didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 180**
Data wydania: kwiecień 2024
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/cialanie

/ FESTIWALE

Ciałanie

Justyna Kowal

Szczeliny. Kobiety w sztukach performatywnych, 15-17 marca 2024 we Wrocławiu

W połowie marca w Instytucie im. Jerzego Grotowskiego odbyła się trzecia edycja wydarzenia, któremu od samego początku patronuje myśl Jolanty Brach-Czainy. Festiwal *Szczeliny. Kobiety w sztukach performatywnych*, rokrocznie obejmowany opieką kuratorską przez Monikę Wachowicz, na dobre wpisał się już w agendę bieżącej działalności artystycznej Instytutu Grotowskiego, stając się jedną z jego wizytówek. W tym roku w programie znalazło się osiem wydarzeń, kontynuujących festiwalową tradycję otwartości na różne formy ekspresji: od rozumianego tradycyjnie spektaklu, przez teatr fizyczny, body art, instalację performatywną, po formy, które na razie – dość enigmatycznie – nazwę po prostu „działaniem”. Drugim poziomem kontynuacji dobrej (choć nierzadko sprawiającej problemy logistyczne) tradycji *Szczelin* jest wykorzystywanie różnorodnych *performing spaces*, które wprowadzają istotny wątek oswajania przestrzeni, ustawiania i rozgrywania ciała performatywnego w miejscach nieoczywistych. Obok

należących do Instytutu: Studia na Grobli, Sali Teatru Laboratorium i Centrum Sztuk Performatywnych Piekarnia Żywa Kultura wydarzenia odbywały się w monumentalnym, postsakralnym budynku wrocławskiego Muzeum Architektury czy postindustrialnej przestrzeni Browaru Mieszczańskiego przy ulicy Hubskiej.

Tegorocznej edycji przyświecała myśl Tadeusza Sławka: „Świat to przestrzeń rękodzieła a nie rękoczynu", a tematem przewodnim była podróż, wyprawa, trwająca nieustannie droga. W ostatniej odsłonie festiwalu widoczna była wyraźna potrzeba zasypywania, wypełniania szczelin dziełem i aktywnością artystyczną, postrzeganie tego procesu jako ewolucji, nie rewolucji, ciągłe zmierzanie do celu, nastawione na zmianę przyszłości. Jednak całościowe spojrzenie na program wydarzeń, zestaw zaproszonych grup i artystów pozwala na dostrzeżenie innych dominant czy wątków przewodnich, za które uznałabym: intensywne doświadczenie cielesności, oswajanie różnych przestrzeni (i lokowanie w nich tego intensywnego doświadczenia), wytwarzanie inkluzywnej wspólnoty, przepracowanie poczucia straty.

Budowanie wielopłaszczyznowej *communitas* stało się wątkiem przewodnim wydarzenia otwierającego festiwalowy weekend w Centrum Sztuk Performatywnych Piekarnia. Integracyjny spektakl rodzinny *Wyspa mojej siostry* w reżyserii Joanny Piwowar-Antosiewicz (inspirowany tekstem Katarzyny Ryrych) jest – jak wyjaśniła we wprowadzeniu do spektaklu reżyserka – efektem sześciomiesięcznej pracy warsztatowej kooperatywy artystów i artystek skupionych wokół Środowiskowego Domu Samopomocy św. Faustyny oraz Teatru Małego w Tychach. Twórcom, w tym dramaturżce Justynie Lipko-Koniecznej (związanej z Teatrem 21), przyświecała idea różnorodności – jak głoszą materiały promocyjne spektaklu – „ponad sprawnościami", inkluzywności na poziomach kreacji artystycznej i odbioru

dzieła (spektakl, jako jedyny ze Szczelinowych wydarzeń, tłumaczony był także na PJM). Efektem jest solidnie wyreżyserowane, bardzo plastyczne przedstawienie, stawiające na równowagę pomiędzy działaniem aktorów a wizualną grą świateł i barw. W swojej partyturze przypomina nieco spektakl dyplomowy (bez nieszczęsnego aspektu oceny i egzaminu): dla każdego performera znalazła się przestrzeń do zaprezentowania swoich umiejętności, zarówno w strukturze narracyjnej, jak i podczas indywidualnych i zbiorowych etiud ruchowych, często o charakterze ilustracyjnym, stanowiących dopełnienie akcji dramatycznej. Piwowar-Antosiewicz stworzyła wspólnotę, w której każdy był pełnoprawnym uczestnikiem wydarzenia. I nie dotyczy to tylko artystów sceny. Spektakl poprzedzało krótkie wprowadzenie połączone z grą integracyjną, w którą zaangażowani zostali także widzowie. Wciągnięci w serię pytań zadawanych przez reżyserkę musieli podjęć dialog z sąsiadami i ustalić, co ich wszystkich łączy, a co dzieli. *Clou* zabawy wydaje się oczywiste: dużo łatwiej jest nam znaleźć cechy wspólne niż różnice. Rozłamy i podziały wspólnoty uwidoczniły się tylko na błahym poziomie – wyłoniła się grupa schizmatyków wsypujących płatki do mleka, a nie wlewających mleko do płatków. To z niewielkie, wstępne rozluźnienie i otwarcie na dialog, uzmysłowienie sobie bliskiej obecności innych wytworzyło atmosferę, którą określiłabym mianem „szlachetnie familiarnej", autentycznej i niebanalnej.

Gdyby pokusić się o jakieś pogrupowanie czy nawet sparowanie wydarzeń zaprezentowanych podczas *Szczelin*, z pewnością można by odnaleźć tematyczny punkt przecięcia w *Czytaniu* (performansie Aleksandry Kubiak) oraz *Ceremonii*, spektaklu Teatru Przedmieście w reżyserii Anety Adamskiej-Szukały. Obydwa widowiska są intymnymi, autobiograficznymi opowieściami o stracie ojca, próbą reaktywowania i przepracowania wspomnień. Różnica zaznacza się na poziomie natury tych wspomnień – w monologu Kubiak,

który powstał na podstawie tekstu *Zrobię serce*, jak koszmar powracają fantazje o samobójstwie, obraz toksycznego ojcostwa i pytanie: „jak można tęsknić za takim ojcem?’’. W spektaklu z udziałem Adamskiej-Szukały i Iwony Błądzińskiej śmierć ojca jest tragedią, po której trzeba odzyskać równowagę, „a żałoba dopiero się rozkręca”. Ojciec może z punktu widzenia innych nie był idealny, może trochę pił, ale był ukochany, a dla swoich córek – najwspanialszy. Ogromny rozdźwięk widać także na płaszczyźnie artystycznego języka: performans Kubiak jest ascetycznym w formie wyznaniem, opartym na obecności ciała na scenie (ciało zwyczajnie „jest”, stoi praktycznie bez ruchu, nie podejmuje żadnych znaczących działań, każdy przekaz semantyczny to nagranie głosu z offu lub tekst wyświetlany na ceglanej ścianie Sali Teatru Laboratorium). *Ceremonia* to właściwie pełnoformatowy spektakl teatralny na dwie aktorki i jednego (drugoplanowego, a może raczej trzecioplanowego) aktora, utrzymany w poetyce pomiędzy jawą a snem, mający w sobie coś z realizmu magicznego. Kiedy w rzeczywistość żałoby wkracza wspomnienie wakacji sprzed kilkudziesięciu lat, podczas których ojciec uczył córkę pływać, na scenie pojawia się ogromny dmuchany ponton. Mieszanie rejestrów w *Ceremonii* jest kwintesencją pamięciowego obrazu ojca – obok przesłodzonej piosenki *Co powie tata* na równych prawach funkcjonują fragmenty poezji Walta Whitmana i wzniosłe słowa: „Kapitanie, mój kapitanie!”. Połączenie powagi, wzniosłości i kiczu odzwierciedla tu charakter wspomnienia, wielkiego przywiązania uzupełnionego o okruchy codzienności, obrazy ojcowskiego zagraconego garażu i wakacyjnych kanapek z paprykarzem.

W grupę wydarzeń podporządkowanych dominancie intensywnej cielesności wpisały się natomiast performanse *Burning Method* Magdy Tuki, *Organon, work in progress* Tuki i Anity Wach oraz *Four More* – spektakl taneczno-

ruchowy Teatru A Part w reżyserii Marcina Hericha. Znów mieliśmy do czynienia ze skrajnie odmiennymi formami ekspresji, które jednak koncentrowały się wokół traktowania kobiecego ciała jako podmiotu i przedmiotu scenicznych działań.

Magda Tuka wykonała, a właściwie wyperformowała na Scenie Teatru Laboratorium *Wykład nr 3* z cyklu *Burning Method*, noszącego podtytuł *Cztery wykłady o miłości warunkowej*. Miejsce prezentacji było nieprzypadkowe – jeszcze bardziej podkreślało istotę tego, co Marvin Carlson w *The Haunted Stage. The Theatre as a Memory Machine* określał mianem *the haunted house*. Przestrzeń Teatru Laboratorium nie jest przecież neutralna, a naznaczona pamięcią kulturową i uwikłana w ciąg powidoków, wpisuje się w typ nawiedzonego *performing space*, które w pamięci widowni połączone jest z konkretnym artystą i spektaklami (Carlson, 2003, s. 144). Półgodzinne działanie Tuki to próba zmierzenia się z dogmatami twórczości Jerzego Grotowskiego, w szczególności z ideą aktu całkowitego. Zgodnie z nią dojście do punktu totalnego ofiarowania i poświęcenia się performera było długim procesem, który – według artystki – wymaga intensywnej weryfikacji w kontekście współczesności. Działanie Tuki to w gruncie rzeczy „metametoda", laboratoryjne badanie założeń metody, w której ciało performerki stanowi główne narzędzie eksperymentu i zarazem jego obiekt. Ruch i improwizowany, rodzący się w ciele tekst okraszone są natrętnymi, atakującymi widza powidokami działalności Grotowskiego. Na ścianach wyświetlane są fragmenty filmów dokumentalnych z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, w których przewijają się młode sylwetki Grotowskiego, Ludwika Flaszena i aktorów Teatru Laboratorium przy pracy. Wzrok przyciąga precyzyjnie wykadrowany obraz: intensywnie gestykulujące dłonie Grotowskiego z papierosem wsuniętym nonszalancko pomiędzy palce, niejako dyrygujące działaniami Tuki. Powstaje wrażenie przymusowego czy

przemocowego nakazu podążania za metodą. W działaniach performerki, intensywnym eksplorowaniu możliwości swojego ciała i jego energii jest coś z perwersji dojścia do granic. Obnażanie ciała, usilne wciskanie czy wręcz wtłaczanie go w całości w ciasne rajstopy, raptowne przeistoczenie się z istoty ludzkiej w pożerającego łapczywie marchew królika są zewnętrznymi symptomami potrzeby przekroczenia, wyjścia z powłoki swojej cielesności i stania się kimś innym. Pomimo podjęcia próby zdekonstruowania metody, działania intencjonalnie zawracają w stronę dogmatu Grotowskiego – rezonujące ciało wpada w rytm przypominający *Akropolis*, ciało wyczerpane, leżące na posadzce układa się w pozycję przywołującą powidok ikonicznego obrazu półnagiego Ryszarda Cieślaka w *Księciu Niezłomnym*. *Burning Method* spala ciało, doprowadza je do anihilacji – może dlatego Tuka kończy swoje działanie słowami: „akt trwa, ja skończyłam".

Indywidualny performas Tuki w kontekście intensywnej cielesności koresponduje z *Organonem*, który współtworzyła z Anitą Wach. Działanie jest procesem, *work in progress*, zainicjowanym w 2019 roku. Performans rozegrał się w korytarzach i przestrzeniach wystawienniczych wrocławskiego Muzeum Architektury, co niwelowało fizyczny podział na scenę i widownię, umożliwiło obserwatorom swobodne podążanie za performerkami. W tematycznym centrum *Organonu* stoi język, to – jakby powiedział Ryszard Krynicki – „dzikie mięso", najsilniejszy mięsień w ludzkim ciele, a zarazem kulturowy kod komunikacyjny. Na tle ekranu z wyświetlanymi ruchami języka, ruchami fizjologicznymi, jednocześnie sensualnymi i bezwstydnymi, Wach i Tuka odczytują z kartki tekst, swego rodzaju manifest *Organonu*, który „skupia się na języku jako mięśniu wykraczającym poza to, co społeczne, polityczne, ideologiczne, z ambicją stworzenia metajęzyka – języku, który pozwala na współistnienie ze światami niemożliwymi do

zracjonalizowania. Język jest wspaniałym narzędziem, które umożliwia komunikowanie, konsumowanie, smakowanie, przyjemność seksualną. Jest pracowity, hedonistyczny i brutalny. Jest niewolnikiem naszego mózgu, sługą ideologii i instrumentem politycznej partytury. Język manipuluje, modli się i agituje. Jest też symbolem uporu, anarchistycznego sprzeciwu wobec reżimu semantycznych zasad”[1]. Z początku tekst wygłaszany jest z perfekcyjną dykcją, zgodnie z zasadami retoryki, jednak po kilkukrotnym powtórzeniu zmienia się w bezładny bełkot i kakofonię. Teoretycznie mięsień cały czas intensywnie pracuje, choć komunikacja zawodzi, a warstwa semantyczna gubi się w strumieniu nieartykułowanych dźwięków. Teraz to ciało i wszystkie jego mięśnie przejmują na siebie ciężar ekspresji, powiedzą wszystko, co pomyśli (i poczuje) głowa. Dynamiczny ruch performerek – w duszącym pyle rozsypanego na podłodze węgla, pełen ciasnych uścisków, pewnej czułości wymieszanej z walką – stanie się opowieścią o miłości tak głębokiej, że aż przemocowej i trudnej do wypowiedzenia. Układowi ciał, świadczącemu o naprzemiennej dominacji, towarzyszą ryzykowne zabawy, na przykład opieranie ostrza noża o zęby i o czubek języka partnerki, wizualny ekwiwalent uczucia zawłaszczającego i agresywnego, ale też wyrażającego oddanie i bezgraniczne zaufanie.

Według twórców *Four More* to połączenie teatru fizycznego z teatrem wizualnym, bezsłowny ciąg kompozycji scenicznych na cztery performerki i ich ciała, przestrzeń, dźwięk i światło. Narracja wytwarzana przez ciało jest subtelnie dopełniana przez inne teatralne znaki, tworząc efekt symboliczny i dosłownie bardzo plastyczny. Autorzy wskazują na inspirację linorytem Albrechta Dürera *Cztery czarownice*, dodałabym do tego „baletowe” dzieła Degasa, a to wszystko w oprawie z scenograficznej wykorzystującej zimny połysk blaszanych płyt i ich metaliczne drgania. Plastyczność, czy nawet

poetyckość *Four More* zasadza się w dużej mierze na efekcie igrania z fakturami, nastrojami i przemyślanym wykorzystaniu oświetlenia: delikatne, półnagie kobiece ciała, tiul baletowych spódniczek i miękkie cienie zderzają się z ciemnością, elektroniczną, transową muzyką i wibracją metalu. Partytura ruchu scenicznego, choć rozluźniona i niepodporządkowana przejrzystej narracji, tworzy opowieść o wzrastaniu w kobiecości i przybieraniu społecznie usankcjonowanych ról: od seksualności kochanki, po mityczne znaczenie matki-Gai. Spektakl jest chyba najpełniejszą egzemplifikacją Szczelinowych założeń, afirmacją i celebracją, a jednocześnie krytycznym spojrzeniem na pojęcie kobiecości, silnie eksponującym jego genderowy wymiar: ciała tancerek, to, co widzialne i zewnętrzne jest przecież ultrakobiece, ale jednocześnie charakteryzuje się wewnętrzną siłą i świadomością istnienia tych społecznie usankcjonowanych ról.

Na szczególną uwagę zasługuje performans, który jako jedyny został podczas *Szczelin* pokazany dwukrotnie. *Dziewczynki z zapałkami* kwartetu Klupp/Kupiec/Łubkowska/Milačić rozgrywały się w postindustrialnej przestrzeni Leżakowni starego wrocławskiego Browaru Mieszczańskiego. Na podstronie wydarzenia znajduje się informacja, że spektakl przeznaczony jest dla widzów od szesnastego roku życia, odbywa się w ciasnych pomieszczeniach, częściowo w całkowitej ciemności. Niewielkie grupki widzów prowadzane były przez całkowicie wyciemnione przestrzenie Browaru; krótkie działania sceniczne i etiudy ruchowe odbywały się przy świetle nagle rozbłyskujących zapałek lub zimnych ogni. Wzrok nie przyzwyczajał się do nieprzeniknionej ciemności, nietrudno było o totalny zanik orientacji przestrzennej i problemy z zidentyfikowaniem źródła dźwięków, szelestów i krzyków. W założeniu autorek odarte z baśniowości

Dziewczynki z zapałkami rzucają „światło na targany reżimami i wojnami Bliski Wschód; polskie pograniczne; objęte kryzysem finansowym regiony będące podróżniczymi marzeniami; ponadczasowe, lecz ledwie tłumiące huk wybuchów schrony; a także ściany, zaułki i granice w Europie. Która choć wydaje się być ciepła i bezpieczna potrafi nie dostrzegać swoich złożonych oblicz, pomijać drażniące ją problemy”[2]. Spektakl jest więc opowieścią o ciele poddanym opresji, opresji na najniższym poziomie fizjologicznym. Mój odbiór spektaklu zasadzał się na psychosomatycznym poczuciu osaczenia i niepokoju; pozbawiona możliwości poznawania świata poprzez zmysł wzroku, zostałam wprowadzona w stan częściowej deprywacji sensorycznej. Moje ciało zaczęło wyraźniej odczuwać zaburzenie swojego dobrostanu: duszący zapach wilgoci i stęchlizny, dojmujące zimno (w wieczory pokazowe w Browarze panowała temperatura w okolicach zera), ból i ciągłe napięcie mięśni łydek spowodowane bezruchem i stawianiem drobnych kroczków w ciemnościach. Performans kwartetu Klupp/Kupiec/Łubkowska/Milačić rozdzielił odpowiedzialność za kondycję własnych ciał pomiędzy performerki i widzów. Widzę w nim – powołując się na słowa patronki *Szczelin* – potencjał dostrzeżenia „drobiny bytu” i wejścia w sensualny dialog: „Jeśli jesteśmy głusi na ten rodzaj rozmowy, która brzmi wewnątrz bytu, najbardziej krzyczące, drastyczne zdarzenia możemy minąć obojętnie nie dowiedziawszy się niczego i nie otrzymując żadnej wskazówki. Drugim bowiem, niezbędnym warunkiem rozumienia komunikatów bytu jest nasza gotowość do wysłuchania ich. Skupienie. Napięta uwaga” (Brach-Czaina, 1998, s. 18).

Trzecia edycja *Szczelin*, choć nieco skromniejsza pod względem liczby wydarzeń niż edycje poprzednie (w roku ubiegłym wydarzeń było czternaście, w tym pokazy w ramach rezydencji artystycznych, edycja pierwsza rozbita była aż na siedem weekendów i obejmowała 2021 i 2022

rok), nadal pozostaje unikatową przestrzenią, w której oddaje się głos artystkom i performerkom. Przestrzenią – zapożyczając neologizm Iwony Demko i Renaty Kopyto, będący tytułem kuratorowanej przez nie wystawy *Ciałaczki*[3] z 2020 roku – ciałania, działania i wcielania w artystyczną praktykę idei widzialności indywidualnych języków kobiet w sztukach widowiskowych i wizualnych.

Wzór cytowania:

Kowal, Justyna, *Ciałanie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2024, nr 180, https://didaskalia.pl/pl/artykul/cialanie.

Autor/ka

Justyna Kowal

Justyna Kowal – doktora nauk humanistycznych, teatrolożka i literaturoznawczyni, pracowniczka Zakładu Teorii Kultury i Sztuk Widowiskowych w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Jej zainteresowania badawcze oscylują wokół szeroko pojętego teatru *non-fiction* i problemu pamięci w teatrze. Współredaktorka tomu *Teatr zaangażowany w Polsce i na świecie. Wrocławski Zeittheater* (2021) i *Między filmem a teatrem III. Na granicy: środkowoeuropejska przestrzeń kulturowa* (2022). Współpracuje z Zakładem Narodowym im. Ossolińskich i Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu; kuratorka wystawy *Dziady. Przejście* (2023) poświęconej najważniejszym inscenizacjom *Dziadów* Mickiewicza.

Przypisy

1. Tekst wygłaszany (odczytywany z kartki) przez artystki podczas peformansu.
2. Z materiałów promocyjnych spektaklu: https://grotowski-institute.pl/wydarzenia/dziewczynki-z-zapalkami/ [dostęp: 14.04.2024].
3. W swojej książce *Ciałaczki. Kobiety, które wcielają feminizm* Karolina Sulej przyznaje, że zapożycza neologizm od tytułu wystawy, ale tak naprawdę ukuła go Grażyna Wanat (zob. Sulej, 2022, s. 9) Czytelnika odsyłam też do katalogu wystawy: *Ciałaczki* [katalog wystawy, Pilar Albarracin, Iwona Demko, Keymo, Jasmin Lothert, Joanna Pawlik, Paulina Poczęta, Ivonne Salzmann,Julischka Stengele, Stoll&Wachall, Agata Zbulut, opieka kuratorska: Iwona

Demko, Renata Kopyto, 8.03-11.03.2020, 4.05-15.05.2020, Dom Norymberski w Krakowie], przeł. na j. niemiecki Loreen Danch, Akademia Sztuk Pięknych im, Jana Matejki w Krakowie, Kraków 2020].

Bibliografia

Bibliografia:

Brach-Czaina, Jolanta, *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo eFKa, Kraków 1998.

Carlson, Marvin, *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2003.

Sulej, Karolina, *Ciałaczki. Kobiety, które wcielają feminizm*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2022.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/cialanie*