

ADA RUSZKIEWICZ

O CZYM MÓWIĄ MARTWE DZIEWCZYNY?

Ada Ruszkiewicz – studentka teatrologii UJ.

Teatr Zagłębia w Sosnowcu
Jolanta Janiczak, Grzegorz Stępnia

DEAD GIRLS WANTED

reżyseria: Wiktor Rubin, dramaturgia:
Jolanta Janiczak, Grzegorz Stępnia,
scenografia: Jolanta Janiczak, Wiktor
Rubin, kostiumy: Hanna Maciąg,
wideo i światło: Marek Kozakiewicz,
muzyka: Krzysztof Kaliski,
premiera: 22 lutego 2019

Dwa tygodnie przed premierą *Dead Girls Wanted* na stronach Teatru Zagłębia w mediach społecznościowych rozpoczęto akcję promocyjną spektaklu. Pojawiła się seria grafik nawiązujących do ogłoszeń o zaginionych osobach i do listów gończych. Na każdej z nich obok zdjęcia aktorki lub aktora umieszczono dane osobowe, rysopis i cytaty ze spektaklu oraz pseudonim – imię i nazwisko jednej z martwych dziewczyn pojawiających się w przedstawieniu. Udostępniono także czołówkę programu *The Anna Nicole Show*, archiwalne nagrania – między innymi z koncertów Whitney Houston i Amy Winehouse – oraz filmiki pokazujące kulisy powstawania spektaklu. W jednym z nich Magdalena Celmer, głaszcząc kota, śpiewa jeden z przebojów Amy Winehouse, w innym – Karolina Staniec, przygotowując się do roli Anne Nicole Smith, ogląda i próbuje odtworzyć performans *Light/Dark* Mariny Abramović i Ulaya. Poza tym opublikowano zdjęcia, na których Jolanta Janiczak przyjmuje role filmowych i serialowych martwych dziewczyn. Zdjęcia te zostają wpisane

w lokalny kontekst, towarzyszą im komentarze w rodzaju „Sosnowiec miasteczkiem Twin Peaks?” czy „Dziś rano na terenie jednego z sosnowieckich składów złomu znaleziono spalone ciało młodej dziewczyny”¹.

Wspominam o tych materiałach, ponieważ odnoszę wrażenie, że nie służą one wyłącznie celom promocyjnym, ale w pewien sposób przygotowują widzów do przedstawienia, dają im narzędzia pomocne w jego odczytaniu, pokazując tropy, jakimi podążali twórcy (choć nie wszystkie wątki, które pojawiły się w ramach promocji, zostały włączone do spektaklu). W tym kontekście szczególnie istotny wydaje mi się tekst Grzegorza Stępnia, opublikowany na stronie internetowej Teatru Zagłębia (Stępnia, *Te „zabawne”...*), a później w programie przedstawienia. Stępnia wychodzi od tez postawionych przez Alice Bolin w książce *Dead Girls: Essays on Surviving American Obsession*, dotyczących (pop)kulturowej fiksjacji na punkcie martwych i upadłych kobiet – kobiet pozbawionych podmiotowości, wokół których buduje się narracje, na przykład, seriali detektywistycznych. Autor skupia się jednak nie na bohaterkach fikcyjnych historii, ale na „realnych publicznych postaciach i celebrytkach, które bardziej lub mniej dosłownie stały się kolejnymi martwymi dziewczynami w panteonie kultury rozkochanej w opowieściach o kobiecym staczaniu się” (tamże). Stępnia przywołuje, między innymi, postaci Whitney Houston i Britney Spears, zwracając uwagę na specyficzny humor, towarzyszący medialnym narracjom o ich sensacyjnych załamaniach i porażkach, który, według autora, „pogłębia ogólnospołeczną znieczulicę, post-hipsterski cynizm, podtrzymując patriarchalne *status quo*” (tamże) i „przy pomocy którego neutralizuje się tragedię i śmierć” (tamże). Odwołując się do książki Sarah Projansky *Spectacular girls. Media Fascination and Celebrity Culture*, stworzonej przez Sarę Ahmed figury „feminist killjoy” i popularnej w teoriach queerowych strategii porażki, Stępnia

tworzy zaplecze teoretyczne spektaklu, poszerzając (i jednocześnie sugerując) jego możliwości interpretacyjne.

Wątek figury martwej dziewczyny w fikcyjnych opowieściach powraca w kilkunutowej projekcji otwierającej spektakl – filmowym kolażu przedstawiającym sceny śmierci i sceny odnalezienia zwłok filmowych i serialowych bohaterów. Całość rozpoczyna jedna z pierwszych scen *Miasteczka Twin Peaks*, w której znalezione zostaje ciało Laury Palmer (zarówno w książce Alice Bolin, jak i w sosnowieckim spektaklu Laura Palmer staje się patronką wszystkich martwych dziewczyn), jednak zamiast serialowej aktorki, pojawia się Jolanta Janiczak. Podobny schemat powtarza się w kolejnych scenach – we fragmenty z filmów i seriali zostaje wmontowana Janiczak w roli zamordowanych dziewczyn (poprzedzając śmierć sceny tortur czy prób ucieczki pozostają scenami z oryginałów). Janiczak, początkowo niema, wiernie odtwarzająca oryginały, stopniowo zaczyna się od nich uniezależniać, swoją coraz bardziej nachalną obecnością wirusuje i rozmontowuje od środka filmową narrację. I tak, na przykład, tuż przed fragmentem przedstawiającym okrutną śmierć na stole stolarskim, widzimy Janiczak „prywatnie” rozmawiającą ze stolarzami o możliwych wypadkach przy pracy. Jej bohaterki nie są już biernymi przedmiotami rejestrowanymi przez kamerę, zyskują głos, i choć już sam fakt mówienia jest w tym przypadku niezwykle istotny, ważne jest też to, o czym mówią. Janiczak, występując w rolach wszystkich tych bohaterów, ujawnia powtarzalność i konstrukcyjny charakter figury martwej dziewczyny. Przechwytuje jej wizualne reprezentacje, poszerzając je o poziom prywatności, tematyzuje samo doświadczenie bycia filmowaną (w dodatku w konkretnej estetyce), grzebie w sztucznych ranach, mówiąc o tym, jak dziwne to uczucie, próbuje odegrać śmierć swojego dziadka. Zwracając uwagę na filmową estetyzację śmierci, ironicznie poszukuje jej innej wizualnej reprezentacji – takiej, z którą mogłaby się bardziej zidentyfikować. Jednak

nawet i ten zabieg ostatecznie nie prowadzi do zbudowania jakiejś kontrnarracji, jest jednym z wielu elementów naruszających dominującą narrację bez oferowania czegoś w zamian. Celem nie jest bowiem znalezienie innej estetyki, ale zwrócenie uwagi na opresyjny charakter dotychczasowych narracji, próba ich zdywersyfikowania i rozbicia ich spójności. Każda kontrpropozycja wiązałaby się z ryzykiem zamknięcia opowieści o śmierci w nowych, równie ograniczających, ramach.

Strategie wypracowane w filmowym kolażu twórcy przenoszą na cały spektakl. Tym razem jednak w centrum zainteresowania są nie filmowe przedstawienia martwych dziewczyn, ale celebrytki, o których pisał Stępnia (wyjątkiem jest Nastazja Filipowna – bohaterka *Idioty* Dostojewskiego). Całość zostaje ujęta w ramy rywalizacji o tytuł „najbardziej pożądaną martwą dziewczyny”, w której biorą udział: wspomniana już Nastazja Filipowna (Beata Deutschman), Whitney Houston (Łukasz Stawarczyk), Amy Winehouse (Magdalena Celmer), Anna Nicole Smith (Karolina Staniec), Britney Spears (Małgorzata Saniak) i Lindsay Lohan (Agnieszka Kwietniewska). Kolejne uczestniczki konkursu wygłaszają swoje monologi składające się, między innymi, z cytatów prasowych i z tekstów własnych piosenek. Nie zawsze da się odróżnić fakty od fikcji, różne porządki zaczynają się na siebie nakładać. Czasem do tych opowieści zostają wplecione prywatne historie aktorów, doszukujących się analogii pomiędzy swoim życiem a życiem odgrywanej postaci. W przypadku Karoliny Stancie dochodzi do tego jeszcze wątek cielesnego doświadczenia, wpisanego w proces budowania roli – jeden z materiałów filmowych pokazywanych w trakcie spektaklu przedstawia Staniec w roli Anny Nicole Smith robiącej zakupy w supermarkecie. Bohaterki *Dead Girls Wanted* wykorzystują historie z tabloidów, uzupełniają je o narracje z prywatnego porządku, próbując zmienić ich wydźwięk, fascynację sensacją zastąpić współczuciem. Być może na tym właśnie mogłaby polegać postulowana

przez Stępniaka próba przywrócenia śmierci i porażce ich tragicznego wymiaru, wraz z jednoczesnym dopominaniem się o prawo do porażki. Ten motyw jest najsilniej obecny w monologu Lindsay Lohan, która sprzeciwia się konieczności składania nieustannych deklaracji o zerwaniu ze wstydliwą przeszłością i rozpoczynaniu nowego życia.

Monologi mówione są na prawie pustej scenie, wszystkie bohaterki wyglądają podobnie – jeżdżą na rolkach, noszą czarne rajstopy i czarne bodies, do których przyczepiono po czarnym baloniku z helem. Wydawać by się mogło, że wszystko to służy koncentracji widza na wypowiedziach „martwych dziewczyn”. Najważniejsze staje się to, co mówią, a przede wszystkim sam akt mówienia. Mówienia przeciwstawionego zamknięciu w niemych, estetycznych obrazach, mówienia, które nie jest i nie musi być atrakcyjne i nastawione na sensację, mówienia przeciwstawionego śmierci. Bez wątpienia tekst odgrywa w spektaklu szczególną rolę i jeśli mówić o jakichkolwiek – choćby

potencjalnych – momentach emancypacji, to właśnie na poziomie tekstu. Odnoszę jednak wrażenie, że taka forma przedstawienia nie do końca się sprawdza. Nie zrezygnowano, oczywiście, z działań scenicznych (zresztą wydaje się to trudne do pomyślenia, tym bardziej że przez prawie cały czas wszystkie bohaterki obecne są na scenie), część z tych działań sprawia jednak wrażenie dość przypadkowych, a część jest niepotrzebnie ilustracyjna wobec tekstu. Tak jest, na przykład, w scenie, w której Lindsay Lohan, domagając się prawa do samodzielnego kreowania własnego wizerunku, sięga po rejestrującą jej działania kamerę, przejmując władzę nad wyświetlanym w głębi sceny obrazem. Efekciarskie wydają mi się interakcje z widownią – w żaden sposób nie stematyzowane, pojawiają się chyba wyłącznie dlatego, że Janiczak i Rubin konsekwentnie wprowadzają je do wszystkich swoich spektakli. Duże wątpliwości budzi we mnie również zakończenie przedstawienia, zakładające wspólnotowość martwych dziewczyn, niejako wbrew poprzednim

deklaracjom o dążeniu do pokazania niezależności każdej z nich i akcentujących prywatność ich doświadczeń. I w końcu, jedną z bardziej problematycznych kwestii jest dla mnie pytanie o to, czy wobec tezy o zamierzonym braku atrakcyjności można zarzucić przedstawieniu to, że po jakimś czasie przestaje być interesujące. Odnoszę wręcz wrażenie, że najciekawsze i najbardziej krytyczne wątki zostały poruszone w materiałach towarzyszących spektaklowi i w rozpoczynającej go projekcji, a w pozostałych działaniach ograniczono się jedynie do powtarzania postawionych wcześniej tez. ■

¹ Co ciekawe, w spektaklu lokalny kontekst właściwie się nie pojawia.

Bibliografia:

Stępniak, Grzegorz, *Te „zabawne” martwe dziewczyny*, www.teatrzaaglebia.pl/te-zabawne-martwe-dziewczyny [dostęp: 5 III 2019].

