DZIAŁANIA NA (O)sobie

Wychodząc (na scenę) wejdź postać
Wychodząc przestań udawać siebie
Wyluzuj
Ochłoń
- przeczytałam w palarni w Teatrze Powszechnym na ścianie. Zaczynam.

Jeden z epizodów filmu zrealizowanego grupowo filmu *Forma Otwarta* w lutym 1971 nosi tytuł *Gra na twarzy. Gra na twarzy aktorki* była modelowym przykładem procesualnej gry wizualnej, w której każde kolejne ujęcie kamery rejestrowało działania wykonywane na twarzy znanej aktorki przez rozmaitych artystów. Każdy ich kolejny ruch wymagał ustosunkowania się do już istniejących faktów, czyli działań poprzednika, z pamięcią, że swoim ruchem stwarza kontekst dla działania następnej osoby. Zgromadzeni wokół aktorki „gracze" znajdowali się poza kadrem. Na ekranie widać samą twarz, poddawaną kolejnym aktom nie tyle dekonstrukcji, ile destrukcji. Twarz to zdaniem Emanuela Levinasa najważniejsza część ciała człowieka – w twarzy jest wszystko, wszelkie uspołecznienie zaczyna się od doświadczenia 'twarzy', twarz wzywa do rozmowy, do zwrócenia się jednej twarzy ku drugiej. „Twarz nie daje się posiąść, wymyka się mojej władzy", powiada Levinas, ale zarazem poddana spojrzeniu i ingerencji drugiego człowieka zostaje przecież uprzedmiotowiona, jakby zapraszała do aktu przemocy jest wystawiona na ryzyko, zagrożona. Działania na twarzy aktorki stały się inspiracją performansu?może raczej happeningu Krystyny Duniec, Ewy Hevelke i Michała Januszańca. Tyle że działania "dekonstruktorów", głównie mające miejsce na twarzy Krystyny Duniec , obejmowały także niekiedy jej całe ciało.

Żeby móc analizować sposoby wyłaniania się wizerunków, należy samemu w tym procesie zauczestniczyć. Dlatego Krystyna Duniec, badaczka współczesnego teatru przedmiotem swojej badawczej analizy uczyniła performans/happening? eksperyment, w którym swój własny wizerunek poddała dekonstrukcji, wykonując nieznane jej wcześniej polecenia „specjalistów ds. kreowania wizerunków", ale reżyserujących określony scenariusz: należy wykonać działanie na Krystynie Duniec, ingerujące w jej wizerunek. Jest to poniekąd kontynuacja/powtórzenie poetyki Johna Cage'a, który dążył do tego, żeby w muzyce wytwarzanej przez kompozytora, zrezygnować z podejmowania decyzji — wyrażających osobowość kompozytora/tu nadawcy wizerunku – Krystyny Duniec — i pozwolić na to, żeby o niej decydował nie tyle kompozytor, co przypadek, traktowany jako „propozycja", która może

zostać przyjęta, zmodyfikowana albo odrzucona. Hapenningowy charakter tego doświadczania muzyki w koncepcji Cage'a naruszał fakt jego dyskursywizacji: Cage komentował swoje działania. Elementem dyskursywizacji naruszającym happeningowy charakter "wizerunkowego" eksperymentu jest obecny komentarz. Suzuki powiadał, że człowiek Zachodu musi zawsze komentować swoje doświadczenie, przyjmując nie tyle postawę bezpośredniego doświadczania, ile postpoznawczą, refleksji, abstrahowania, albo intelektualizowania na temat swojego doświadczenia, czyli jego analizy. Skomentowane doświadczenie łączy więc w sobie charakter afektywny i zarazem naukowy, oznaczając równouprawnienie tych dwóch dyskursów.

Sytuując się z między realnością a fantazmatycznością w swoim perfomansie badaczka Krystyna Duniec stała się wytworem wyobraźni "specjalistów ds wizerunków", nie będąc ani jego podmiotem, ani przedmiotem, ale podmiotem, który czuł, że stawał się przedmiotem. Przedmiotem performatywnych praktyk, takich, które jako badaczka sama opisuje i poddaje interpretacji. Zadaje tym samym pytania o status wizerunku, autorytet, jego kondycję i aksjologię i przemoc.

Wszyscy patrzymy na świat, a nasze widzenie określa społeczną konstrukcję pola wizualnego. Obrazy wizualne bowiem, wyrażając relacje władzy między obserwatorem a obiektem, same z kolei mają władzę nad ich odbiorcami. Jeśli uznać wizerunek za obraz, to okaże się on oksymoronicznym faktem społecznym, mobilnym artefaktem, skupiającym na sobie stale przekształcające go spojrzenia. Wizerunek będąc responsem na czyjąś obecność, wyraża przecież zawsze zapośredniczone w obrazach stosunki społeczne miedzy osobami. I dlatego jest zawsze spekulacją: tych, którzy go wytwarzają i tych, którzy go kupują, jak na społeczeństwo konsumentów przystało. Wychodząc z założenia, że zadaniem badacza teatru nie jest zbudowanie teorii, którą potem w ramach interpretacji „przykłada" do dzieła sztuki, ale doświadczalna analiza strategii mechanizmów i percepcji własnego uczestnictwa w kulturze, Krystyna Duniec potraktowała swój wizerunek jako obiekt metamorfoz w procesie mediacji z jego dekonstruktorami. Zamieniła się tym samym w wielopostaciowego aktora, realizującego ich nieuzgodnione z nią wcześniej sceniczne polecenia. Jednocześnie za sprawą własnej kondycji mediologicznej stała się medium wizerunków 9 osób pozostających z nią w różnych relacjach zawodowych i towarzyskich. Wszyscy razem stworzyli sztucznie wykreowaną społeczność pewnej praxis. Właściwie powinnam teraz Państwu powiedzieć, jak kiedyś Walter Benjamin: „Nie mam nic do powiedzenia. Tylko do pokazania", czyli ten właśnie performans zmysłowej percepcji wizerunku kd. Podejmę jednak też próbę jego analizy.

Przyjrzyjmy się performansowi.

PAWEŁ SZTARBOWSKI, EWA HEVELKE, KASIA TÓRZ

Ingerencje doktorantów Kystyny Duniec w jej wizerunek, pełniących przy tym w życiu istotne role zawodowe, można potraktować jako rodzaj mimetycznej subwersji – co oznacza zawłaszczenie przestrzeni przynależnej właścicielowi wizerunku i wykorzystanie jej do własnych, przeciwnych celów. Krystyna Duniec występując tu jako nadawca i odbiorca wizerunku w jednej osobie, ma więc status pod-podmiotu usytuowanego w obrębie dyskursu realności i kreacji. Przedstawiana z imienia i nazwiska, określana zawodowo, jest postacią o określonym statusie społecznym i zarazem nie jest nią, tylko tą, którą inni z niej tworzą, zredukowaną do roli przedmiotu. Jest zarazem uczestniczącym obserwatorem. Obserwacja uczestnicząca stanowi także obserwację siebie, badaczka jest swoim pierwszym informatorem. Z drugiej strony obserwacja, zbieranie danych do praktyki badawczej wiąże się z pewnym rodzajem przemocy - naciskiem o charakterze symbolicznym, który wywiera na swoich partnerów, zarazem sama jej doświadczając. Stosunek współuczestników gry do Krystyny Duniec nie pozwala im wykorzystać w pełni swojej władzy nad nią: padają np. pytania „czy się zgadza" na wykonanie jakiegoś polecenia. Krystyna Duniec zaś nie korzysta z prawa sprzeciwu, jej wizerunek rozbrajany z użyciem przemocy symbolicznej, wpływa jednak na ambiwalencję jej scenicznej konstytucji przedmiotu-podmiotu. Jednoznacznym kontrolerem działań jest kamerzysta, Michał Januszaniec, rejestrujący cały czas performatywną rzeczywistość. Oko kamery zamienia Krystynę Duniec w finale wizerunkowych działań w znieruchomiały obraz, rejestrujący jej przemianę. Władzę nad Krystyną Duniec sprawuje też charakteryzatorka, „podwładna" dekonstruktorów. Pozostając ze wszystkimi w relacji skopicznej, jak powiedziałby Lacan, w której jest przedmiotem ich spojrzenia, na którym wspiera się fantazja, Krystyna Duniec przeistacza się kolejno w różne postaci. Za sprawą Pawła Sztarbowskiego zmienia się w wizerunek karnawałowej ikony ruchu „Solidarności", Ewy Hevelke w „sobowtór" ekscentrycznej choreografki i tancerki, Krystyny Mazurówny i Katarzyny Tórz w Zieggiego Stardusta – transparentną ikonę Dawida Bovie, androgynicznego gwiazdora, który sam siebie wymyślił i ukrywając pod tym pseudonimem, przeistaczał w coraz to inne postaci. Filmowa twarz Krystyny Duniec nie wyraża „rozkoszowania się" podległością spojrzeniom na nią innych, jednak pozbywając się wstydu, wyzbywa się także aktywnej roli w kreowaniu własnego wizerunku, poddając spojrzeniu jej kreatorów, teraz jeszcze widzów i nakładanym na nią maskom. Obraz Krystyny Duniec jest jednak obiektem naznaczonym, jak każdego aktora, jej własną personą. Jako karnawałowa ikona Solidarności, odsyłając do

realnych doświadczeń bliskiego jej ruchu politycznego, odsyła też do wspólnej pracy z Pawłem Sztarbowskim nad jego doktoratem, temu ruchowi poświęconej. Skuteczność i siłę wizerunku Krystyny Duniec wzmaga więc fuzja symboliki maski z oryginałem. Jednie raz Krystyna Duniec wydaje się bezbronna, kiedy ma ściągnięte włosy przy zakładaniu peruki - włosy to od zawsze jeden z najważniejszych człowieczych atrybutów i ich utrata uderza w tożsamość, stygmatyzując, mocno nacechowana kulturowo i politycznie. Przypomnę, że Poborowy Claude w filmie „Hair" Formana, torbę ze świeżo ostrzyżonymi włosami powierza przyjaciołom, żeby po powrocie z Wietnamu zrobić sobie z nich perukę. Ta bezbronność zaraz zniknie wraz z nałożeniem ogromnej peruki i w ironii komentarza o kondycji „carycy", który współgra z wizerunkiem Putina na bluzie Pawła. W końcowym obrazie spojrzenie Krystyny Duniec w lustro kamery przypomina efekt Meduzy – próbuje nim sparaliżować odbiorcę, przekształcając go w obraz podległy swemu patrzeniu. Pewna przemocowość Pawła Sztarbowskiego wyraża się we prowadzeniu elementu męskiej dominacji - prosi feministkę K.D. o narysowanie penisa i komentuje potem tej czynności niezdarność, potwierdzając poniekąd przy okazji archetypiczny męski lęk przed kastracją i patriarchalny pogląd o kobiecej o niego zazdrości. Jednak relacja heteropatyczna Krystyny Duniec z jej dekonstruktorami - czyni ją obiektem ich strategii – jest przyjazna, co zaciera nieco granicę miedzy uczestnictwem wyobrażonym a realnym. Wizerunek K.D. jest więc zapośredniczony w realności i wirtualności.

Ewa Hevelke przeistaczając K.D. w Mazurównę, o agresywnym makijażu i kolorowej fryzurze, której każe śpiewać sentymentalną piosenkę, pamięta także z pewnością, że pisze pracę doktorską o tożsamości społecznej idoli. Być może dlatego wybiera maskę ekscentrycznej gwiazdy dla K.D. niezależnie, że niewykluczone, że postrzega swoją promotorkę jako osobę ekscentryczną i nieco szaloną, ale o czułym sercu - o czym świadczy fakt polecenia zaśpiewania sentymentalnej piosenki o miłości Filona i Laury, do tego w konsekwencji kołysanki dla córki. W narzuconym jej procesie nowej indywiduacji K.D. nie do końca jest bierna, co zmienia jej uczestnictwo emocjonalne i cenestezję widza i nie sytuuje w przestrzeni komercyjnych obiektów do oglądania „Nieposłuszeństwo" K.D. wobec narzuconej jej formy, wyraża się np. w parodystycznej konwencji śpiewu, które nieco przeorientowuje to polecenie. Performatywne wezwanie K.D. do uniformizacji z podmiotem wyobrażonym nie do końca więc się realizuje, powstaje bowiem niewielki rozziew między nakazem dyskursu wizerunkowego a efektem przystosowania do niego.

Kasia Tórz posłużyła się także tematem swojego doktoratu czyli terrorem obrazu, by wykreować, być może, z jednej strony obraz pedagoga – prośba o maskę twarzy

transparentnej, przez którą „można patrzeć na świat”, z drugiej obraz końcowy opatrzony komentarzem: Ziggie Stardust budzi refleksję nad genderową tożsamością K.D. i odsyła do do jej badań nad językiem ciała we współczesnym teatrze. Poczucie wzajemnej ważności relacji wyraźnie pozwala K.D. na sceniczny show i na eksplozję wyobrażonych projekcji i identyfikacji, prezentację masek, z pamięcią o tym , że naciągając jakąś maskę, naciąga na siebie to wszystko, co ta maska wchłonęła już wcześniej z innych masek, także jej specjalistów ds. wizerunku. Jak mówi Krystian Lupa, persona nie jest własnością człowieka, już wcześniej „ktoś w nią zainwestował, ktoś w nią ponawrzucał. I trzeba żyć z tym, co ktoś ponarzucał”.

Przyglądając się maskom K.D. nie można nie myśleć o kategorii kiczu, jako wytworu kultury popularnej, którego zasadą jest spektakularny efekt. K. D. mogłaby o sobie powiedzieć słowami jednej z bohaterek spektaklu y *Śmierć i dziewczyna. Dramaty księżniczek* Elfriede Jellinek (Teatr Dramatyczny, Warszawa 2009): „jestem z ciała i krwi i zarazem wcale nie jestem. Jestem z tego i z tego ubrania, płaszcza, wyglądu w wolnym czasie […] jestem ubraniem. Jestem rozmaitymi wariantami ubrań.

MAJA KLECZEWSKA, PAWEŁ ŁYSAK

Specjaliści ds. wizerunku utrzymują, że powinien on przykuć uwagę jakimś zaciekawiającym i wzbudzającym chęć identyfikacji szczegółem**.** Specjaliści ds. wizerunków więc to bricoleurzy, którzy sięgając po ludzkie ciała, jak po gotowe przedmioty, stosują wobec nich własną gramatykę obrazu, tworząc z ich pomocą nową symboliczną przestrzeń argumentacyjną. Dlatego za sprawą Maji Kleczewskiej K.D. przemieniła się w terrorystę, zamachowca, anarchistę? A może w kogoś, kto wściekły na cały świat, na jego przemoc, wojny, okrucieństwo, dyskryminację, wszelkie wykluczenia mimo że jest pozbawiony głosu i „może tylko czuć”, bo brak już oddechu (albo aż), jak mówi Kleczewska, zaklejając K.D. nos czarną taśmą, buntuje się mimo wszystko i walczy? I dlatego, nie widząc z zaklejonymi oczami, że trzyma w rekach kij bejsbolowy, trzyma go w charakterze berła – jak samozwańcza przywódczyni, narzucając swoją definicję rzeczywistości, którą może zmienić mimo wszystko? Mimo że zakneblowana ma więc ta postać swoją siłę. Ten wizerunek to nie tyle jednak metaforyczny wizerunek K.D., ile także metonimia teatru Maji Kleczewskiej, naładowanego gniewem przeciwko wojnom, zbrodniom, śmierci, ksenofobii, opresji, gwałtom, hipokryzji, światu bez świętości, zdegradowanemu, w którym nawet Chrystus śpiewa: „musisz wziąć prosty ostry nóż i wbijać w miękkie partie ciała, żeby nie było dużo roboty i żeby głowa nie skakała”.

Za chwilę Paweł Łysak, dyrektor teatru Powszechnego, założy K.D. maskę Anonymousa, anarchisty walczącego o wolności obywatelskie i polityczne. Maski nałożone K.D. legitymizują więc dominację światopoglądu dekonstruktorów na wizerunku K.D., zarazem trafnie odczytując jej lewicowy światopogląd. Nie ma jednak też wątpliwości, że ciało K.D. w tym performansie jawi się jako teatralny eksponat, mający wartość funkcjonalną jako figura, żywy eksponat, obiekt wizualny.

ŁUKASZ CHOTKOWSKI

Przemocowy gest Łukasza Chotkowskiego, dramaturga i reżysera, ma swoją temperaturę. Podarcie "Pana Wołodyjowskiego" jest z jednej strony wyrazem jego własnej niezgody na anachroniczny, patriarchalny paradygmat opisu świata, z drugiej unicestwianie go rękami K.D. jest bezpośrednim nawiązaniem do jej wspólnej z Joanną Krakowską eseistyki kwestionującej heroizację polskiej historii i wszelkie gesty rozczapierzania, atakującej w ich ostatniej książce "Soc sex i historia" historyczne skutki ujawnionej w *Trylogii* ksenofobii i pogardy; poetykę okrucieństwa; uwznioślanie rzeczywistości w narracjach narodowych i osobistych; polityczne skutki mitologizacji postaw heroicznych i straceńczych, drastyczne konsekwencje dyskursów megalomanii, heroizacji, okrucieństwa i wzniosłości. Gest ten stanowi też przewrotną prowokację w stosunku do badaczki, dla której książka jest podstawą jej zawodowej ontologii. Jest zarazem ich już wspólnym Orwellowskim gestem sprzeciwu przeciwko cenzurze, totalitaryzmowi, wszelkiej i przemocy i indoktrynacji. Twarz K.D. nie zdradza oburzenia, jest dość nieprzenikniona, jedynie jej ostatni gest, po zakończeniu działania wyeksponowania przed kamerą pustych rąk sugeruje, że odczuła siłę tej prowokacji i podświadomą niechęć do aktu wandalizmu.

Rodzi się pytanie czy wizerunek jest wiarygodnym symbolicznym oznaczeniem tego co przedstawia?

JOANNA DROZDA

Specjaliści ds. wizerunku kierują się niekiedy w stronę własnych, transgresyjnych praktyk. Podejmując grę ze standardowymi wzorami kulturowymi, dążą do przekroczenia ram nadanych im przez naturę i kulturę, do odkrywania wciąż nowych wymiarów „ja" zamkniętego w stereotypowym wizerunku publicznym. Tak właśnie postępuje Joanna Drozda, kiedy więzi twarz K.D. w folii. K.D nie zrywa jej, co stanowi pewne przyzwolenie na doświadczenie przemocy, tylekroć opisywanej przez nią w jej książce "Ciało w teatrze". Nadawca wizerunku ma wpływ na jego interpretację przez odbiorcę. Kontekstualizacjąc go, wpływa na pole potencjalnych skojarzeń, w celu utrwalenia zarówno swego wizerunku, jak i

wizerunku, który zostaje mu narzucony. Joanna Drozda jako aktorka odwołuje się do własnej sztuki, którą uprawia, traktując swoje ciało i płeć jako teren eksperymentów, praktykowania władzy, miejsce wglądu w opresyjne strategie kultury i norm społecznych**,** tożsamość seksualną. Z drugiej strony gra erotyczna, którą Drozda uprawia w performansie z K.D może odwoływać się z jednej strony do nieheteronormatywnej tożsamości badaczki, z drugiej do jej praktyki naukowej. Ciało K.D. właściwie jej twarz, stanowi przedmiot ofiarniczy. Znosi więc wszelkie symboliczne nadużycia sztucznej ingerencji, choć łagodzonej przez końcowy gest czułości aktorki – gładzenia głowy zawiniętej w folię. Wizerunek K.D. staje się palimpsestem znaczeń jouissance gry semiotycznej, zmysłowej fantazji kreatorki wizerunku. Kiedy aktorka przykłada swoją twarz do twarzy K.D., na której wcześniej odcisnęła pocałunek, sugeruje także możliwość wizerunkowej wymiany różnych osobowości czy ich współistnienie. Twarz K.D. w folii ze śladami pocałunków wystawiona okiem kamery na opresję spojrzeń, musi się teraz zmierzyć i liczyć ze skutkami takiej strategii, z nowymi formami społecznej komunikacji wizerunku.

EWELINA MARCINIAK

W tej etiudzie wizerunek K.D. został skonstruowany za pomocą kilku typowych dla kondycji reżyserki, jaką jest Ewelina Marciniak, strategii. K.D. wchodzi pod jej kierunkiem w kilka skór: aktorki, narratorki, obserwatorki, swoją własną. Ewelinę Marciniak, tak jak Duchampa, zainteresowała próba uchwycenia K.D. jako „gotowego przedmiotu" w jego gotowości kształtowania swojego obrazu. Wyraziło się to w poleceniu wykonywania rozmaitych działań fizycznych, implikujących przestrzenność, ruchliwość, zmienność wizerunku, zawierającego się dotąd głównie w mimice twarzy K.D. Świadomość, że żyjemy w „społeczeństwie wywiadów", odsłaniających osobiste, prywatne «ja» podmiotu, narzucił Marciniak formę psychodramy, charakterystycznej także dla uprawianego przez nią teatru. Sposób, w jaki K.D. opowiada o szczegółach swojego życia, odpowiadając na pytania E.M. sprawia wrażenie, że widzi w tym anektowaniu własnej intymności interesujący dla siebie atut dramatyc**zny** czy per formatywny, odsłaniający zarazem jej gotowość do przekraczania międzyludzkich barier. Sytuowanie się w perspektywie wypowiadania (*énonciation*), oznaczające przyznanie pierwszeństwa aktowi mówienia, działanie na polu systemu językowego i jego zawłaszczanie zdaje się być charakterystycznym rysem osobowościowym K.D. Wrażenie pewnej sztuczności aktorskiej, z jaką opowiada, choć jest to jej naturalny codzienny sposób mówienia, potwierdza jedynie prawdę, że aktor, żeby wydać się naturalny, musi tę naturalność zagrać. Inaczej wyda się sztuczny. Dekonstruowanie wizerunku K.D. przez Marciniak, polegające na poleceniu wchodzenia i wychodzenia z roli – jak choćby w

“scenie” imitacji wykładu przez K.D., ujawniając performatywność osobowości, odsłania też proces stałego nakładania na siebie i zdejmowania masek. „Nie to jest mi ważne, co ktoś dany uczuwa kryjomo względem mnie – ale co chce, abym ja sądziła, że czuje. Pierwsze bowiem jest od niego niezależne, drugie zaś określa jego stosunek do mnie świadomy, chciany, rozumowy – i pociąga za sobą odpowiedzialność. Życiową prawdą stosunków międzyludzkich jest ich strona oficjalna, ich pozór, ich właśnie – “forma” – ujęła to już trafnie kiedyś Nałkowska w *Wężach i różach*.

KLARA

W etiudzie z córką maska K.D. konstruowana jest już inaczej, a może nawet zdjęta, mimo kolejnego, przeistaczającego ją makijażu. Napięcie, wyraźne w poprzednich odsłonach w rysach K.D., mimo zdystansowania tu znika. Wyraźnie rozluźniona wydaje się być rozbawiona bardziej niż skonfundowana infantylizacją jej wizerunku przez córkę. Duchampowski gest przemiany przez Klarę matki w ostro umakijażowaną, wąsatą, już nie Giocondę, jak zrobił to Duchamp, ale w kobiece wydania Salwadore’a Dali, z jednej strony odsłania bezceremonialność rodzinnej relacji, z drugie odsyła znowu do profesji K.D., czyli zajmowania się teatralną fikcją. Wizerunek realizuje poniekąd „zasadę macierzyńską”, jakby powiedziała Lucy Irrigary, wpisaną tu w „ekonomię daru” - w relację, która nie jest organizowana wedle reguł wymiany, opanowanej przez obsesję akumulacji: energii, władzy, kapitału, towaru, sensu, ale taką, która znosi hierarchie.

CO Z TEGO WSZYSTKIEGO WYNIKA?

To, że wobec wizerunków w działaniu - możemy tylko zachować czujność. Potęga wizerunku jest ogromna, a o tym, czy wizerunek wzbudzi w końcu akceptację jego nadawcy i odbiorcy decyduje stosunek do osoby. Nikt z dekonstruktorów K.D. nie zrobił jej krzywdy, czy podważył autorytet? Nie wiem. W eksperymencie tym wyraźnie idzie o weryfikację metod badawczych K.D., o doświadczenie egzystencjalne, które każe jej się zmierzyć z jej własnym wizerunkiem zawodowym, o zaświadczenie sobą swojej własnej praktyki badawczej, która może uzyskać nie tylko linearną formę tekstu, ale także konfiguratywną.

Narzędziem identyfikacji wizerunku KD okazała się kamera. Ujęcie filmowe w tym wypadku stanowi indeksalny znak rzeczywistości pro-filmowej, czyli pokazuje rzeczywistość nieukształtowaną specjalnie na potrzebę zdjęć, innych niż dokumentalne. Materiał filmowy uzyskany w ten sposób należy traktować więc jedynie jako materiał do interpretacji wizerunku, będącego wytworem umysłu jego dekonstruktorów i ich

kreacyjnych strategii. Im mniej przylega do osoby realnej, tym większą mają moc. Każdy wizerunek jest nieprzejrzysty. I żaden wizerunek nie jest drogą do tożsamości, ale stanowi materiał do analizy pola społecznego, który go wytwarza,

K.D., choć poddaje się narzuconym jej rolom, zawsze wraca do własnej – siedzi zwyczajnie na krześle przed kamerą, przed kolejnym nałożeniem jej maski, reprezentując tylko siebie. Czy w tym wyraża się jej doświadczenie podmiotu jako podmiotu w tym uprzedmiatawiającym ją procesie dekonstrukcji wizerunkowej? Główną cecha osobową K.D. poprzez jej wyraźny dystans do wykonywanych ról –wydaje się chęć przejmowania kontroli mimo wszystko nad rzeczywistością, obrona własnej podmiotowości, wygranie z maskami. Narcyzm, egocentryzm czy bezradność czy …?

Czy da się wygrać z maskami i ich ani nie kupować ani nie nakładać? Powstawanie performansu było dla K.D. procesem konstytuowania i tracenia swojej tożsamościi, było zaprzeczeniem własnej obecności we własnej historii i wejścia w historię inną. Lecz K.D. cały czas była »nie-ja«. Nie ma wątpliwości, że za sprawą wizerunków osób publicznych mamy bowiem do czynienia z przykładami poprzebieranych w różne kostiumy, „symulowanych ludzi" i nie wiadomo czy obcujemy z falsyfikatem, czy z oryginałem. Tak jak w teatrze, który bada K.D.

.