didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 183**
Data wydania: październik 2024
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/przyszle-przyjemnosci-cial

/ REPERTUAR

Przyszłe przyjemności ciał

Zuzanna Berendt

Kolektyw Artystycznych Form Eksperymentalnych KAFE, Teatr Łaźnia Nowa, Dom Utopii – Międzynarodowe Centrum Empatii, Narodowy Instytut Muzyki i Tańca

Łys

kreacja i performans: Ernest Borowski, Ula Dziurdzia, Teresa Fazan, mariia Lemperk, sos k. osowska, Ana Szopa, Szymon Tur, choreografia: Ana Szopa, dramaturgia: Teresa Fazan, muzyka, wideo: Ernest Borowski, instalacja: mariia Lemperk, koordynacja intymności: Aleksandra Osowicz

premiera: 29 czerwca 2024

Noppera-bō, pochodząca z japońskiego folkloru zjawa przyjmująca postać człowieka bez twarzy, która stała się jedną z inspiracji dla twórców spektaklu *Łys*, swoim pojawieniem się budzi strach. W podaniach i legendach napotykające na nią osoby zachowują się tak, jakby zamiast gładkiej powierzchni, na której nie sposób odnaleźć zarysu oczu, ust czy nosa, zobaczyli największy koszmar. Twarz jest podstawą nawiązania relacji z innym, funkcjonuje jako znak tożsamości i dlatego jej wizerunek pełni ważne funkcje nie tylko w tekstach kultury i relacjach międzyludzkich, ale też w

systemach nadzoru i gromadzenia danych. Patrząc na cudzą twarz, chcemy wyczytać z niej emocje i intencje, ale na jej podstawie dokonujemy też szybkich – czasem zbyt szybkich – kategoryzacji. Na kogo patrzymy? Ile ma lat? Jakiej jest rasy? Jakiej płci? Odbywszy wieloletni (i niekończący się) trening kulturowy, powierzchnię ludzkiej twarzy chcemy czytać jak arkusz z danymi, na którym te dotyczące płci funkcjonują najczęściej jako binarne opozycje. Jesteś kobietą czy mężczyzną? To pytanie jednokrotnego wyboru. Trzeciej opcji najczęściej nie ma.

Łys w choreografii Any Szopy zaczyna się w miejscu, w którym dostęp do twarzy jako gwarantu identyfikacji tożsamości osób performerskich zostaje odebrany publiczności. Na scenie widzimy dwie sylwetki ludzi z ogolonymi głowami. Fragmenty ich ciał osłaniają tylko białe taśmy elastyczne i samoprzylepne oraz nakolanniki. Choreografia konsekwentnie została zbudowana afrontalnie – przez większą część spektaklu obserwujemy ciała od tyłu, dodatkowo w sekwencjach tanecznych wykorzystano afrokaraibskie style dancehallu, soca i twerku, które bazują na intensywnym ruchu bioder i pośladków. Erotyczny charakter tych stylów został jednak również dalece przetworzony przez zespół twórczy, w którego skład oprócz Szopy weszli autor muzyki i wideo Ernest Borowski, performerka Ula Dziurdzia, dramaturżka Teresa Fazan, mariia Lemperk – performerka i autorka instalacji oraz performerzy sos k. osowska i Szymon Tur. Tylko przez krótki moment osoby performerskie, intensywnie poruszając pośladkami, odwracają się w stronę publiczności i nawiązują z nią kontakt wzrokowy. Ponieważ jednak dzieje się to właśnie w taki sposób – szybki i niespodziewany – moment ten jest raczej demaskacją wzrokowej konsumpcji tańczących ciał niż nawiązaniem między performerami a widzami relacji o charakterze erotycznym czy choćby wskazaniem na taką możliwość.

Estetyka spektaklu przywodzi na myśl futurystyczne wizje świata, w którym nie tyle płeć nie istnieje, ile jej performans został radykalnie przekształcony – nie jest już oparty na odnoszeniu się do męskości i kobiecości jako dwóch domyślnych wzorców. Za transformacją performansu płci postępuje osłabienie skryptów realizacji pożądania opartych na stabilnych kategoriach hetero- i homoseksualności. Łyse, ruchliwe, pobudzone ciała interesują się sobą nawzajem, patrzą na siebie, dotykają się, tańczą i bawią się razem, ale dynamikę ich relacji napędza raczej ciekawość niż pożądanie.

Futurystyczną stylistykę spektaklu podkreślają metalowe szczudła pozwalające na bieganie i skakanie, na których w jednej z początkowych scen poruszają się osoby performerskie, by potem je zdjąć, tak jak gady podczas wylinki rozstają się ze swoją skórą. Związane ze sobą szczudła zostają na scenie, tworząc jeden z elementów wizualnego pejzażu performansu. Drugim wyrazistym elementem *Łysa* jest umieszczona z przodu, po lewej stronie sceny instalacja autorstwa marii Lemperk. To niewielki, przezroczysty dmuchany basenik wypełniony czarną rzeźbą przypominającą falliczne formacje skalne powstające po wybuchach wulkanu. Performerka w pewnym momencie – wciąż tyłem do publiczności – rozpoczyna działania wewnątrz basenu, dotyka elementów instalacji i bawi się nimi. Działania te, podobnie jak sama instalacja, do końca pozostają jednak osobne, nie zostały dramaturgicznie zintegrowane z pozostałymi sekwencjami choreografii.

W *Łysie* można dostrzec dwie splecione ze sobą podstawowe linie dramaturgiczne. Jedną z nich wyznaczają kolejne transformacje ciał obecnych na scenie – ich sposoby poruszania się, wchodzenia w interakcje ze sobą i obiektami, tempo tańczenia. W ramach drugiej linii zespół pracował z tonacją i konwencją performansu. Zmienia się ona niespodziewanie, kiedy

rytmiczny, niemalże transowy performans taneczny przechodzi w zabawę ciał, które tworzą z siebie fikcyjne, fantastyczne postaci o wielu głowach i kończynach. Robią przy tym miny, uśmiechają się do publiczności, stale zmieniają kształt. Po scenie zabawy następuje kolejna w podobnej tonacji. Osoby performerskie wykonują w niej piosenkę *Było morze*, przekształcając obecne w niej formy gramatyczne na niebinarne. Zarówno wykonywana przez nie choreografia, jak i tekst piosenki budzą śmiech publiczności i wydaje się, że jest to zamierzone. Przekształcanie normatywnych rozwiązań związanych z obecnością w kulturze binarnych podziałów płciowych jest nie tylko poważną i polityczną pracą na rzecz inkluzywności, ale także zabawą w wyobrażanie sobie świata poza obecnie definiującymi go granicami. Granice reprezentacji przesuwa zresztą późniejsza scena, której osią jest monolog Szymona Tura. Tekst zaczyna się od relacjonowania działań rozgrywających się wtedy na scenie (dostrzegamy zbieżność akcji i narracji o niej), ale później odłącza się od nich i zaczyna wytwarzać fikcję, w której zakończeniu następuje przemiana społeczna zapoczątkowana przez performans *Łys*. W scenie tej język nie tyle traci zdolność reprezentowania rzeczywistości, ile zaczyna podążać za innym impulsem niż przymus jej reprezentowania. W rezultacie narracja wytwarza rzeczywistość inną, bardziej dynamiczną, a nawet bardziej radykalną niż ta, którą widzimy na scenie.

Obecne w *Łysie* poczucie humoru pozwala rozumieć tę pracę nie tylko w kontekście toczących się od lat dyskusji na temat polityk tożsamości i opresyjnego charakteru norm kulturowych, ale również queerowych praktyk współbycia realizujących się między innymi przez sztukę i zabawę. W ich ramach już teraz zachodzą zmiany w postrzeganiu ciała, płciowości oraz ich językowych reprezentacji.

W ostatniej scenie spektaklu osoby performerskie wylewają sobie na plecy

fluorescencyjną, gęstą ciecz, która lśni w ciemności pod wpływem światła UV. W swojej ostatniej „wersji" ich ciała znikają więc z naszych oczu w swojej organicznej postaci, stają się nośnikami syntetycznej substancji. Jest to czytelny znak, że te ciała jeszcze nie zakończyły procesu transformacji, może dopiero się rozkręcają. Bo jeszcze chwila, a nie bylibyśmy w stanie powiedzieć, czy są jednym, czy wieloma.

Łys w porównaniu z debiutancką pracą choreograficzną Szopy, czyli *Hair Story*, której premiera odbyła się w 2023 roku podczas Krakowskiego Festiwalu Tańca, jest bardziej zdyscyplinowany dramaturgicznie i stylistycznie. Między pracami istnieją widoczne podobieństwa – łączenie scen o różnej stylistyce, wprowadzanie do spektaklu obiektów i kostiumów generujących intensywną obecność (w *Łysie* jest to instalacja, w *Hair Story* dmuchany „zamek księżniczki" czy huśtawka ze sztucznych włosów), intensywność dźwiękowa i ruchowa. Podobieństwa te świadczą o tym, że Szopa z każdą kolejną realizacją wykształca swój idiom artystyczny, który czyni z niej wyrazistą i interesującą postać działającą w obszarze choreografii i performansu, ale też teatru (jest performerką w *Wolnych ciałach* w choreografii Marty Ziółek, miała też wystąpić w *Heksach* w reżyserii Moniki Strzępki). Performanse Szopy wyraziście odróżniają się od oszczędnych, konceptualnych prac choreografek i choreografów, którzy pierwsze prace realizowali często w ramach programów Art Stations Foundation, a obecnie bywają zapraszani do tworzenia w teatrach repertuarowych. O ile debiutancki performans wywołał we mnie dużo pytań o to, czy nie przysłużyłaby mu się bardziej rygorystyczna selekcja materiału, o tyle *Łys* sprowokował mnie do podążania za konsekwencjami porzucenia rygoru i dostrzegania w nim strategii artystycznej, która bardziej niż sens dowartościowuje zmysłową intensywność i estetyczny eksces. Oprócz wyrazistości Szopy jako choreografki, w *Łysie* widać też siłę wynikającą ze

świadomej pracy z dźwiękiem jako narzędziem kształtowania doświadczenia publiczności oraz dialogowania z choreografią. Ernest Borowski stworzył do spektaklu intensywną, elektroniczną ścieżkę dźwiękową, której towarzyszą fragmenty improwizowane wykonywane przez niego za pomocą mikrofonów kontaktowych przyczepionych do zdjętych przez osoby performerskie szczudeł.

Wzór cytowania:

Berendt, Zuzanna, *Przyszłe przyjemności ciał*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 183, https://didaskalia.pl/pl/artykul/przyszle-przyjemnosci-cial

Autor/ka

Zuzanna Berendt

Zuzanna Berendt – doktorantka w Katedrze Teatru i Dramatu UJ, niezależna kuratorka tworząca projekty w formule badań artystycznych, krytyczka teatralna współpracująca m.in. z „Didaskaliami. Gazetą Teatralną”, „Dwutygodnikiem” i portalem teatralny.pl, członkini zespołu redakcyjnego miesięcznika „Dialog”. Badawczo zajmuje się myślą ekologiczną i posthumanizmem w teatrze i choreografii.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/przyszle-przyjemnosci-cial*