didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 183**
Data wydania: październik 2024
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/lato-i-smierc

/ ZAGRANICA

Lato i śmierć

Alicja Müller

54. Santarcangelo Festival, 5–14 lipca 2024

Kiedy tam byłyśmy…

Tegorocznej, pięćdziesiątej czwartej edycji Santarcangelo Festival towarzyszyło hasło „while we are here” (podczas gdy tu jesteśmy), uzupełniane i rozwijane przez artystki i artystów, których spektakle i performanse znalazły się w programie. Podczas gdy tam byłyśmy, Rosja bombardowała szpital dziecięcy w Kijowie, Izrael siał zniszczenie w Gazie, osoby uchodźcze umierały na morzu i doświadczały brutalnych push-backów, płonęły lasy, topniały lodowce, niszczały ekosystemy. Ale kiedy tam byłyśmy, trwały też działania naprawcze czy protesty przeciwko zbrodniarzom wojennym oraz rządom i instytucjom, które w imię interesów nie zrywają z nimi relacji, rodziły się nowe międzygatunkowe sojusze i praktyki siostrzeństwa; Hiszpania wygrała Euro, a we Francji radykalna prawica poniosła dotkliwą porażkę w wyborach parlamentarnych. Tak jak świat jest

wielością zdarzeń, relacji, istnień, które, choć poruszają się odmiennymi trajektoriami, pozornie nie mając punktów materialnego styku, są ze sobą połączone siecią współzależności i współodpowiedzialności, tak Santarcangelo Festival stał się przestrzenią doświadczania wielu równoległych realności i czasowości, zarówno tych oswojonych, jak i tych odbiegających od tego, co znane, a w jego programie znalazły się nie tylko produkcje dotkliwe i gniewne, ale też takie, które w szczelinach bolesnej rzeczywistości odnajdywały ciepło, nadzieję i radość.

To, że coś jest odległe i obce, nie oznacza, że nie należy do wspólnej opowieści. Takie przesłanie płynie zresztą, jak myślę, z tekstu kuratorskiego Tomasza Kireńczuka. Dyrektor artystyczny festiwalu pisze między innymi o potrzebie zauważania i widzenia ciał oraz przestrzeni niemożliwych do dostrzeżenia z miejsca, w którym się stoi, bez uruchomienia pracy wyobraźni. Niewidzialność nie dotyczy tu jednak wyłącznie tego, co dalekie, lecz również tego, co bliskie, ale z jakiegoś powodu pozbawione głosu i, choćby słabej czy rozproszonej, podmiotowości. W polu sztuk performatywnych, co pokazał festiwalowy program, mogą zaistnieć warunki do spotkania światów w innych rejestrach rzeczywistości istniejących rozłącznie, czasem konfliktowo albo we wzajemnej obojętności. Chodzi tutaj zarówno o samo pojawienie się w jednym miejscu i czasie osób artystycznych oraz widzowskich reprezentujących różne kultury, estetyki czy wrażliwości, jak i o kreowanie somatyczno-afektywnego doświadczenia, które migruje między ciałami, przypominając im o tym, że są bytami, jak powiedziałby Jean-Luc Nancy, „pojedynczo-mnogimi”.

Kireńczuk oraz Giovanni Boccia Artieri (przewodniczący Rady Dyrektorów Santarcangelo dei Teatri), którego tekst otwiera festiwalowy katalog, hasło „while we are here” łączą z jednej strony z zanurzeniem w „tu i teraz” i

somatycznym doświadczeniem przenikających przez nie intensywności, a także z otwarciem na wielość współtworzących je relacji, z drugiej – ze świadomością, że ludzki i więcej niż ludzki świat drży. Z obu tekstów wyłania się opowieść o politycznie zaangażowanym festiwalu, będącym nie tyle idealistycznie pojmowaną tymczasową queerową i ekologiczną heterotopią, w której obowiązuje alternatywny wobec dominującego porządek, ile przestrzenią splątaną z innymi, uwikłaną w globalną dialektykę władzy i podległości. O tych uwikłaniach opowiadało wiele z zaproszonych do Santarcangelo artystek i artystów.

W głównym programie festiwalu znalazło się trzydzieści jeden wydarzeń performatywnych; ja obejrzałam dwadzieścia trzy spektakle i performanse. W tym tekście nie opowiem o każdym z nich, ale chciałabym, żeby czytelniczka nie potraktowała pominięć jako gestów unieważnienia albo krytycznego odrzucenia. Wybierając prace, o których będzie tutaj mowa, nie kierowałam się ani wymyślonym przez siebie konceptualnym kluczem, ani pragnieniem stworzenia przeglądu typu „the best of Santarcangelo". Podążałam za wrażeniami, afektami, za tym, co podpowiadało mi ciało, które w jedne prace angażowało się bardziej niż w inne, oraz za tym, co najsilniej zapisało mi się w pamięci: emocjonalnej, abstrakcyjnej i somatycznej.

Rave on

Hasło „while we are here" jest tytułem jednego ze spektakli, które przyjechały do Santarcangelo – pracy belgijskiej choreografki Lisy Vereertbrugghen[1]. Artystka przeprowadza organiczną fuzję dwóch języków: tańca ludowego i rave'u. Oba pochodzą z kręgu choreografii społecznych, ale funkcjonują w różnych rejestrach polityczności. Pierwszy jest silnie

zakorzeniony w tradycyjnych praktykach bycia razem, drugi należy natomiast do porządku anarchii, protestu i nieposłuszeństwa. Oba są demokratyczne w tym sensie, że każde mobilne ciało może zacząć je tańczyć (wykonanie prostych, rytmicznych kroków nie wymaga specjalnego przygotowania). Tańce ludowe mają skodyfikowane partytury; z założenia są tańczone w grupie, która porusza się w obrębie ustalonych struktur. Rave jest improwizowany i silniej zindywidualizowany, może być praktykowany w pojedynkę, przy czym to bliskość zgromadzonych w jednej przestrzeni ciał, które współdzielą rytm i niejako zarażają się ruchem innych, tworzy jego kulturowe imaginarium.

W *While we are here* tym, co współdzielone przez ciała pięciu performerek (na scenie obok choreografki występują Claire Godsmark, Taka Shamoto, Eimi Leggett i Castélie Yalombo Lilonge, współodpowiedzialne też za kreację), są walońskie tańce chłopskie oraz techno beaty. W choreografii trudno odróżnić jedno od drugiego – mamy do czynienia z hardkorowym folkiem. Dynamiczne podskoki i skoczne marsze czy zdecydowane, mocne klaśnięcia dłoni oraz wyciągane na boki ręce nie mają w sobie nic swojskiego; wydaje się raczej, że wyegzorcyzmowano z nich ducha wiejskiej zabawy. Są jakby naelektryzowane, momentami robotyczne; stają się integralną częścią ruchów inspirowanych stylem *gabber* (między innymi mocne, intensywne stąpanie po ziemi z naciskiem na pięty czy wymierzane w powietrze kopnięcia i ciosy), do którego odsyłają też ciemne, sportowe kostiumy performerek. Tancerki synchronizują się z basowym rytmem; nim oddychają i z niego czerpią energię. Ich ruch wydaje się niezłomny i surowy, ale nie jest obojętny na to, co wobec niego zewnętrzne. Performerki otwierają się na przepływy intensywności i afektów, które pochodzą z innych ciał. Zdaje się, że to obecność partnerek umożliwia trwanie każdej z pięciu choreografii, a na scenie porusza się wielocielesny organizm, który nie tyle

wchłania to, co w każdym z ciał autonomiczne i różnicujące je od pozostałych, ile staje się współbieżną do tych jednostkowych formą obecności. Pojawienie się ciała kolektywnego nie oznacza zatarcia śladów indywidualności. Ta zasada bardzo wyraźnie materializuje się w choreografii. Tancerki wykonują jednakowe partytury ruchowe, ale nadają im różne jakości. Czasem działają synchronicznie, kiedy indziej zdają się przechwytywać ruch od osoby, która go zainicjowała, albo rzucać sobie nawzajem wyzwanie powtórzenia jakiejś sekwencji. Nigdy nie chodzi jednak o prostą imitację.

While we are here to choreograficzna opowieść o przepustowości ciał, o ich podatności na wpływ tego, co przychodzi z zewnątrz: z innego istnienia czy czasu. Połączenie folkloru z hardkorowym techno nie jest gestem wyłącznie estetycznym. Przed rozpoczęciem spektaklu, ale w obecności publiczności, która zajmuje miejsca po czterech stronach przydymionej, słabo oświetlonej sceny (w Santarcangelo była to licealna sala gimnastyczna), już pulsującej pod wpływem tępych, ale hipnotyzujących beatów, jedna z tancerek czyści podłogę szorowarką przemysłową. Zdaje się, że jest to nawiązanie zarówno do początków kultury rave'owej, która, zanim trafiła do klubów, rozwijała się w industrialnych halach czy magazynach, jak i do tańców chłopskich, w których partytury wpisane są gesty codzienne oraz związane z pracą na roli. Ekstremalnie dynamiczna choreografia nie rozwija się linearnie. Akumulowany materiał ruchowy jest cyklicznie zapętlany, a tam, gdzie można spodziewać się nowego otwarcia, bo dochodzi do przesilenia i wygaszenia energii, wraca znajomy ruch.

Chociaż transowe techno Michaela Langedera zmienia rytmy i natężenie, stale obecny jest w nim beat, który przypomina bicie serca. Puls tańczących ciał zdaje się pulsem muzyki, przez co cała przestrzeń ulega somatyzacji, a w

doświadczenie hipnozy zanurza się też publiczność. Niegasnąca, uparcie reanimowana i odnawiana witalność osadza *While we are here* w wiecznym teraz. Ale to teraz nie wzięło się znikąd, ma swoje kiedyś, które odciska się na ciałach i przez nie przenika. Pytanie o przyszłość pozostaje otwarte. Z jednej strony spektakl Vereertbrugghen jest dla mnie czymś, co się odczuwa poprzez zachłanny rytm teraźniejszości, z drugiej – rave'owy kontekst podpowiada, że przecież zastana rzeczywistość jest nieznośna. Performerki nie praktykują jednak utopii, alternatywy szukają w rzeczywistym spotkaniu cielesnych wibracji. Nie dziwi mnie, że to właśnie tytuł tego spektaklu stał się hasłem festiwalu, tak zdecydowanie dowartościowującego afirmatywno-krytyczne oraz dialogiczne potencjały współdzielenia sensorium, którego płynne granice przebiegają w poprzek tradycyjnego podziału scena-widownia.

W tej samej sali gimnastycznej Baptiste Cazaux pokazało swoje *GIMME A BREAK!!!*, choreografię rozpisaną na siedem ciał: jedno ludzkie i sześć nie-ludzkich, należących do średniej wielkości głośników. Jest to performans, tak jak *While we are here*, należący do audialno-tanecznego porządku ostrego rave'u. Transowy taniec z jednej strony umożliwia tu wejście w witalistyczny rejestr „tu i teraz", z drugiej – staje się strategią przetrwania, która zakłada poszukiwanie radykalnej intensywności, pozwalającej na buntownicze przekroczenie zastanej realności. W opisie tej choreografii Cazaux pisze o depresji, której doświadczało się w okresie pandemicznych lockdownów, oraz o ukojeniu, jakie przynosiły mu medytacja oraz muzyka. *GIMME A BREAK!!!* wydaje się archiwalno-afektywną podróżą do tamtego okresu.

W pierwszej części osoba performerska w ubraniu, które można włożyć na spotkanie na Zoomie (koszula w paski i majtki), majstruje coś przy leżących na scenie długich kablach. Wpina je do głośników i wypina z nich; głośniki

odpowiadają dziwacznymi dźwiękami. W przestrzeni roznoszą się fragmenty osobliwych, dudniących i skrzekliwych, kompozycji, ale też pojedyncze trzaśnięcia i szmery, które przeszywają powietrze. Cazaux przestawia kolumny, zmienia architekturę sceny, jakby przedstawienie zaczęło się za wcześnie – zanim wszystko było gotowe do tańca. To swoiste obnażenie technologicznego warsztatu jest jednak organicznie wpisane w dramaturgię performansu, który stopniowo się naładowuje i rozpędza, by w końcowych partiach rozpętać energetyczną burzę, tyleż ekstatyczną, co gniewnie pogrzmiewającą szukającą ujścia furią. Performerskie ciało jest doskonale zsynchronizowane z tym procesem. Najpierw wydaje się spokojne, obecne jakby od niechcenia. Po zakończeniu aranżacji i ostatecznym rozstawieniu głośników-partnerów, zaczyna się do nich zbliżać, a one wpuszczają w jego skórę impuls ruchu. Kolejne choreografie są bardzo dynamiczne i szybko się wyczerpują, ale ich trwanie stopniowo się wydłuża. W końcu Cazaux staje się rozszalałą, nieposkromioną wibracją, która gwałtownie i niespodziewanie wdziera się w przestrzeń widowni albo, niczym w opętańczym amoku, podnosi któryś z głośników, a wszystko wskazuje na to, że chce nim coś z impetem rozwalić. W przerwach pomiędzy kolejnymi epizodami choreograficznymi osoba performerska odpoczywa, siada, opiera zmęczoną głowę na dłoniach, zapada się w scenicznej ciszy. Performans Cazaux oscyluje między sprzecznymi jakościami: totalnym zaangażowaniem i odpuszczeniem; w choreografii pojawia się *headbanging* (gorączkowe, energetyczne potrząsanie głową w takt muzyki), ale też medytacyjny bezruch. Ciało się tu „odpala”, ale nie przegrzewa. Działa wbrew kapitalistycznej logice granicznej autoeksploatacji, stawia opór wyczerpaniu.

Believe

Hasło „GIMME A BREAK!!!” mogłaby na jednej z tabliczek towarzyszących performansowi *HANDS UP* zapisać jego twórczyni – litewska artystka i aktywistka Agnietė Lisičkinaitė. Tytułowe „ręce w górę” to działanie, które performuje choreografka, badając zarówno choreograficzne, jak i krytyczne potencjały gestu uniesionych ramion, ale też wezwanie do akcji, rzucone w stronę publiczności (w Santarcangelo zgromadzonej na głównym placu miejskim). W pierwszej części performansu, którego forma nawiązuje do artystycznej interwencji w przestrzeń publiczną, Lisičkinaitė rozkłada na bruku białe tabliczki z hasłami znanymi z protestowych transparentów (na przykład: „Black Lives Matter”, „my body, my choice” czy „tax the rich”), ale też odsyłającymi do polityczno-etycznych dylematów związanych między innymi z angażowaniem się światowych mocarstw w polityki i konflikty innych nacji czy z prawami mniejszości. Co istotne, tabliczki są dwustronne, a zapisanie na nich słowa i deklaracje wchodzą ze sobą w relacje antagonistyczne, układając się w pary typu: Ukraina – Rosja, Palestyna – Izrael, feminizm – mizoginia. Artystka zachęca osoby uczestniczące do wybrania tabliczek i stron, które są im najbliższe, i podniesienia ich (można wybrać też puste transparenty albo zrezygnować z działania). Formuje się tłum, który ucieleśnia agoniczny charakter sfery publicznej, targanej sprzecznymi racjami i ideologiami, walczącymi o hegemonię. Lisičkinaitė zaprasza do wspólnego przejścia przez uliczki Santarcangelo; prosi o utrzymywanie rąk w górze tak długo, jak to możliwe.

Powołanie zbiorowości pokojowo manifestującej odmienne interesy i maszerującej ramię w ramię może wydać się gestem ustanowienia naiwnej utopii zawieszonych podziałów. Lisičkinaitė nie zmierza jednak w tym

kierunku, tylko z jednej strony tworzy uniwersalny model publicznego zgromadzenia, z drugiej – rekonstruuje w skali mikro pluralistyczny kształt społeczeństwa, którego fundament wyznacza polityczny konflikt. Znaczące wydaje się to, że hasła, z którymi się identyfikujemy, odwracamy przodem do kierunku ruchu, ale osoby idące za nami widzą to, co odrzuciłyśmy. Układ sił w każdej chwili może się odwrócić, bo sfera publiczna też jest niestabilna, stale podlega negocjacjom i przekształceniom. Istotnym elementem *HANDS UP* jest oczywiście choreografia protestu jako interwencja w tkankę miasta, zaburzająca jego codzienne funkcjonowanie. Lisičkinaitė prowadzi tłum przez ulice, przy których pełno jest urokliwych restauracji. W niektórych miejscach się zatrzymuje, a zgromadzenie niejako osacza osoby siedzące w ogródkach przy pizzy i aperolu, stając się kolektywną psujzabawą. Protestujące ciało ma być niewygodne i uporczywe.

Spacer prowadzi do quasi-teatralnej przestrzeni, w której Lisičkinaitė zajmuje miejsce na scenie. Na ekranie wyświetla się dokumentacja odbytego przed chwilą przejścia, a performerka wykonuje na jej tle minimalistyczną choreografię uniesionych dłoni, zapraszając publiczność do dołączenia. W pewnym momencie jej ciało przyspiesza, zaczyna ekspresyjny, emocjonalny taniec, który ma w sobie coś z rave'owej ekstazy. Ręce osób widzowskich opadają, a ona tańczy, jakby jutra miało nie być, albo przeciwnie – jakby właśnie miało nadejść, ale w uwolnionej od doczesnych niesprawiedliwości formie. Kiedy jej rozgorączkowane ciało się wycisza, a oddech w oblanych białą farbą piersiach stabilizuje, z głośników dobiega liryczne *Believe* Cher. Artystka znów prosi publiczność o podniesienie rąk, zaczyna śpiewać z wokalistką, a część widzek i widzów jej wtóruje.

To zakończenie dla mnie było jednym z najpiękniejszych, ale też najdotkliwszych momentów całego festiwalu. Uniesione od dłuższego czasu

ręce cierpły, a płynące z nich mrowienie razem ze wzruszeniem rozchodziło się po całym ciele. Wykreowana przez artystkę sytuacja przywoływała również afekty związane z innego rodzaju byciem razem – w rozemocjonowanym tłumie uczestniczek koncertu. Myślałam jednak przede wszystkim o protestach, w których brałam udział, i tym, jak gniew, który sprowadzał mnie na ulice, łączył się z radością z bycia razem w akcie sprzeciwu. Sądzę zresztą, że *HANDS UP* jest właśnie choreograficznym laboratorium afektów towarzyszących kolektywnemu ucieleśnianiu buntu i nadziei. Taniec Lisičkinaitė wydaje się zaś celebracją emancypującego się ciała, które, niosąc niezgodę i wściekłość, jednocześnie transformuje polityczną wyobraźnię, stając się źródłem siły oraz solidarnościowych impulsów.

Protestujące ciała wytwarzają przestrzeń, w której kondensują się współbieżne społeczne energie i dążenia. Czasem pragną utrzymania *status quo* i stawiają opór zmianom, kiedy indziej na ulice prowadzi je wiara w to, że znany świat nie jest jedynym. O potrzebie i praktyce zmiany opowiadają Catol Teixeira (koncepcja i choreografia) oraz Auguste de Boursetty i Laura Raio (osoby współtworzące choreografię) w *zona de derrama – first chapter*. Tytułowa strefa jest miejscem liminalnym. Ma konkretną topografię, ale jednocześnie pozostaje podatna na przekształcenia, na ruch zmysłów i wyobraźni. Minimalistyczna, biała przestrzeń, w której poruszają się trzy ciała (w Santarcangelo była to piękna plenerowa scena w środku miejskiego parku), staje się nomadycznym domem, szczeliną normatywnej rzeczywistości. W niej to, co intymne i kruche, znajduje schronienie, a to, co gniewne, szuka dla siebie ujścia, ale nie poprzez destrukcję, tylko przez queerowe przekroczenie opresyjnych norm.

Wylewność i płynność są organicznie wpisane w tę choreografię. Na scenie

znajdują się niewielkie wiadra z wodą, ale ich funkcja nie wydaje się tautologiczna. Osoby performerskie pluskają się w nich i zanurzają twarze. Jest w tych scenach coś z dziecięcej zabawy, a także z odmieńczo-erotycznej fantazji. Zmoczone ciała lgną ku sobie; spotykają się w intymnych uściskach, ale też w fikuśnych splątaniach. Teixeira, de Boursetty i Raio tworzą raz subtelne, raz buńczuczne układy; ich ciała są jak radosne i nieprzewidywalne żywioły, bywają jednak melancholijne i skupione. Przypominają naczynia, które wypełniają się energią aż do przelania. Tym, co się wylewa, jest tu zarówno pragnienie czy przyjemność, jak i bunt wobec dyscyplinujących odmienność kulturowych reżimów widzialności. W początkowych partiach performansu, kiedy Teixeira i de Boursetty działają już na scenie, Raio zaczepia publiczność. Wchodzi na widownię niczym kampowa wodzirejka rozrywkowego programu i pyta między innymi o to, czy chcemy coś zmienić. Ale monolog, który następnie wypowiada zmutowanym głosem, brzmiącym jak audialna fantazja na temat cyborgicznej hipermęskości, wprowadza cierpki zgrzyt. Narracja układa się w groteskowo-ironiczny tekst o patriarchalno-normatywnych obsesjach; rasistowskie, homofobiczne i szowinistyczne poglądy są tu przywoływane wraz z wieńczącym je często dopiskiem „to tylko moja opinia”. W tym kontekście na to, co wydarza się później w choreografii, można spojrzeć jak na queerowo-somatyczne tsunami, którego fala podmywa patriarchalny logos.

Gniew

Radykalny gniew, przebrany w kampowo-zoologiczną szatę upiornej rewii, wypełnia przestrzeń *Rectum Crocodile* w reżyserii Marvina M’toumo, który pojawia się też na scenie w epizodycznych rolach (na przykład jako kogut na obcasach). Estetyka tego przedstawienia, kostiumów i makijaży jest bardzo

eklektyczna; łączy przegięcie ballroomu ze światem *haute couture* z jednej i z widowiskami typu *Ziegfeld Follies* z drugiej strony. To, co najbardziej szokujące, skrywa się jednak pod powierzchnią karnawałowych masek: spektakl jest postkolonialną, krwawą fantazją o odwecie czarnych na białych, w którym uczestniczą także osoby więcej niż ludzkie, niosące pamięć o niewolniczej przeszłości swoich przodkiń i przodków. Trafiamy na zawieszoną w bezczasie plantację, która staje się miejscem projektowanej zemsty. Mówiące z offu dziecko wprowadza kolejne postaci: antropomorfizowane zwierzęta i rośliny (osoby performerskie w karnawałowych kostiumach imitujących koty, psy czy kakaowiec) oraz wściekłe czarne kobiety. Słodki, niewinny głosik pochodzi ze świata baśni i prowadzi bajkową narrację.

Na scenie pięć czarnych aktorek (Davide-Christelle Sanvee, Élie Autin, Grace Seri, Amy Mbengue, Djamila Imani Mavuela) opowiada historie europejskich zbrodni na czarnej ludności i ekosystemie, przeoranym kolonialną machiną, a także snuje fantazje o tym, co białym (w tym przypadku: zgromadzonej na spektaklu publiczności, postawionej w roli uprzywilejowanej zbiorowości, która swój materialny status zawdzięcza kolonialnym podbojom), zrobiliby ich przodkowie, gdyby mogli wstać z grobów. Scenariusze są brutalne, makabryczne, a ich złowieszczość intensyfikują gesty aktorek, które na przykład skręcają kark jakiemuś niewidzialnemu ciału. Jedna z performerek częstuje wybrane osoby z publiczności czekoladą, którą nalewa do filiżanek z otworu w kroczu małej plastikowej lalki, a potem wypowiada oskarżycielski monolog o cierpieniu czarnych dzieci, jakim okupione jest zadowolenie tych urodzonych w białych rodzinach.

Odwet przeprowadzany jest z tytułowego odbytu; analne gesty i metafory są obsceniczne, niemniej wydaje się, że chodzi w nich również o odzyskanie

czarnego ciała, seksualizowanego i utowarowianego przez białą kulturę. Ważnym elementem choreografii są pośladki, które twerkują, ale też drgają w spazmach gwałtu (scena seksualnej przemocy jest bardzo dosadnie zainscenizowana). Osoby performerskie szczekają pupami, prężą się w kocich przeciągnięciach. Kabaretowo-burleskowe sceny rozbrajają gęstą, opresyjną atmosferę, ale przede wszystkim wzmacniają krytyczno-oskarżycielski wydźwięk opowieści. Antropomorfizowane zwierzęta i rośliny po pierwsze przypominają o tym, że kolonializm odbił piętno również na nie-ludzkiej historii. Po drugie, ironicznie przywołują tradycję ludzkich zoo, w których biali też się świetnie przecież bawili, a także materializują językowe metafory animizujące kolorowe ciała. Warto dodać, że kostiumy inspirowane są karaibskim karnawałem, co wpisuje w spektakl dodatkowy kontekst dumy z własnej kultury i pochodzenia. Obecne w przedstawieniu fantazje o przemocy rozumiem jako próbę przechwycenia obrazu dzikiego nie-Europejczyka i użycia go przeciwko kolonialnej wyobraźni, a także jako dialog z *Wyklętym ludem ziemi* Frantza Fanona. M'toumo nie tylko wpisuje *Rectum Crocodile* w porządek strasznej baśni, ale też odwraca inną potworną opowieść: tę o „dobrym" białym, który przybył do obcego świata i ucywilizował jego „nierozumną" ludność; przekształcił „dzikiego" w ludzki podmiot.

Cielesny opór wobec białego spojrzenia na czarne ciało w trylogii *Repertório* performują Davi Pontes i Wallace Ferreira. W programie festiwalu znalazły się dwie choreografie z tej serii: druga i trzecia. Obie są skonstruowane na tej samej zasadzie: dwa czarne ciała o klasycznych proporcjach i apollińskiej muskulaturze, mające na sobie tylko białe sportowe buty i skarpety, wykonują proste, repetytywne sekwencje ruchowe, wytupując rytm, który zastępuje muzykę. W trzeciej części jest to krok odstawno-dostawny, w drugiej nogi osób performerskich przemieszczają się po kwadracie. Pontes i

Ferreria działania wykonują blisko siebie, w różnych kierunkach przemierzając salę gimnastyczną. Ruch wydaje się maszynowy, ale jego trwanie jest wielokrotnie niespodziewanie przerywane, a potem znów wznawiane, co wytrąca percepcję z automatyzmu. Te choreografie są zaskakująco przejmujące. Mają w sobie coś z syzyfowego trudu; przypominają piekielną lekcję fitnessu przeprowadzoną w duchu choreomanii, bo wydaje się, że Pontes i Ferreira nie mogą przestać.

Repertório nie jest jednak opowieścią o wycieńczeniu ani destrukcyjnej eksploatacji tańczącego ciała. W choreografiach stopniowo pojawiają się elementy w pewnym sensie obce, bo zaburzające homogeniczne partytury. Intensywne ruchy rąk, gesty nawiązujące do sztuk walki czy zatrzymania ciał w fantazyjnych pozach, przypominających niekiedy voguingowe figury, wprowadzają zakłócenia, które ewoluują w stronę nieprzewidywalności. Raz po raz osoby performerskie stopują ruch i patrzą sobie w oczy. Ich niesforne miny sugerują, że chcą coś zbroić. Kiedy Pontes i Ferreira zaczynają rozrabiać, z ich ciał pot leje się już strumieniami. Naprzemiennie wyciągają ręce w kierunku widowni, wskazując w ten sposób miejsce, w którym ma się wydarzyć jakiś psikus. Osoba, która przyjmuje wyzwanie, wchodzi (albo wdziera się) w przestrzeń publiczności, nawiązując bliski kontakt ze znajdującymi się tam ciałami. Pojawiają się przytulenia, obsceniczne i kampowe pozy. Osoby performerskie szturmują widzki i widzów albo ustawiają się jak do aktów czy modowych zdjęć. Niekiedy przedłużają kontakt z publicznością, oczekując reakcji. Struktury obu choreografii stopniowo stają się coraz bardziej niesforne. Wracają początkowe partytury, znienacka przerywane fantazyjnymi popisami i pozami.

Co ciekawe, publiczność Santarcangelo najpierw zobaczyła *Repertório N.3*, dwa dni później *Repertório N.2*. Odwrócona kolejność wydaje się

dramaturgicznie znacząca, bo druga część tej dowcipnej i wywrotowej serii jest bardziej nieokiełznana. Silniej angażuje też publiczność, która zdawała się już przygotowana na przyjęcie w ramiona lepkich, nagich ciał. Myślę, że sekwencje, które otwierają obie choreografie, mają na celu pozwolenie widzkom i widzom na oswojenie się z obecnością osób performerskich i wygaszenie seksualizującego ich ciała spojrzenia. Pontes i Ferreira, poprzez mechaniczny, a przez swoją uporczywą intensywność też osobliwy, ruch dostojnych i obojętnie patrzących przed siebie ciał, wprowadzają efekt dziwności, który potem przeistacza się w swojskość, ale taką o queerowym rodowodzie. Osoby performerskie nie porzucają odmieńczych pozycji, ale jednocześnie nawiązują z widownią poufałe relacje. W obu choreografiach taniec jest praktykowany jako urwisowski i odmieńczy opór wobec hegemonii białej hetero- oraz cismęskości. Zresztą początkowe frazy obu performansów przypominają też dziwaczną musztrę, która przewrotnie wprowadza nie do choreografii zdyscyplinowanych ciał, a do uwolnienia nieposłuszeństwa i kampowej swady. W cyklu *Repertório* nagie i mokre od potu ciała, które dosłownie wślizgują się między ramiona czy kolana osób siedzących na widowni, nawiązując z nimi lepki kontakt, materializują wywrotowość abiektu jako tego, co jednocześnie wstrętne i fascynujące. Działając w polu perwersji, Pontes i Ferreira przechwytują ksenofobiczne obrazy obscenicznych czarnych, zbereźnych queerów, by wpisać je w choreografie celebrujące fluktuacyjne, nomadyczne tożsamości i bezwstydne ciała.

Utrapienie

W programie festiwalu znalazły się też inne prace choreografujące cielesne i kulturowe abiekty. Należy do nich *Murillo, Lezioni di Elemosina*, performans, w którym Claudia Castellucci odtwarza żebracze gesty, poruszając się pośród przechadzającej się dookoła niej publiczności. Performerka ma bose,

brudne stopy, a na sobie długą czarną szatę, zakrywającą również włosy, w które wplątały się listki i gałązki. Przypomina żebraczkę, ale też czarownicę. Jej ruch eksploruje choreograficzny potencjał błagających dłoni oraz całego przygarbionego, wzgardzonego, zapadającego się w sobie ciała, którego obecność potrafi być dotkliwie nieustępliwa. Może kojarzyć się też z jakimś czarnomagicznym rytuałem, z knuciem zaklinającej rzeczywistość wiedźmy. W moim odczuciu ciało Castellucci stało się zarówno hybrydą różnych niemile widzianych w przestrzeni publicznej inności, jak i poetycko-somatycznym *pars pro toto* kontrpubliczności. Istotne wydaje mi się, że chociaż to artystka przywołuje kulturowe reprezentacje ciał poniżonych, jej performans nie jest choreografią wstydu, a raczej laboratorium dyskomfortu, z jakim wiąże się wtargnięcie nagiego życia w rejony dobrobytu i klasowego przywileju. Castellucci, prosząc (za pośrednictwem instrukcji przyklejonej na drzwiach) publiczność o przechodzenie wokół jej ciała, jakby było muzealną instalacją, z jednej strony przywołuje kontekst elit przyglądających się hańbom niższych klas odmalowanym na dziełach sztuki wysokiej (w performansie nie tematyzuje jednak tego, że w pewnym sensie sama powtarza gest kogoś, kto z pozycji przywileju zagląda w rejony społecznego marginesu). Z drugiej – rekonstruuje sytuację zbiorowego niepokoju, generowanego przez pojawienie się w jakimś miejscu ciała wstrętnego, prekarnego, znajdującego się nierzadko na granicy życia i śmierci, a przez to nieznośnego.

Nieznośność wydała mi się strategią dramaturgiczną, której Lyric Dela Cruz podporządkował spektakl *Il Mio Filippino: The Tribe*, układający się w wizualnie przepiękną, ale boleśnie repetytywną i rozgrywaną w upiornie monotonnym rytmie opowieść o życiopracy Filipinek i Filipińczyków. Dramaturgię tego przedstawienia można porównać do zapisu ruchu ciał

pracujących przy fabrycznych taśmach, jego estetykę natomiast do zmysłowych czerwieni ze *Spragnionych miłości* Wong Kar-Waia. Kinematograficzne skojarzenia nie są przypadkowe. Spektakl zaczyna się od projekcji wizualnego eseju o Filipinach: ich historii, kulturze, tradycji. Obrazy szybko się zmieniają, układając się w eklektyczny kolaż zbiorowej i prywatnej pamięci. O tym, że nie jesteśmy na seansie kinowym, przypominają tylko dobiegające z offu głosy, które w zapętleniu odliczają do ośmiu, a także rozpostarty przed ekranem bambusowy płot.

Kiedy film się kończy, a scena odsłania, widzimy malowniczą przestrzeń, nad którą zwisają łańcuchy z daleka przypominające szeleszczące girlandy. To w niej trzy postaci będą z jednego miejsca w kolejne przenosić plastikowe worki, początkowo ułożone w kopce. Ich monotonnym działaniom nieprzerwanie towarzyszy odliczanie; mechaniczne czynności układają się w synchroniczne choreografie. Dość szybko staje się jasne, że nic się tu, poza tym zbieraniem i przenoszeniem śmieci, nie wydarzy, a przedstawienia nie przyspieszy co najmniej do momentu przełożenia ostatniego worka. Gdy ta praca się kończy, zaczyna się kolejna. W choreografii pojawiają się gesty przypominające mopowanie podłogi czy przesypywanie piasku; są też krótkie chwile odpoczynku, zawieszenia. Spektakl wygasza się powoli, niemożliwie przedłużając trwanie cichnącego, ale uporczywie zaczynanego od nowa odliczania.

Dela Cruz w groteskowo-nużącej konwencji opowiada o pracy, która nie ma większego sensu, ale zasysa to, co w wykonującej ją osobie niezwykłe i indywidualne. Nie oznacza to jednak, że przekształca ludzi w nieczułe roboty. W *Il Mio Filippino: The Tribe* widać troskę pracujących ciał o siebie nawzajem, a w nostalgicznych piosenkach autorstwa reżysera, które przerywają „akcję", unosi się tęsknota za matczyzną. Dela Cruz zderza w

spektaklu dwa obrazy Filipinek i Filipińczyków: ten, który nosi w sobie, i ten, który został ukształtowany przez Zachód, sprowadzający filipiński naród do roli posłusznych, wydajnych i zdeterminowanych pomocy domowych. Europa odarła Filipiny z historii; to ona jest w tej opowieści nieznośna. Osoby, które na *Il Mio Filippino: The Tribe* siedziały w pobliżu mnie, przysypiały, teatralnie postękiwały albo szeptały ironiczne komentarze. Sama też czułam zniecierpliwienie, które przeradzało się w otępiające znużenie. Bardzo chciałam, żeby spektakl się wreszcie skończył (trwa nieco ponad godzinę, ale minuty mijają, jakby były z mosiądzu), choć jednocześnie doceniałam skuteczność reżyserskiej strategii.

Ból

O przerwanie przedstawienia osoby z widowni prosiły Rébekkę Chaillon – podczas performansu *The cake*, który zamykał tegoroczny Santarcangelo Festival. Chaillon wygląda jak frywolna kucharka, która przygotowuje bankietowe jedzenie na zapleczu dragowej rewii. Ma różową perukę, intensywny, mieniący się milionem drobinek brokat na powiekach, a jej grube czarne ciało ubrane jest w neonowy, ażurowy kombinezon, który przypomina siatkę opinającą wyroby rzeźnicze. Nosi też fartuszek, spod którego swobodnie wyglądają obfite piersi z pomalowanymi sutkami. Performerka wprowadza familijną atmosferę, narrację prowadzi w formule stand-upu, stając się przaśno-wywrotową gospodynią. Na scenę zaprasza Kireńczuka, któremu gratuluje festiwalu. Wspólnie szykujemy się na celebrację pięćdziesiątej czwartej edycji teatralnego święta, więc musi pojawić się tort. We właściwej części performansu Chaillon dosłownie staje się tytułowym ciastem. Zjada wszystkie jego składniki: od mąki, przez cukier i masło, po surowe jajka. Proporcje są realistyczne, nie symboliczne, a obserwowanie długiego przeżuwania zmienia się w zaangażowany, głośny

doping. Publiczność kibicuje artystce, jakby ta była uczestniczką jakiegoś tragikomicznego konkursu. Potem ciasto trzeba zamieszać, więc performerka żywiołowo, jakby w rozpustnym szale, tańczy i twerkuje. Następnie pieczenie, czyli zapalenie kilku papierosów jednocześnie i trzymanie ich w ustach, które w końcu wykręcają się w grymasie torsji. Obmyć się i rozebrać pomagają Chaillon dwie pomoce kuchenne, które od początku towarzyszą jej na scenie, wchodząc w role nieco złośliwych chochlików, ale i przyjaznych skrzatów. Na koniec performerka swoje nagie ciało dekoruje nutellą oraz cukierkami i zaprasza publiczność do konsumpcji, prosząc o zrobienie tego z szacunkiem. Kolejne osoby wchodzą na scenę, by zlizać nieco słodkości z ciała artystki.

The cake może kojarzyć się z klasyką sztuki ciała. Unosi się nad nim wspomnienie o performansie Mariny Abramović *Lips of Thomas* z 1973 roku, w którym artystka między innymi zjadała kilogram miodu i wypijała litr wina. U Chaillon politycznej transgresji nie towarzyszy jednak śmiertelna powaga. Performerka cały czas prowadzi żywy dialog z publicznością, żartuje, wygłupia się, ironizuje. Ta forma wydaje się nieadekwatna do treści: w końcu ciało artystki jest tu poddawane jedzeniowej torturze, a *The cake* nosi znamiona performansu bulimicznego. Dla mnie bardzo ciekawe w tym kontekście było obserwowanie reakcji widowni, w których autentyczne przejęcie i trwoga mieszały się z karnawałowym rozpasaniem. Chaillon nie narzucała jednego odbiorczego trybu, ale nie traciła też kontroli nad przebiegiem wydarzenia. Kiedy jedna z widzek postanowiła interweniować i chyba uratować artystkę przed autodestrukcją, prosząc o przerwanie jedzenia mąki, a inna osoba odpowiedziała na to wezwaniem do kontynuacji, performerka oddaliła oba głosy, mówiąc, że sama podejmuje decyzje. Chaillon wyciszyła też osoby chcące oklaskiwać moment, w którym jej ciało

zwymiotowało. Nie pozwoliła na to, by *The cake* pod wpływem inwazji napływających z widowni afektów, pragnień oraz przekonań dotyczącej etyczno-estetycznych granic stał się żenującą transgresją albo obsceniczną klaunadą.

W moim odczuciu performans Chaillon był przede wszystkim abiektalno-afektywną opowieścią ciałoumysłu poruszającego się między sprzecznymi pragnieniami: absolutnej kontroli i zatracenia. Artystka obnaża fizjologiczną realność bulimicznego ciała, które wydaje się tyleż maladyczne, co w swej nadmiarowości szokujące i perwersyjne. Nakarmione monstrualną liczbą kalorii, pochodzących już nawet nie z rozkosznych przysmaków, a z produktów, których spożycie podchodzi pod żywieniową patologię, ciało budzi wstręt, przełamywany jednak komiczną improwizacją performerki. Istotne, jak myślę, jest też to, że artystka nie pochłania zatrważających ilości przypadkowego jedzenia, tylko podąża za konkretnym przepisem. Chaillon na własnych warunkach wytwarza obecność ciała radykalnie nienormatywnego, zarazem figlarnego i przerażającego. *The cake* silnie oddziałuje na zmysły, uruchamia sensualno-fizjologiczną empatię; łatwo sobie wyobrazić, jak okropnie czułyby się nasze ciała, gdyby zrobiły to samo i jak silny byłby ich opór, przechodzący w torsje. Doświadczenie wstrętu staje się czymś wspólnym. Intensywność obrzydzenia wytwarza relacje, których spoiwem są wymioty, a więc to, co wyparte z pola zwyczajowych interakcji. Chociaż performerka rozmawia z publicznością, najważniejszy dialog prowadzony jest przez pobudzone, wstrząśnięte ciała.

W programie Santarcangelo znalazł się też inny spektakl Chaillon: *La gouineraie*, queerowo-sielankowa opowiastka o nienormatywnej rodzinie. Dwie lesbijki (Chaillon i współtwórczyni tego przedstawienia Sandra Calderan) urządzają swój wymarzony dom na wsi, wprowadzając

feministyczno-queerowy ferment w miejscu spokojnym i wesołym, ale stygmatyzującym to, co nie mieści się w katolicko-patriarchalnym modelu szczęścia. Artystki, poruszając się po zasypanej sianem scenie, która jest zastawiona zabawkowymi maszynami rolniczymi i makietami zwierzęcych zagród czy innych elementów typowego gospodarstwa, oraz nucąc francuskie szlagiery typu *Les Champs-Élysées*, tworzą bardzo śmieszną satyrę na wielkomiejskie fantazje o wiejskim *slow life*, ale też na fiksacje i hipokryzje prawicowych strażników „normalnej" rodziny. Ich spektakl to prywatno-polityczna baśń o odmieńczym szczęściu, w której frywolnej konwencji bardzo dosadnie wybrzmiewają intersekcjonalne ranty na klasową i rasową przemoc. Jest też w nim miejsce na eksplozje lesbijskiego pożądania, czułość, a przede wszystkim – na miłość dwóch szaleńczo w sobie zakochanych kobiet.

W tym przedstawieniu ciało Chaillon jest swawolne i zawadiackie. Jednocześnie pozostaje miejscem, z którego praktykuje się opór, i w którym się ten opór zapisuje; wydaje się zarazem silne i zranione. W jednej ze scen performerka smaruje się fioletowym klejem i przykłada do ciała tapetę, którą potem zrywa tak, jakby odrywała plastry z woskiem. Scena dość makabrycznej depilacji wpisuje się w przaśną formułę *La gouineraie*, ale ją też przekracza, bo przegięcie nie ma tu charakteru wyłącznie estetycznego. Dotkliwe udziwnienie jest zabawne, ale radykalizuje ból, który wielu osobom jest dobrze znany. Chaillon jednocześnie pobudza neurony lustrzane i wprowadza efekt obcości.

O bólu performującego ciała myślałam też podczas plenerowego performansu Stefani Tansini *L'ombelico dei limbi*. W tej choreografii, inspirowanej tekstem Antonina Artauda pod tym samym tytułem, artystka podąża za surrealistyczną wizją zdecentralizowanego umysłu i języka, który

dosłownie wypełza spod władzy logosu, zarobaczając myśli glosolaliami, a więc mową szaleństwa. Bardzo drobne ciało performerki, które częściowo zakrywa czarny kostium, porusza się po betonie, ocierając się o chropowatą powierzchnię, tak że słychać odgłos zarysowywanej skóry. Tansini zakrywa twarz długimi włosami. W pozycji horyzontalnej wykonuje ruchy upodobniające ją do ogromnej modliszki; przypomina owada, który ze zdziwieniem odkrywa, że obudził się na industrialnym placu, a jego ciało zwiotczało, ale też wyalienowało się samo z siebie. Kończyny performerki wydają się niezintegrowane z jakimkolwiek centralnym ośrodkiem ruchu, mięśnie stawiają opór płynności. Patrząc na kolejne wcielenia Tansini, można pomyśleć o tańcach insektów takich jak wszy, pchły, komary czy pluskwy z Artaudowskiego *Teatru okrucieństwa*, ale też zobaczyć w nich choreograficzną wariację na temat ciała bez organów i stawania się innością. W jednej ze scen artystka pokrywa przedramię niebieską farbą, która później skapuje z jej ciała jak błękitna krew ośmiornicy. Urywki poetyckiego tekstu o ciele, skórze, współbyciu z innymi gatunkami mieszają się z glosolaliami. Ciało traci organy, język składnię, a łańcuch bytów hierarchie.

Śmierć

Stawanie się innością i wciąż ponawiane próby współodczuwania z więcej niż ludzkim są częścią choreograficznej praktyki Agaty Siniarskiej, która w Santarcangelo pokazała performans *null & void*[2]. Tytuł tej choreografii w języku prawniczym oznacza brak mocy prawnej i może odnosić się na przykład do nieważnego testamentu. W spektaklu Siniarskiej obejmuje on natomiast wszystkie istoty, które prawo, przede wszystkim to dotyczące konfliktów zbrojnych, z zasady raczej omija, a więc nie-ludzkie organizmy oraz materie. Performerka tworzy jednocześnie spekulatywną i organiczną

opowieść o wojnie, która odciska się na Ziemi, wsiąka w mech czy glebę, zostawiając w nich broczące rany, i której kule przeszywają nie tylko ludzkie serca. Siniarska nie tyle pokazuje, jak umierają wciągnięte w militarny spektakl rośliny i zwierzęta, ile przekształca własne ciało w bolący organizm, który pulsuje cierpieniem Innego. Robi to, zachowując świadomość, że doświadczenie nie-ludzkiego jest nieprzeniknione, a proces stawania się nim nie prowadzi ani do utożsamienia, ani, tym bardziej, do ekstazy poznania, lecz co najwyżej do zbliżenia. Nie ma wyjścia poza ludzką perspektywę, ale można przyjąć, że jest ona miarą nie wszechrzeczy, a niemożliwości.

W performansie *null & void* fikcja przeplata się z afektywno-somatyczną realnością, a przez obecność przesączają się różne nieobecności. Performerka, tworząc audialno-wizualną reprezentację wyobrażonego horroru wojny i wpływu jej technologii na nie-ludzkie, własnego głosu i ciała używa jako empatycznego medium, którego wiedza wynika nie z czarów czy innego rodzaju objawienia, ale z wysiłku włożonego w proces rozszczelniania „ja” i stawania się wielością. Na scenie widzimy czarną płachtę, która rozlewa się jak gęsta magma i pulsuje pod wpływem uderzeń ostrego światła i potwornych wybuchów. Rusza się nie tylko patchworkowa tkanina, przypominająca pełzającą glebę, w którą wtopiły się spalone plastiki i inne obiekty z jakiegoś strasznego pogorzeliska, ale też coś, co zdaje się z nią organicznie splątane. Istota powstaje i wyłania się zarys quasi-ludzkiej sylwetki. Postać wolno przesuwa w głąb sceny, zachowując się jak ciało, które przyjmuje serię wymierzonych w nie strzałów. Płachta-asamblaż opatula ją niczym koc. Coś, co wydaje się przynależeć do porządku śmierci, jest tu jednocześnie schronieniem dla życia. Głos Siniarskiej dotkliwie symuluje kakofonię militarnego ataku, jakby performerka bawiła się wojnę i jednocześnie stawała się nią.

W drugiej części spod płachty wydobywają się pojedyncze ludzkie kończyny, jakby ziemia wypluwała swoje trupy. Dłonie i stopy są jednak ruchliwe, a ciało performerki porastają dziwaczne skóropodobne narośle, przypominające lateksowe protezy, które można wykorzystać w filmie o hybrydach ludzi i zwierząt. Siniarska porusza się na czworakach, przemieszczając się tak, jakby raz miała łapy i pazury, a kiedy indziej kopytka. Nie imituje żadnego konkretnego cierpiącego zwierzęcia, tworzy choreografię w pewnym sensie nawiedzoną przez różne nie-ludzkie motoryki. Można zgadywać, od jakich istot Siniarska zapożycza kolejne ruchy. Mimetyczność tej choreografii wydaje się jednak przede wszystkim świadectwem tego, że przeistoczenie się w Innego nie jest możliwe, ale ludzkie ciało może się transformować pod jego wpływem, w pewnym sensie zamazywać siebie, by dać głos i widzialność temu, czego w antropocentrycznym porządku nie ma. Siniarska wywołuje kolejne bolące i wystraszone ciała, których cierpienie kumuluje się w rozdzierającym krzyku, sprowadzającym na scenę ciemność, natychmiast jednak rozerwaną i ogłuszoną audialno-świetlną symulacją militarnego ataku. Scena nalotu sensorycznie wstrząsa ciałami osób widzowskich, które zakrywają oczy i uszy. W epilogu widzimy przejmującą scenę agonii jedynej, jak się zdaje, ocalonej istoty, jednak *null & void* nie zmierza w kierunku radykalnej anihilacji. Choć z ust postaci sączy się burgundowa ciecz, w finale na jej ciało spływa fioletowe światło, a oczy robią się czerwone jak lasery. Istota uważnie rozgląda się w przestrzeni. Być może śmierć nie oznacza końca, tylko kolejną transformację materii i energii, a totalna katastrofa jest obietnicą nowego początku, bo witalność świata nie-ludzkich wymyka się trajektoriom antropogenicznego zniszczenia.

Performans *null & void* jest też w moim odczuciu choreograficzną opowieścią o relatywności żałoby, która w pewnym sensie poszerza zadane przez Judith

Butler w podtytule *Ram wojny* pytanie *Kiedy życie godne jest opłakiwania* o możliwość współodczuwania z nie-ludzkimi. Butler, opisując pracę żałoby, mówi o życiach, których utrata nie jest dla nas dotkliwa ze względu na to, że nie mieszczą się one w naszych etycznych czy ideologicznych ramach (np. śmierć terrorysty) albo są nam radykalnie obce, co utrudnia identyfikację (np. śmierć osób uchodźczych). *The Last Lamentation* Valentiny Meddy to minimalistyczna choreograficzna elegia, w której dwanaście ubranych na czarno kobiet odtwarza żałobny rytuał, opłakując straty ludzkich i nie-ludzkich żyć. Śmierć zdaje się tutaj siłą, która rozmywa międzygatunkowe różnice, łącząc wszystkie istnienia w swoim tańcu. Oryginalnym przestrzennym kontekstem tej pracy jest Morze Śródziemne, a więc wody, na których rozgrywają się uchodźcze dramaty, i w których naturalne cykle życia i śmierci morskich istnień są zakłócane przez globalne ocieplenie oraz przedostające się w głębiny toksyny. W Santarcangelo performans Meddy rozegrał się w wyschniętym korycie rzeki. Publiczność stała na malowniczym wzniesieniu, które otulał blask zachodzącego słońca. Ciała performerek zdawały się malutkie i odległe, ale ich kolektywne zawodzenie i tak w moim odczuciu było przejmujące. Czas przepięknie zmierzchającego dnia stał się czasem spóźnionych pożegnań żyć i miejsc, które odchodziły cicho i bezszelestnie.

Lato

Lipiec w Santarcangelo di Romagna był upalny. Oblepiał półprzytomne ciała, odurzone gęstym oddechem majestatycznego lata, którego żar przenikał skórę, rozpuszczając myśli i łaskocząc rozleniwioną wyobraźnię. Letnie dni, tak łapczywie pożerające nieśmiałe powiewy wiatru, niespiesznie przeistaczały się w gorące wieczory, a te w spocone, duszne noce, które

zdawały się podlegać władzy słońca, nie księżyca. Taka zmysłowo-otumaniająca sceneria sprzyja romansom, nocnym biesiadom czy kryminałom czytanym pod oliwnym drzewem, ale chyba niekoniecznie teatrowi, a już na pewno nie takiemu, który uporczywie przypomina o tym, że słodko-namiętne lato nie zatrzymało koła ludzkiej oraz więcej niż ludzkiej historii ani nie zniechęciło śmierci do zbierania swoich żniw. A jednak właśnie w niej znalazło się miejsce dla ciał zranionych i kruchych, buntowniczych i nieposłusznych; dla tych, którzy umarli, i tych, którzy przetrwali.

W programie festiwalu, w moim odczuciu, nie było ani prac hermetycznych i stawiających dyskursywno-kognitywny opór, ani takich, które miały tylko widowiskową czy formalno-estetyczną jakość. W kuratorskich wyborach Kireńczuka dostrzegam wysiłek włożony w afektywne programowanie. Rozumiem przez to skupienie na spektaklach i performansach, które eksplorują i dowartościowują przede wszystkim cielesną energię, somatyczne poruszenia czy alternatywne wobec logo- i okulocentrycznych strategie współbycia, nie uznają prymatu symbolicznego nad semiotycznym, języka nad rytmem ani melodii nad szumem; które zapraszają raczej do zmysłowych poszukiwań sensów przesączających się przez skórę i angażowania kinestetycznej empatii niż do zdystansowanego podążania za linearnymi narracjami czy abstrakcyjnymi konceptami. Nie przypadkiem w Santarcangelo wiele było spektakli i performansów o zabarwieniu rave'owym i rytualno-ceremonialnym, a więc form nawiązujących do kolektywnych praktyk oporu z jednej i wspólnego przeżywania z drugiej strony.

Wyjazd na Santarcangelo Festival 2024 został zorganizowany dzięki wsparciu Instytutu Adama Mickiewicza.

Wzór cytowania:

Müller, Alicja, *Lato i śmierć*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 183, https://didaskalia.pl/pl/artykul/lato-i-smierc.

Autor/ka

Alicja Müller

Alicja Müller – badaczka tańca i choreografii, doktorka nauk humanistycznych. Jest członkinią kolektywu redagującego „Didaskalia. Gazetę Teatralną” i adiunktą w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych UJ. Opublikowała książki: *Sobątańczenie. Między choreografią a narracją* (2017) oraz *Teatr (w) ruchu. Krakowski Teatr Tańca w rozmowach i esejach* (2023).

Przypisy

1. O tym, jak tytuł tego spektaklu stał się przewodnią myślą festiwalu i o samym procesie kuratorowania Kireńczuk opowiada w rozmowie z Marceliną Obarską (2024).
2. Spektakl *null & void* Agaty Siniarskiej na 54. edycji Santarcangelo Festival był współorganizowany przez Instytut Adama Mickiewicza. Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Bibliografia

Obarska, Marcelina, *Tomasz Kireńczuk: programowanie festiwalu to przywilej*, „Culture.pl”, 20.06.2024, https://culture.pl/pl/artykul/tomasz-kirenczuk-programowanie-festiwalu-to-przywilej-wywiad [dostęp: 25.07.2024].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/lato-i-smierc*