

Kobiece wątki na Czterech Kulturach

Kobiety natomiast są wszędzie, wychodzą do nowych ról niejako z szaf, a nawet „z lasów owinięte w peleryny i kaptury, dzierżą żelazne pręty i świece i bezmiar blizn zebranych na hektarach wschodzącej trawy i w miejskich autobusach w świątyniach i barach. Czy świat ma coś do powiedzenia” – jak, cytując poetkę Tishani Doshi, zaczęła swój performance Anna Baumgart. „Sprawa kobieca w Polsce” miała być nawiązaniem do „Dinner Party” Judy Chicago z 1978 roku. Wówczas instalacja przybrała formę trójkąta, a na ucztę zaproszono trzydzieści dziewięć wybitnych kobiet, które zasiadły nad talerzami ozdobionymi motywami nawiązującymi do kształtu waginy. Po „Dinner Party” rozgorzał skandal. Po „Sprawie kobiecej” słychać było raczej pomruki niezadowolenia, ale raczej ich powód pokrywał się z zamierzeniami artystki.

Na "awangardowo"

Zaczął się od mocnego akcentu, jakim były performance Anny Kłos i Klary Bielawki nawiązujące do „życiowej” roli kobiety, sytuacji kobiety – artystki, do manipulowania cielesnością, poczucia uwięzienia w społecznych rolach i własnej fizyczności. Dobre było wejście kilkudziesięciu postaci w czerwonych czapczkach, ni to błazeńskich, ni to ku-klux-klanowych, z brokatem wokół otworów na oczy. Postaci zajęły miejsca w milczeniu, przy okrągłym, zbudowanym z tekturowych prostopadłościanów, stole. Ujawniały się stopniowo, w różnych momentach odsłaniając twarze, w których można było rozpoznać artystki, działaczki społeczne i badaczki. Przemawiając przy stole nie zawsze się one przedstawiały, a jeśli już, to słabo było słychać nazwiska i przemowy, bo nie zadbane o nagłośnienie. A mówiły o sprawach istotnych. Na przykład o akcji z okazji wystawy retrospektywnej w CSW w Toruniu, na której całkiem pominięto dorobek kobiet – artystek. Wobec tego kobiety, ubrane w wielkie plansze z pytaniem „A gdzie jest...(tu nazwiska artystek)” paradowały po ekspozycji, z której do tego uparcie je przeganiano.

Tematem zasadniczym „debaty” na „Sprawie kobiecej” było zatem wyłonienie 50 najważniejszych kobiet w Polsce i przywrócenie im należnej rangi w historii polskiej kultury. „Obradujących” było około pięćdziesiąt, choć w tym kobiecym gronie – niczym w „Seksmisji” – znalazło się dwóch mężczyzn (co czytam jako lustrzane odbicie proporcji przy okrągłym stole podczas przemian ustrojowych w Polsce). Prócz tego, że uczestniczki/aktorki nie były słyszalne, zdarzało się, że mówiły stojąc tyłem do widowni. Duchota panująca na sali i niemiłosierne przedłużanie „sprawy” spowodowało, że nie tylko widownia zaczęła się wykruszać, ale i same uczestniczki debaty, podając przezabawnie brzmiące preteksty (co wyglądało jakby uczennice usprawiedliwiała się przed nauczycielką – prowadzącą debatę).

Performance rozpoczął się o godzinie 17, następne wydarzenie festiwalowe zaczynało się godzinę później, ale najwyraźniej nie wzięto tego pod uwagę. Mimo deklarowanej, performatywnej otwartości zabrakło dialogowania z widownią, reagowania na jej wychodzenie, wyjaśnienia, co się właściwie dzieje na scenie. O godzinie 20 końca wydarzenia wciąż nie było widać i ciągnięto je nadal, mimo... trzech osób pozostałych na widowni. Ta frekwencja nie była powodem skutkiem? zbyt kontrowersyjnego tematu, po prostu widz nie został uszanowany, a jego potrzeby i możliwości percepcyjne wzięte pod uwagę. Wymuszone wyjaśnienie uczestniczki/aktorki, że widz miał się poczuć niekomfortowo nie jest wystarczające. Po co miał się czuć niekomfortowo? Żeby wyjść i nie usłyszeć nazwisk wielu ważnych kobiet? Bo na sali zostało kilka aktywistek, by przekonywać się nawzajem do tego, do czego są już przekonane? Czy po to, by salę opuścili dziennikarze, którzy z racji swych obowiązków biorą udział w dalszej części programu festiwalu? Czy celem performance’u było zirytowanie widzów niedociągnięciami na poziomie koncepcji i organizacji? Czy może

wspólnotowe przeżycie ważkiego tematu i wzięcie udziału w niebanalnym wydarzeniu artystycznym?
Nie wiem.

Klasycznie

Klasyczna struktura kolejnego teatralnego wydarzenia FŁ4K była jak balsam dla widzów zmęczonych „alternatywą”. W „Turgieniewie w Polsce” wystąpili aktorzy z Akademickiego Teatru Przekątna Orłowskiego Państwowego Instytutu Kultury. Sztuka (bo można w tym przypadku używać klasycznych określeń) nosiła tytuł „Szkice dramatyczne. Zinaida. Asia. Wiera” i skonstruowana została na podstawie miłosnych relacji wymienionych trzech bohaterek. Reżyserowała rzecz Tatiana Sagajdaczna, grająca też jedną z głównych ról - Zinaidę.

Spektakl pokazano w przestronnej, jasnej Sali Lustrzanej Muzeum Miasta Łodzi. Pierwsze młodzieńcze afekty, rozczarowania i komplikacje (wyszłam za Twego kolegę, a Ty wracasz po latach; moja ukochana okazuje się nieślubną córką mego ojca, poczętą ze służącą) zagrano nie tylko w XIX-wiecznych wnętrzach „łódzkiego Luwru”, ale i w stylizowanych na XIX wiek kostiumach. Styl gry też był „z epoki”: z przesadną z dzisiejszego punktu widzenia sylwetką gestyczną, nienaganną dykcją i pilnowaniem, by zawsze stać przodem do widowni. To mogło wzbudzać u widzów tęsknotę za czasami, gdy mężczyzna był mężczyzną (surdut, honor, krótko ostrzyżone włosy), a kobieta kobietą (suknia, długi lok, emocjonalna bezbronność), i tak pięknie się różnili. A także tęsknotę za czasami, gdy teatr był teatrem, wiadomo było o co chodzi i kto kogo gra, a emocje odmalowywano subtelnie i krok po kroku, używając prawdziwie aktorskich środków wyrazu, a nie multimedialnych projekcji.

W tym spektaklu z założenia miało być nawet wiadomo, jak dana część przedstawienia się skończy. Grany w języku rosyjskim, o czym poinformowano w programie festiwalu, miał być opatrzony „komentarzami” po polsku (jak się okazało, z silnym rosyjskim akcentem i za cicho). Jeśli ktoś nie czytał Turgieniewa i/lub nie znał rosyjskiego, pozostawała mu kontemplacja pięknie noszonych historycznych kostiumów i aktorskich środków używanych przez artystów, pytanie tylko, czy o to twórcom chodziło. W założeniu miał to być najpewniej klasyczny teatr oparty na literackiej teorii dramatu, gdzie tekst pełni rolę dominującą, zatem szkoda, że część widowni nie miała szansy się zorientować, o czym ten tekst jest.

W Czystej Formie

Zdecydowanie najlepiej na tym tle wypadł spektakl „Tutli - Putli. Kto jest dziki” Teatru Dramatycznego m.st. Warszawy i Teatru Malabar Hotel, wyreżyserowany przez Magdalenę Miklasz, realizowany w Teatrze Lalek Arlekin. O słyszalności, komunikatywności i szacunku do widza nie trzeba tu mówić - dla twórców to była oczywistość. Konstrukcja spektaklu była co najmniej trójpoziomowa. Poziom pierwszy to metafizyczno-serdeczna dyskusja trójki przyjaciół: antropolożki Marii Czaplickiej, etnologa Bronisława Malinowskiego i filozofa, artysty Witkacego, na tematy wszelkie - antropologiczne, społeczne, miłosne i artystyczne. Drugi poziom to próba wystawienia operetki Witkacego „Panna Tutli Putli” za pomocą domowego teatrzyku lalkowego, a trzeci - historia tocząca się wewnątrz tego przedstawienia, czyli na „dzikiej” wyspie Tua-Tua. Czwarty, a może i piąty poziom utkano misternie z relacji między poszczególnymi poziomami, odniesieniami do współczesności i reakcji widzów. Zabawa w ich odczytywanie jest przednia, bo odtwórcy wybitnych postaci, którzy są zarazem twórcami przedstawienia - Anna Stela, Marcin Bikowski i Marcin Bartnikowski - bezkompromisowością i werwą nie ustępują odgrywanym przez siebie osobowościom.

Co do wątku kobiecego, w spektaklu widzimy prekursorkę wśród antropolożek, Marię Czaplicką, która, wyposażona w świetnie wyglądające się na scenie futrzane buty, rusza na Syberię. Rozstawia

namiot i chce zacząć badania. Nim to uczyni, musi się uporać ze społecznym odbiorem jej osoby przez tubylców, dla których obecność kobiety w tak dalekim i zimnym kraju jest czymś niezrozumiałym. Gdy nie można sobie z czymś poradzić, bo jest nowe, najlepiej użyć jakiejś kalki, schematu, który jest już znany. Deską ratunku dla Czaplickiej okazuje się kalka szamana, który w tamtejszej kulturze niejako „nie ma płci”.

Odnosząc się do pytania zawartego w tytule spektaklu „Kto jest dziki?” trzeba szybko dodać, że „cywilizowani ludzie” na europejskich i amerykańskich uniwersytetach, postawieni w podobnej sytuacji co „dzicy”, zachowywali się znacznie gorzej. Począwszy od dyskredytowania naukowego dorobku Marii i dyskryminacji podczas przydzielania stanowisk, skończywszy na tym, że w bibliotece musiała chować się po kątach, by „nie rozpraszać” innych czytających. Trudno się w tej sytuacji dziwić królowej wyspy Tui-Tui, która w imię globalnego poczucia równowagi wobec białego przybysza, który przybył podbić jej kraj zachowuje się tak, jak biali wobec przedstawicieli ras kolorowych, a mężczyźni – kobiety. Grożąc kawalerowi d’Estarge śmiercią w kotle, królowa czyni go swym kochankiem, a ten zresztą szybko ulega psychicznej dezorganizacji i staje się mordercą w imieniu systemu władzy. O powrocie do niewinności i dawnej, białej ukochanej nie może być mowy. Tak samo jak – w „Fatu Hivie” Thora Heyerdahla – raz zepsuci przez białych tubylcy nie mogli powrócić do dawnych zwyczajów. Taki koncept na ogranie tematu „dzikości” – poprzez ciekawe odwrócenie i żonglowanie antropologicznymi wątkami przez niebanalnych aktorów, z miłością patrzących na widownię – zasługuje na jak najcieplejsze słowa.

Paulina Ilska

29.09.2018