniałam, patriarchat jest motywem przewodnim całego występu Marty Iwaszkiewicz. Przytoczę kilka najciekawszych moim zdaniem przykładów. Jednym z nich jest fragment o patriarchacie wśród krasnali ogrodowych. Iwaszkiewicz opowiada o krasnalu ogrodowym z Nowej Soli, o imieniu Soluś, który jest wpisany na listę rekordów Guinnessa jako największy na świecie. Żeby nie był samotny, nowosolanie wybudowali dla niego żonę, którą nazwali Lusią (tutaj Iwaszkiewicz zauważa, że tak jak Ewa powstała z żebra Adama, tak z imienia Soluś powstała Lusia). Iwaszkiewicz pokazuje zdjęcie obu krasnali, zauważając, że Lusia jest większa od Solusia, a jednak jej nikt nie wpisał na listę rekordów, co według niej jest właśnie przejawem patriarchatu. Żart z dosyć abstrakcyjnej sytuacji – rozmiarów krasnali ogrodowych – nawiązuje do realnego problemu dyskryminacji kobiet.

Najciekawszy był fragment, w którym Iwaszkiewicz opowiada o tym, że jej feminizm „cierpi na daddy issues", ponieważ ma ciągle w głowie swojego ojca-krytyka. Następnie dodaje, że każda kobieta ma w głowie „męską komisję", która ocenia wszystkie jej działania. W skład tej komisji w przypadku Marty Iwaszkiewicz wchodzi jej ojciec, ale też np. koledzy z

komedii, czyli, jak mówi, mężczyźni, którzy podejmują decyzję, jaka komedia jest pokazywana, a jaka nie. Opowiada o kolegach, którzy chcieli zaprosić ją do męskiej grupy impro, ale po pierwszej próbie powiedzieli jej, że jest „zbyt kobieca" i będzie im psuła energię. Stwierdzili, że chcieliby mieć dziewczynę w grupie, ale taką „dziewczynę-chłopa", a nie taką „kobiecą". Ta anegdota potwierdza moje obserwacje, że kobiety w improwizacji długo były dyskryminowane i przez wiele lat dominowały męskie grupy tworzące męskie spektakle, których nie chciały sobie psuć „kobiecą energią". Ten fragment pokazuje także, jak duży wpływ mają komicy na mentalność kobiet. Iwaszkiewicz zauważa, że od tego wydarzenia zawsze ma w głowie swoich kolegów, którzy oceniają, czy jest wystarczająco dobrą komiczką. Ważnym przesłaniem tego fragmentu jest jednak jego zakończenie. Według artystki trzeba powiedzieć „pieprzcie się!" swojej komisji w głowie, czyli odrzucić uwewnętrzniony patriarchat, który konstytuuje się dzięki otaczającym nas mężczyznom.

Do swojego występu Iwaszkiewicz włączyła burleskę, która jest kolejną praktyką przeszczepioną na polski grunt z obszaru anglosaskiego, stawiającą w samym centrum kwestie płci (zob. Łuksza, 2016). Zarówno burleska, jak i stand-up są solowym gestem wyrazu artystycznego, służącym rozrywce. W kobiecym stand-upie także ciało artystki, które jest podstawowym elementem występu burleskowego, jest często tematyzowane. W wykonaniu Iwaszkiewicz burleska, oprócz celebracji kobiecego ciała, miała także wymiar komediowy, jeszcze bardziej zbliżając do siebie te dwie dziedziny sztuki. Iwaszkiewicz w ostatniej części swojego występu wchodzi na scenę w bardzo powiewnych warstwach lekkiego niebieskiego materiału, a w tle słychać opowieść o rodzajach wiatru. Wraz z opisem natężającego się wiatru Iwaszkiewicz zdejmuje kolejne warstwy, aż zostaje w obcisłym granatowym kombinezonie, z wiatrakami przyczepionymi do piersi i powiewającym

futerkiem na wysokości łona. Może to być kolejna odpowiedź na pytanie postawione w tytule spektaklu: „jak zacząć wiać?" – otóż trzeba wiać jak najsilniej, uwalniać się od patriarchatu i bezwstydnie powiewać swoim futerkiem.

8.

Opisany powyżej fragment występu Marty Iwaszkiewicz, o „męskiej komisji" w głowie performerki, może funkcjonować jako podsumowanie moich rozważań, wskazujące, jak duży wpływ na to, co robią – i czego nie robią – komiczki, mają reguły patriarchalnego społeczeństwa, w którym żyją.

Męska komisja w głowie każdej kobiety ocenia wszystkie jej działania. W przypadku komiczki podejmuje decyzję, czy jest wystarczająco dobra. Mimo że Marta Iwaszkiewicz nie nazywa tego wprost, tę metaforę można przyrównać do autocenzury, która działa jako „świadoma lub nieświadoma internalizacja wszystkich mechanizmów i racjonalności, które prowadzą do cenzury" (Dąbrowski, 2014, s. 10). Jest ona związana z zakazami, które nie mają substancjalnego źródła, a jednak istnieją w społeczeństwie. Nie bez przyczyny komisja, o której mówi Iwaszkiewicz, jest złożona z mężczyzn. Zinternalizowane przez kobiety mechanizmy, które prowadzą do autocenzury, są bowiem – jak wskazuje Pierre Bourdieu – stworzone przez mężczyzn. Według francuskiego socjologa kobiety postrzegają i opisują rzeczywistość za pomocą schematów stworzonych przez mężczyzn, co wskazuje na inkorporację relacji władzy wyrażanych przez system (2006, s. 503). Męska komisja, czyli uwewnętrznione mechanizmy męskiej dominacji, cenzurują więc działania kobiet, także komiczek. Bourdieu zauważa również, że struktury męskiej dominacji są „wytworem niekończącego się procesu reprodukcji, w którym uczestniczą zarówno poszczególne podmioty

działające (jak np. mężczyźni sprawujący władzę symboliczną i fizyczną, realną), jak i instytucje takie jak rodzina, Kościół, szkoła, państwo" (s. 504). Można więc stwierdzić, że świat komedii również reprodukuje męską dominację, zarówno poprzez konkretnych komików (takich jak koledzy, o których mówi Iwaszkiewicz), jak i w sposób instytucjonalny, ponieważ widownia nie chce „kupować" kobiecej perspektywy, o czym pisze Rebecca Krefting. Męska dominacja przejawia się również w powielanych nadal przez wiele osób poglądach, że kobiety nie są śmieszne, lub są mniej śmieszne od mężczyzn. Jak wskazuje Krefting, nie wolno zapominać, kto ustala, co jest zabawne – a są to osoby o dużym kapitale władzy (2014, s. 111).

Pierre Bourdieu pisze również o społecznie skonstruowanej „agorafobii", która prowadzi do samowykluczenia kobiet z przestrzeni agory (2006, s. 507). To spostrzeżenie jak najbardziej przekłada się również na scenę komediową. Pierwsze grupy komediowe były przeważająco męskie – nie było żadnego zakazu występowania kobiet w komedii, ale długo kobiety czuły, że nie są tam mile widziane, co prowadziło, i nadal prowadzi, do samowykluczenia. Nadal wielu komiczkom mówi się, że „muszą mieć odwagę, aby być kobietami w komedii", co potwierdza ten stan rzeczy. Tutaj chciałabym jeszcze raz przywołać wypowiedź brytyjskiej komiczki Liz Peters, która zauważa, że historycznie scena była miejscem przeznaczonym dla mężczyzn, dzięki czemu czują się oni tam pewniej, co wpływa na ich sposób opowiadania żartów. Wypowiadane z większą pewnością siebie, lepiej trafiają do publiczności. W ten sposób koło się zamyka – z powodu męskiej dominacji mężczyźni lepiej czują się na scenie, przez co są postrzegani jako zabawniejsi od kobiet.

Mam nadzieję, że przytoczone przeze mnie przykłady działań polskich i zagranicznych komiczek udowadniają błędność założenia, że komedia jest i

powinna być domeną mężczyzn. Warto przypomnieć, że Marta Iwaszkiewicz w swoim wystąpieniu radzi powiedzieć „pieprzcie się” swojej męskiej komisji w głowie, a więc odrzucić uwewnętrznione schematy męskiej dominacji. Stematyzowanie własnej autocenzury przez Martę Iwaszkiewicz jest przykładem działań wielu komiczek na całym świecie w kierunku zniesienia cenzury wprowadzonej przez mężczyzn.

Wzór cytowania:

Dąbrowska, Zofia, *Kobiety na najnowszej polskiej scenie impro i stand-upu*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 180, DOI: 10.34762/kaqk-ts87.

Autor/ka

Zofia Dąbrowska

Zofia Dąbrowska (zofia.dabrowska.17@gmail.com) – absolwentka teatrologii na Uniwersytecie Jagiellońskim. W pracy naukowej zajmuje się komedią od strony feministycznej, ze szczególnym uwzględnieniem improwizacji teatralnej i stand-upu, badała również teatralne adaptacje komiksów. Publikuje w „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej” oraz miesięczniku „Teatr”. Reżyserka spektakli wystawianych w toruńskich instytucjach kultury (MDK, ACKiS Od Nowa i toruński Teatr Muzyczny). Współorganizatorka Festiwalu Improwizacji Teatralnej JO! ORCID: 0009-0003-7354-5677.

Przypisy

1. Zofia Dąbrowska, *Kobiety w komedii. O sytuacji kobiet na polskiej scenie improwizacji teatralnej oraz stand-upu, na przykładzie Małgorzaty Różalskiej i Agnieszki Matan* (promotor: dr hab. Marcin Kościelniak, prof. UJ).
2. Zob. Marta Iwaszkiewicz, Agnieszka Matan, *Koleżaneczki od śmiania się i płakania*, https://open.spotify.com/show/0sM2PkmrSlB9URrjH1pbl5?si=f7dc73f7947d4c8e [dostęp: 3.03.2024].

Bibliografia

Auslander, Philip, *From Acting to Performance: Essays in modernism and postmodernism*, Routledge, London – New York 1997.

Bourdieu, Pierre, *Przemoc symboliczna*, [w:] *Socjologia. Lektury*, red. P. Sztompka, M. Kucia, Znak, Kraków 2006.

Cantero, Odile; Delbrouck, Christelle, *Poradnik napisany dla i przez improwizujące womxn*, „Status" 2020, nr 112.

Czego (powinny) pragną(ć) kobiety?, Niplodram, Centrum Zarządzania Światem, Warszawa 2023.

Dąbrowski, Jakub, *Wszystko jest cenzurą*, [w:] Jakub Dąbrowski, Anna Demenko, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Aspekty prawne*, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2014.

Iwaszkiewicz, Marta, *Jak zacząć wiać*, Resort Komedii, Warszawa 2023.

Krefting, Rebecca, *All Joking Aside. American Humor and Its Discontents*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2014.

Lavin, Suzanne, *Women and Comedy in Solo Performance: Phyllis Diller, Lily Tomlin and Roseanne*, Routledge, New York 2004.

Łuksza, Agata, *Glamour, kobiecość, widowisko. Aktorka jako obiekt pożądania*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2016.

Matan, Agnieszka, *Dlaczego twórczość potrzebuje improwizacji?*, [w:] *Wyobraźnia. Zbiór reguł jest nieograniczony*, Fundacja Loesje Polska, Warszawa 2021.

Palmer, Imogen, *Rozbrojenie patriarchatu poprzez impro*, „Status" 2021, nr 115.

Różalska, Beata, *Nie denerwujcie Polek*, „Status" 2020, nr 114.

Różalska, Małgorzata, *3 Fazy Polskiego Impro*, „Status" 2020, nr 109.

Stebbins, Robert A., *Laugh-Makers: Stand-Up Comedy As Art, Business, and Life-Style*, McGill-Queen's University Press, Montreal 1990.

Zaborski, Artur, *Usłyszała, że dziecko wyrośnie na taką samą głupią c**ę jak ona. Nie wytrzymała*, https://teleshow.wp.pl/uslyszala-ze-dziecko-wyrosnie-na-taka-sama-glupia-c-e-jak-ona-nie-wytrzymala-6576211947367328a [dostęp: 3.03.2024].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/kobiety-na-najnowszej-polskiej-scenie-impro-i-stand-upu*