didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 183**
Data wydania: październik 2024
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/pragnienie-w-ruchu

/ TANIEC

Pragnienie (w) ruchu

Adriana Joanna Mickiewicz

Sophiensæle w Berlinie

Innocence

koncepcja, tekst, instalacja, oświetlenie, performance: Göksu Kunak oraz Bilgesu Akyürek, Felix Beer, Buğra Büyükşimşek, Chima Okerenkwo, Leo Luchini, światło: Annegret Schalke, asysta, dokumentacja: Synth Tati, konsultacje kaskaderskie: Sascha Girndt, konsultacje dramaturgiczne: Isabel Gatzke

This resting, patience

Ewa Dziarnowska z udziałem Leah Marojević, dźwięk: Krzysztof Bagiński, światło: Jacqueline Sobiszewski, kostiumy: Nico Navarro Rueda, Franziska Acksel, wsparcie dramaturgiczne: Jette Büchsenschütz, dialogi: Suvi Kemppainen

W ramach tegorocznej edycji Berlin Art Week (11-15 września 2024) ponad sto placówek kulturalnych przygotowało wydarzenia artystyczne, które, w zamierzeniu organizatorów, miały przedstawić szeroką panoramę najnowszej sztuki światowej. Wyraźnie starano się oddać zróżnicowanie współczesnego środowiska artystycznego. Zaproszeni artyści często wywodzili się z odległych, niekiedy peryferyjnych miejsc (wystawiano m.in. dzieła

pochodzącej z Grenlandii Pii Arke czy rzeźby autorstwa Kite – artystki należącej do plemienia Indian Lakota) oraz sięgali po bardzo wiele gatunków i form artystycznych. Trudno byłoby doszukiwać się elementów łączących tak bogaty i pozbawiony hasła przewodniego program. Mimo to zdecydowana większość wystaw, pokazów i instalacji prezentowała sztukę społecznie zaangażowaną – obnażającą chociażby patologie systemów kolonialnych, patriarchatu czy przemocy wobec osób nieheteronormatywnych.

W tym roku na festiwalu zdecydowanie dominowały sztuki wizualne, jednak nie zabrakło również wątków teatralnych i performatywnych. W niezwykle bogatym programie znalazły się dwa pokazy taneczne zorganizowane przez berlińską Sophiensaele – niezależną scenę związaną z teatrem tańca i performansem. Pierwszym z nich była głośna premiera *Innocence* w reżyserii Göksu Kunak, reklamowana na stronie wydarzenia jako jeden z festiwalowych highlightów. Drugim była natomiast instalacja taneczna *This resting, patience* Ewy Dziarnowskiej, pierwotnie przygotowana w ramach 33. Edycji Tanztage Berlin – niemieckiego festiwalu tańca współczesnego. Obie produkcje skupiały się na temacie seksualności, jednak sytuowały go w zupełnie różnych kontekstach. Pierwszy ma wymiar zdecydowanie polityczny, drugi pozostaje natomiast skupiony na intymnej relacji performera i widza.

Jesteś detektywem czy zboczeńcem?

Innocence eksploruje różne sensy nadawane wypadkom samochodowym. Kunak wraz z zespołem artystycznym buduje wielowarstwową narrację, pełną asocjacji i odniesień do istotnych wydarzeń najnowszej historii, a także do klasycznej sztuki i kinematografii. Spektakl podzielono na dwie części. Pierwsza – dłuższa i nieco bardziej widowiskowa – odbywa się na tradycyjnej

scenie teatralnej. Scenografię tworzą niedbale rozrzucone, zniszczone części samochodu oraz ekran, na którym przez znaczną część spektaklu wyświetlane są płomienie. W drugiej części widzów zaproszono do wyjścia przed teatr, gdzie zgromadzeni zostali wokół czarnego mercedesa, centrum działań tureckiej artystki. Jednym z głównym tematów rozwijanych w spektaklu jest fetyszyzacja samochodów oraz szybkiej i nieodpowiedzialnej jazdy.

W pierwszej scenie Kunak, ubrana w czarną skórzaną sukienkę, odczytuje tekst – wprowadzenie do dalszej części spektaklu. Za punkt wyjścia obiera dwa wypadki samochodowe, które przekształciły się w, rezonujące do dzisiaj, afery polityczne. Pierwszym jest tragiczna śmierć lady Diany, drugim – skandal w Susurluk z 1996 roku. Ten drugi rozpoczął się od kolizji mercedesa z ciężarówką w małej tureckiej miejscowości. Wypadek zapewne nie przebiłby się do międzynarodowych mediów, gdyby nie tożsamość ofiar: w jednym pojeździe znajdowali się szef stambulskiej policji, turecki parlamentarzysta oraz przywódca paramilitarnej organizacji terrorystycznej Szare Wilki, odpowiedzialnej za zabójstwa kurdyjskich aktywistów i cywili, a także za handel narkotykami. Wypadek pozwolił zatem udowodnić związki tureckiej władzy z grupami przestępczymi. Znaczące jest również zestawienie tego wypadku ze śmiercią lady Diany. Oba wydarzenia miały istotne konsekwencje polityczne, jednak to tragedia księżnej Walii do dziś skupia uwagę międzynarodowej publiczności, stanowi inspirację wielu dzieł kultury popularnej oraz źródło teorii spiskowych. Kontrast między społecznym odbiorem tych wydarzeń – ciągle przeżywanego wypadku lady Diany oraz niemal zapomnianej już, poza Turcją, afery Susurluk, wskazuje na wybiórczość mediów, skupionych na świecie zachodnim.

W swoim monologu Kunak koncentruje się na wypadku w Turcji oraz

pokazuje napięcie między tragicznym wymiarem tego wydarzenia (śmierć trzech osób) a jego pozytywnymi konsekwencjami (ujawnienie patologii tureckiej polityki). Artystka opisuje samochód jako miejsce spotkań, które muszą odbyć się bez świadków; jako przestrzeń tajemnic i zbrodni. Jednocześnie stale nawiązuje do motywu fetyszyzacji przemysłu motoryzacyjnego w kulturze popularnej. Opowieść o lady Dianie i skandalu w Susurluk jest przeplatana cytatami z thrillera *Crash: niebezpieczne pożądanie* Davida Cronenberga, w którym inicjowanie wypadków samochodowych jest dla grupy osób źródłem erotycznego podniecenia. Kunak przytacza fragmenty opisujące zderzenia pojazdów jako moment wyzwolenia seksualnej energii. Stosunkowo długi monolog odsłania zatem istotne warstwy kultury motoryzacyjnej: jej erotyzm oraz silny związek ze światem przestępczym. Monolog kończy się prowokacyjnym pytaniem skierowanym do publiczności: „Are you a detective or a pervert?" (Jesteś detektywem czy zboczeńcem?). W spektaklu oba aspekty – kryminalny i seksualny – pozostają nierozerwalnie ze sobą związane.

Kolejne sceny to przełożenie tej narracji na język tańca. Trójka performerów (Göksu Kunak, Bilgesu Akyürek, Buğra Büyükşimşek) za pomocą ruchu tworzy choreografię, w której przemoc płynnie przeplata się z seksualnością. Towarzyszy im Leo Luchini, ubrany w skórzane spodnie oraz biały podkoszulek oblany czerwoną farbą. Artysta gra na gitarze piosenki rockowe i popowe, które nawiązują do tematu jazdy autem (m.in. *Shut Up and Drive* Rihanny i *Fast Lane* Megadeth). W tym czasie tancerze naśladują osoby strzelające z karabinów oraz ofiary postrzału, czołgające się pomiędzy częściami rozpadniętego samochodu. Przemoc płynnie przechodzi w sferę erotyki. W jednej ze scen Kunak podnosi rękę, układa dłoń w kształt pistoletu i stopniowo zbliża ją do ust w geście sugerującym samobójstwo, po czym zmysłowo ją oblizuje. Choreografia w znacznym stopniu opiera się na

uprzedmiotowieniu ciała, które staje się obiektem przemocy zarówno fizycznej, jak i symbolicznej. Uderzające są różnice w sposobie prezentacji seksualności męskiej i żeńskiej. Męskie ciała zostają pokazane przede wszystkim przez pryzmat siły, aktywności i przemocy. Tancerze prężą umięśnione barki oraz odtwarzają sceny bijatyk, naśladując konwencję kina gangsterskiego. Kobiety tymczasem są pokazane w sposób jednoznacznie seksualny: ubrane w bieliznę erotyczną, wykonują bardzo zmysłowe ruchy, korzystając z elementów tańca na rurze, sensualnego jazzu, a nawet wcielając się w hostessy obsługujące widzów samochodowych wyścigów.

W performansie wypadek samochodowy staje się miejscem styku Erosa i Tanatosa, seksualności i zagłady. Dwa popędy, które w klasycznej teorii psychoanalitycznej stanowiły siły antagonistyczne, w *Innocence* łączą się ze sobą i doprowadzają do niebezpiecznej eksplozji pragnień, dalekich od tytułowej niewinności. W jednym z najbardziej spektakularnych momentów spektaklu Bilgesu Akyürek wykonuje niezwykle dynamiczny, szybki i zmysłowy taniec na rurze. W tym samym czasie Kunak performuje martwe ciało, wydobywane z zniszczonego auta. Artystka zostaje podwieszona na linie, uniesiona, a następnie opuszczona na scenę. Biernie rozkłada nogi i ręce, a z bioder stopniowo osuwa się chusta, co przypomina figurę Ikara z *Upadku* Petera Paula Rubensa. To nawiązanie wskazuje na niebezpieczeństwo tkwiące w romantyzacji brawury.

Druga część spektaklu skupia się na konkretnym obiekcie – czarnym mercedesie. Nie bez powodu artyści i artystki wybrali akurat to auto: właśnie w takim zginęli bohaterowie afery Susurluk. Ponadto mercedes to symbol statusu społecznego, kojarzy się z bogactwem i luksusem. Publiczność zostaje zgromadzona wokół niego, stając się uczestnikami transgresyjnego rytuału. Na samym początku Kunak zostaje przykuta kajdankami do dachu

pojazdu, co nawiązuje do praktyk BDSM. Czterech mężczyzn pcha samochód wkoło, prezentując publiczności jej nagie ciało niczym rytualną ofiarę. Scena przywodzi na myśl performans Chrisa Burdena *Trans-Fixed*, w którym twórca został przybity gwoździami do dachu samochodu, nawiązując w ten sposób do ukrzyżowania Jezusa. Wieloznaczny, brutalny performance bywał niekiedy odczytywany właśnie jako wskazanie na fetyszyzację samochodów, które u Burdena stało się obiektem quasi-religijnego rytuału. Właśnie do tego motywu zdaje się nawiązywać Kunak, która, w przeciwieństwie do amerykańskiego performera, osadza fetyszyzacje aut w kontekście jednoznacznie seksualnym. Po chwili artystka zostaje uwolniona, a niemal cały zespół gromadzi się w wokół auta. Luchini, stojąc na dachu pojazdu, wciela się w rockowego muzyka: gra szybkie, mocne metalowe utwory. W tym czasie pozostali artyści skupiają się na choreografii, która ponownie łączy elementy sensualne z performowaniem przemocy. Całość wieńczy odegranie orgii, w której artyści udają kopulację z mercedesem. Sceny seksu przekształcają się w gest gwałtownego niszczenia samochodu – wszyscy skaczą po aucie, walą pięściami w karoserię, próbują ją zniszczyć. Spektakl kończy się gestem sprzeciwu wobec fetyszyzowanego auta oraz wszystkiego, co ono reprezentuje. Mercedes w spektaklu staje się symbolem patologii tureckiej polityki, a także kultury gloryfikującej przemoc i nierówności płciowe.

Bliskość

W porównaniu do *Innocence* propozycja Ewy Dziarnowskiej jest znacznie mniej widowiskowa, bardziej intymna, skupiona na odbiorze afektywnym. Choreografka tworzy performans afabularny; wszystko odbywa się tu niemal bez słów, z minimalistyczną, prawie nieobecną scenografią. Pozwala to w pełni skoncentrować się na ruchu jako działaniu o charakterze społecznym.

This resting, patience analizuje relacje, jakie tworzą się pomiędzy występującymi artystkami oraz pomiędzy artystką a widownią. Tancerki podejmują temat samotności oraz potrzeby cielesnego kontaktu z drugim człowiekiem.

Trwający ponad trzy godziny performans przybiera formę instalacji tanecznej. Artystki (Ewa Dziarnowska i Leah Marojević) zaczynają występ jeszcze przed wejściem publiczności – widz wkracza więc w sam jego środek. Ponadto, jak poinformowano w zapowiedziach, widzowie mogą w dowolnym momencie wejść i wyjść (a także wyjść i wrócić). Przestrzeń działań artystycznych to dość spory pokój oświetlony na niebiesko. Na podłodze leży kobaltowy dywan. Ta przewaga koloru niebieskiego tworzy atmosferę smutku i melancholii. Publiczność może usiąść na rozstawionych po sali krzesłach lub na podłodze. Wybór miejsca ma ogromne znaczenie. Artystki poruszają się po całej przestrzeni i nie są w pełni widoczne z każdego punktu sali. W trakcie performansu czasem rozkładają dodatkowe krzesła, zapraszając widownię do eksplorowania całej przestrzeni. Jednak nawet wówczas jednoczesne obserwowanie obu performerek w niektórych scenach nie jest możliwe. Usytuowanie każdego widza i widzki ogranicza perspektywę, ale pozwala skupić się na jednej z artystek.

W otwierającej scenie Leah Marojević, ubrana w prześwitującą kobaltową suknię z odsłoniętymi plecami i długim dekoltem, kołysze się w rytm piosenki Dionne Warwick *What the World Needs Now Is Love*. Porusza się powoli, zmysłowo i swobodnie, co jakiś czas rzucając widowni zalotne spojrzenia i uśmiechy. W tym czasie Dziarnowska rozkłada krzesła wokół niej i nakłania widzów do podejścia bliżej. Po pewnym czasie sama staje naprzeciwko swojej partnerki. Tancerki wykonują analogiczne, subtelne gesty – cały czas nawiązując kontakt wzrokowy ze sobą nawzajem oraz z publicznością. Są

jednocześnie razem (ze względu na synchroniczność i wspólnotę ruchów) i osobno (oddziela je przestrzeń oraz krzesła dla widowni). Choreografia powtarza się w zapętleniu – wraz z końcem utworu artystki na kilka sekund zatrzymują się w bezruchu. Po chwili muzyka rozpoczyna się od nowa, a artystki wykonują tę samą sekwencję ruchów. Początek spektaklu jest ironiczną grą z oczekiwaniami widza. W momentach pauzy można bowiem spodziewać się zmiany, chociażby wprowadzenia nowego elementu czy muzyki. Wielokrotne oglądanie tej samej sceny może wywołać znużenie bądź wręcz zniecierpliwienie. Artystki odmawiają dostosowania się do publiczności, zapraszając ją raczej do dołączenia do tego uspokajającego (*resting*) transu.

Dopiero po bardzo długiej wstępnej sekwencji muzyka nieoczekiwanie zmienia się ze spokojnej, romantycznej ballady w niepokojące, drażniące dźwięki (słychać m.in. agresywne szczekanie psów czy ambientowe wibracje). Wówczas zupełnie inna staje się także ekspresja tancerek, które wykonują gwałtowne ruchy, angażujące całe ciało. Momentami padają na podłogę, wyginają się w nienaturalne, niewygodne pozycje i wiją się, jakby w bólu. Performans płynnie porusza się między różnymi stanami afektywnymi: erotyczne pragnienia, radość, niepokój, ale także smutek i złość przenikają się w kolejnych scenach. Napięcie stopniowo narasta, eksploduje i uspokaja się na chwilę, po to, by znów powrócić w kolejnej scenie. Gniewne, niespokojne partie powtarzają się zresztą bardzo regularnie. Pod koniec spektaklu Dziarnowska, ubrana w bojówki i luźną koszulę, wykonuje energetyczną, przypominającą hip-hop, solówkę do piosenki Janet Jackson *The Pleasure Principle*. Utwór, opowiadający o zawiedzionym uczuciu i potrzebie miłości, jest co jakiś czas przerywany przez rozpaczliwe i pełne złości krzyki tancerki.

Kolejnym powracającym elementem inscenizacji są partie floorworku. Artystki w rytm spokojnej, smutnej i jakby transowej muzyki przetaczają się po podłodze. Wyraźnie szukają fizycznego kontaktu z publicznością – momentami stykają się z kolejnymi osobami siedzącymi na widowni, niekiedy wspierają się o ich krzesła. Dotyk zawsze jest jednak bardzo subtelny, delikatny i ulotny. Lekkie muśnięcia wyrażają potrzebę bliskości, jednak nie zapewniają realnej więzi.

Performans kładzie również duży nacisk na taniec jako zmysłową, erotyczną grę, rozgrywającą się między tancerzem a widzem. Dziarnowska i jej zespół pytają o możliwość pokazania erotycznego ruchu w sposób, który nie byłby uprzedmiotawiający. Tancerki, choć stale wystawione na oceniające spojrzenie widza, mają pełną kontrolę nad tym, w jaki sposób się odsłonią. Często proszą widzów o przesunięcie się w inne miejsce i w ten sposób decydują, co dana osoba zobaczy. W jednej ze scen Marojević krąży między widzami, wykonując striptiz i powoli budując erotyczne napięcie. Zwraca uwagę na konkretnych widzów, muska ich ramiona, chwyta za dłonie, siada im na kolanach lub po prostu patrzy głęboko w oczy. Erotyka jest tu niezwykle subtelna: artystka operuje spojrzeniem i delikatnymi gestami, jedynie niekiedy wykonuje odważniejszy ruch, za każdym razem szeptem pytając o zgodę. Tworzy grę opartą nie na dzikim pożądaniu, ale lekkim, miłosnym drżeniu. Spektakl próbuje odnaleźć pożądanie, które złączy się z czułością i uważnością na siebie nawzajem.

Performans kończy się: artystki ponownie stają naprzeciwko siebie, aby kołysać się w rytm *What a World Needs Now is Love*. Dziarnowska tworzy choreografię opowiadającą przede wszystkim o bardzo cielesnej i emocjonalnej potrzebie fizycznej obecności drugiego człowieka.

Obie produkcje Sophiensaele doskonale operują emocjonalnością i

erotycznym napięciem. Spektakle korzystają z zupełnie innych środków wyrazu, odwołują się do różnych zjawisk społecznych i kulturowych. Łączy je jednak nie tylko skupienie na seksualności, ale również sprzeciw wobec wypaczonych, pełnych przemocy relacji. Jeżeli *Innocence* było spektaklem obnażającym i dekonstruującym społeczne patologie, to *This resting, patience* przedstawia się raczej jako afirmatywna próba odnalezienia erotyki, która – w stopniu, w jakim jest to możliwe – wykroczy poza mechanizmy uprzedmiotowienia.

Wzór cytowania:

Mickiewicz, Adriana Joanna, *Pragnienie (w) ruchu*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2024, nr 183, https://didaskalia.pl/pl/artykul/pragnienie-w-ruchu.

Autor/ka

Adriana Joanna Mickiewicz

Adriana Joanna Mickiewicz – doktorantka filozofii na Uniwersytecie Jagiellońskim, laureatka konkursu ministerialnego Diamentowy Grant oraz Stypendium Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Autorka poświęconego promowaniu filozofii kobiet podcastu *Mówi Muher*, realizowanego we współpracy z Muzeum Herstorii Sztuki.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/pragnienie-w-ruchu*