

Katarzyna Waligóra

Matczyne solo – o „Agonie” Dominiki Knapik

Jest rok 2047. Tancerka i choreografka Dominika Knapik nie żyje – zmarła w Szwajcarii w czasie prób do nowego spektaklu. Zabił ją jej własny perfekcjonizm: kiedy podczas trzeciej próby generalnej reżyserowani przez nią tancerze nie umieli powtórzyć skomplikowanego układu choreograficznego, jej serce przestało bić. Jej syn Feliks, śpiewak operowy, nie potrafi zakończyć procesu żałoby i przez to traci umiejętność śpiewania. Potrzebuje terapii. Jednak w spektaklu *Agon* na scenie Łaźni Nowej zamiast około czterdziestoletniego mężczyzny w roli Feliksa zobaczymy samą Dominikę Knapik. Kiedy spektakl się rozpoczyna, siedzi na pustej scenie w srebrnym fotelu w kształcie ręki. Jest ubrana w kobaltowy garnitur i zielone sneakersy. Później okaże się, że marynarkę założyła na nagi tors, ale do jej ciała przyklejone zostały kolorowe paski częściowo przysłaniające piersi. W tej pierwszej scenie Knapik wydaje się spokojna, może nieco smutna. *Agon* swoją premierę miał w czasie pandemicznej edycji Boskiej Komedii. Zamiast streamingu na żywo, zaprezentowano przygotowane wcześniej nagranie przedstawienia – to słuszna decyzja, bo dzięki temu możliwe było na przykład wykorzystanie technik montażu. Kiedy więc Dominika Knapik zatańczy do muzyki ze swojej ulubionej sceny z filmu *Flashdance*, na jej nogach na zmianę oglądać będziemy raz sneakersy, raz szpilki. Zamiast napisów wyświetlanych na ekranie umieszczonym z tyłu sceny, nagranie przecinają kolorowe plansze z tekstem. Całość jest stworzona z myślą o widzu siedzącym przed komputerem lub telewizorem, nie ma więc ryzyka, że jakiś ważny szczegół przedstawienia zostanie przeoczony przez kamerę, co jest normą w przypadku „zwykłych” rejestracji spektakli wykonywanych przez teatry na potrzeby dokumentacyjne. Jednocześnie nagranie przygotowane zostało w taki sposób, że z łatwością możemy sobie wyobrazić, jak przedstawienie będzie przebiegało na żywo.

Agon zapowiadany był jako mockument, czyli fikcyjna historia sprawiająca pozory rzeczywistości. Jednocześnie spektakl miał być próbą choreoterapii, jednak terapeutka na scenie jest nieobecna: istnieje jedynie w przestrzeni wirtualnej i przemawia za pomocą tekstu pisanego lub przy użyciu syntetyzatora mowy. Przedstawia się jako Pytia. Użycie imienia mitologicznej wyroczni wydaje się tu dość przewrotne: delficka Pytia była przecież tą, która dawała wiedzę i która mogła objawić z góry ustalony los człowieka. W spektaklu Pytią jest wirtualna terapeutka, która zamiast wiedzy oferuje samopoznanie, a zamiast wyroków na temat przyszłości – narzędzia do świadomego jej kształtowania.

Nad tanecznym solo Dominika Knapik pracowała wspólnie z dramaturżką Patrycją Kowańską. Dzięki ich wysiłkowi *Agon* jest spektaklem utkanym z fenomenalną troską. Choć czerpie z osobistych wspomnień i prywatnego archiwum, choć jest przedstawieniem autobiograficznym i intymnym, w żadnym momencie nie ucieka się do łatwych zwierzeń. Nie zatrzymuje się też na poziomie indywidualnej historii, ale osadza ją w szerszym spektrum społecznym i kulturowym, szuka dla niej metafor, masek i różnych sposobów artykulacji. Łatwo możemy się bowiem domyślić, że bohaterką spektaklu jest Dominika Knapik, a nie jej syn Feliks – przedstawienie jest jednocześnie *quasi*-autobiografią i próbą autoterapii. W finale ten domysł zyskuje potwierdzenie: okazuje się, że artystka używa jedynie zmyślonej figury dorosłego syna, żeby przepracować swoje poczucie winy względem dziecka. Jest rok 2020, Feliks ma trzy lata (przez chwilę zobaczymy go na nagraniu wyświetlanym w głębi sceny), jego los nie jest przesądzony, a wykonywanie pracy śpiewaka operowego jest (przynajmniej na razie) tylko fantazją.

Tytułowy *agon* w pierwszej kolejności nawiązuje do terminu stworzonego przez starożytnych Greków na określenie sporu, w którym dwie strony próbują przekonać się nawzajem o swojej racji. Dominika Knapik idzie powoli po scenie w jednej ręce trzymając grecką maskę, którą zasłania twarz, w – drugiej pluszową Świnę Peppę. Maskotkę delikatnie

odkłada, a następnie zaczyna tańczyć. Jej ruch jest powolny, mechaniczny, jakby nieco ciężki. W pewnym momencie tancerka odsuwa maskę i wskazuje palcem na swoją smutną twarz. Chwilę później odkłada maskę i zaczyna wykonywać szybkie skłony i wygięcia, na zmianę otwierając i zamykając ramiona, chwytając się rękami za szyję i wydając dziwne, skrzeczące, nienaturalne dźwięki. Knapik przemienia się w ten sposób w tracącego głos Feliksa, ale jednocześnie wprowadza najważniejszy temat przedstawienia: spór, jaki toczą w niej samej dwie tożsamości – matki i tancerki.

Dla pokazania skali tego agonu szczególnie istotne są dwie sceny spektaklu. W pierwszej, Dominika Knapik przywołuje wspomnienia ze swojego trwającego trzydzieści siedem godzin porodu. Tancerka leży na podłodze, wije się w spazmach bólu, niekiedy kładzie się na plecach i układa nogi jakby znajdowała się na fotelu ginekologicznym. Kobięcy głos z off-u opowiada o przebiegu porodu. Jest on nazywany „godzillą”, bo jest monstrialny – nieskończenie długi, bolesny, trudny. A ostatecznie nieskuteczny: lekarze wielokrotnie proponują cesarskie cięcie, rodząca konsekwentnie odmawia, ale w końcu musi ulec i dziecko przychodzi na świat z pomocą chirurgów. Głos z off-u opowiada o tym jako o porażce – mówi o „przeigranych zawodach”, o tym, że w szkole rodzenia Knapik jest „na ostatnim miejscu”. Tak jakby przebieg porodu mógł być czymś, co rodząca może kontrolować, jakby zależał tylko i wyłącznie od przygotowania, kondycji i własnej wytrzymałości.

W drugiej intymnej scenie wspólnie z siedzącą w fotelu Knapik oglądamy projekcję wideo z próby do spektaklu *Leni Riefenstahl. Epizody niepamięci* w reżyserii Eweliny Marciniak, w którym Dominika Knapik miała zagrać główną rolę. Widzimy na nim nagą Knapik, która wykonuje fenomenalną improwizację taneczną (wyraźnie czerpiącą inspiracje z dobrego researchu). Słyszymy też głos reżyserki: „super Domi, piękna rola będzie”. Jednak do premiery z udziałem choreografki nigdy nie doszło.

W rozmowie z Anną Królicą i Wojtkiem Drathem, choreografka wyjaśniła, że w nagraniu próby zafascynowała ją jej własna determinacja. Kiedy po zrobieniu wymagającej improwizacji, Knapik usłyszała prośbę reżyserki o drobną korektę, natychmiast przystąpiła do ponownego działania. Oczywiście nagranie, które Knapik ogląda razem z widzami, siedząc w ustawionym na scenie fotelu, może być formą refleksji nad porażką, a jednocześnie ujawnieniem ogromu wysiłku, który poszedł na marne. I chyba także, paradoksalnie, ocaleniem przed zmarnowaniem. Na tę scenę można spojrzeć także jak na rodzaj emocjonalnego recyklingu: Knapik odzyskuje swoją pracę, a porażkę przekształca jeśli nie w sukces, to przynajmniej w coś, co staje się na nowo użyteczne, potrzebne i wartościowe.

Projekcja wideo z prób do *Leni Riefenstahl. Epizody niepamięci* łączy się z inną sceną, która następuje chwilę później. Widzimy w niej Knapik, która pije z naczynia pomalowanego we wzory nawiązujące do stylu zdobienia ceramiki w starożytnej Grecji. Mechaniczny głos Pytii z off-u mówi, że dla pracującej kompulsywnie tancerki projekty były jak dzieci. „Donosiła ponad sto osiemdziesiąt cięż. Jedna z nich zakończyła się poronieniem. Przegrała wtedy wyścig o sławę” – tłumaczy wirtualna terapeutka.

Na najprostszym poziomie agoniczne przeciwstawienie dotyczy w spektaklu toczonej przez Knapik walki z samą sobą. Tożsamości matki i zawodowej profesjonalistki rywalizują ze sobą o czas, jaki na ich rozwijanie poświęci performerka. Mocniej i bardziej wprost mówi się w przedstawieniu o łatwiejszym do społecznego zaakceptowania wymiarze tego agonu: matka obawia się, że przez pracoholizm nie poświęci dziecku wystarczającej uwagi. Ale przecież rewersem tego lęku jest inny: lęk, że macierzyństwo zablokuje świetnie rozwijającą się karierę. W spektaklu konflikt tożsamościowy okazuje się mieć też inny, głębszy wymiar. W *Agonie* dokonuje się bowiem wymiana i fuzja języków: jak wskazywałam powyżej, o porodzie mówi się w przedstawieniu jak o sportowym wyczynie, o czymś całkowicie uzależnionym od kondycji ciała, a pracę twórczą opisuje się językiem ciąży i macierzyństwa.

Oba te wymiary życia podlegają surowej samoocenie, w obu Knapik mierzy się z własnym perfekcjonizmem. I chyba nie tylko własnym, bo choć na scenie nie mówi się o tym wprost, czujemy, że ta potrzeba doskonałości, a jednocześnie lęk przed porażką, są kulturowo zaprogramowane, wdrukowane kobietom pracującym i tym wychowującym dzieci razem z obowiązkowym konfliktem między rolą matki i osoby spełniającej się zawodowo. Celowo nie używam w tym miejscu pejoratywnego słowa „pracoholiczka”, choć pada ono ze sceny – zbyt często wykorzystuje się je bowiem do szantażowania kobiet, a przeprowadzana w spektaklu choreoterapia właśnie ten szantaż ma, jak mi się wydaje, unieszkodliwić.

W jednej z końcowych scen spektaklu wyrecytowane i wyświetlone na ekranie z tyłu sceny zostają nazwiska wszystkich twórców, z którymi współpracowała Knapik w ciągu swojej kariery. Ta długa lista może świadczyć o nadmiarze aktywności zawodowej, być dowodem na to, że przed urodzeniem dziecka choreografka pracowała ponad siły. Ale możemy ją też chyba czytać jako wyraz dumy: przeliczenie i pokazanie ogromu dotychczasowych osiągnięć, uznanie i akceptację swojej zawodowej tożsamości. Szczególnie że chwilę później na ekranie w postaci wielkiej chmury liter wyświetlone zostaną inne nazwiska. Część z nich to choreografki i reżyserzy teatralni (jak Meg Stuart, Yoko Ono, Romeo Castellucci, Thomas Ostermeier, Krystian Lupa, Michał Borczuch) – być może to osoby, z którymi Knapik chciałaby podjąć kiedyś współpracę, być może twórcy i twórczynie, których prace ją inspirują. Obok nich pojawiają się jednak nazwy z innego porządku: Świnka Peppa, Psi Patrol, Kaczor Donald. To, że nazwiska reżyserów teatralnych sąsiadują z imionami postaci z dziecięcych animacji może obrazować szansę na współistnienie porządku zawodowego i domowego, albo wręcz poszerzenie kręgu inspiracji. Powstanie *Agonu* także nie byłoby przecież możliwe, gdyby Dominika Knapik nie urodziła dziecka.

Na potrzeby myślenia o sferze publicznej, belgijska filozofka i feministka Chantal Mouffe stworzyła pojęcie agoniczności. W przeciwieństwie do antagonizmu – walki między

wrogami, w której strony nie tylko nie zgadzają się e sobą, ale także odbierają sobie nawzajem prawo do bronienia swoich racji, agon jest sporem między przeciwnikami. Pozbycie się sporów i konfliktów nie jest zdaniem Mouffe możliwe, ale możliwe jest szanowanie prawa do niezgody. Innymi słowy: nie da się wyeliminować sporów, możemy jednak ten stan rzeczy zaakceptować i uznać za produktywny. Sądzę, że coś podobnego dokonuje się w spektaklu Knapik i Kowańskiej: taniec jest jednocześnie wykonywanym zawodem i sposobem terapii, macierzyństwo jest jednocześnie źródłem agonu i impulsem do powstania przedstawienia.

Kiedy w finale głos Pytii obwieszcza, że Dominice Knapik udało się zintegrować swoją osobowość i nie musi już używać fałszywej tożsamości swojego syna, choreografka staje przed nami w jaskrawozielonej sukni przywołującej operowy przepych, a jej twarz zdobią doklejone wąsy. Triumf wirtualnej terapeutki znajduje w ten sposób ironiczne zaprzeczenie. Knapik patrzy wprost na widzów i jednym pytaniem ujawnia ich pozycję, jako oglądających jej agoniczne zmagania: „Czy powiedzielibyście, że jestem teraz w pracy?”.

„Taniec Polska”, 7.01.2021