didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 183**
Data wydania: październik 2024
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/oczekujac-wydarzajacego-sie-jutra

/ ZAGRANICA

Oczekując wydarzającego się jutra

Magdalena Kubacka
Julia Siwy
Alicja Stachulska

Ruhrtriennale Festival der Künste, 16 sierpnia – 15 września 2024

Ruhrtriennale Festival der Künste to interdyscyplinarne wydarzenie dające możliwość wymiany doświadczeń i nawiązywania relacji nie tylko ze sztuką, ale także z częścią aglomeracji w północno-zachodnich Niemczech. Wydarzenia festiwalowe odbywają się w kilku lokacjach Zagłębia Ruhry. Te, w których uczestniczyłyśmy podczas tegorocznej edycji, mieściły się w industrialnych, surowych i pokopalnianych przestrzeniach w Bochum (Jahrhunderthalle), Essen (UNESCO-Welterbe Zollverein, Museum Folkwang) i Duisburg-Nord (Landschaftspark, Kraftzentrale, Gießhalle). Ogromne, chłodne hale, gdzie ruch i dźwięk rezonują z blaszanymi konstrukcjami, a także poprzemysłowe tereny przywołują postapokaliptyczne skojarzenia. Od tego roku dyrekcję artystyczną festiwalu objął belgijski reżyser Ivo van Hove, który przez następne dwa lata będzie realizował swoje

programowe założenia pod hasłem „Longing for Tomorrow”. Jest to kontrowersyjna decyzja, biorąc pod uwagę, że w sierpniu tego roku zwolniono go z funkcji dyrektora International Theatre w Amsterdamie ze względu na oskarżenia o stosowanie przemocy fizycznej i psychicznej wobec osób współpracujących. Ivo van Hove, przedstawiając swoją wizję w tegorocznym programie, zaznacza, że Zagłębie Ruhry jest dla niego ważnym odnośnikiem w artystycznych poszukiwaniach. Co za tym idzie, planuje festiwal jako wydarzenie nie tylko międzynarodowe, ale przede wszystkim lokalne. W ramach Ruhrtriennale obejrzałyśmy *Bérénice* Romea Castellucciego, *I Want Absolute Beauty* w reżyserii Ivo van Hove’a oraz *Y* z choreografią Anne Teresy De Keersmaeker, a także uczestniczyłyśmy w ballroomie *Pump Into The Future Ball*, który prowadziła matka The House of St Laurent – Georgina Philp.

Tegoroczne Ruhrtriennale trwało ponad miesiąc. W jego ramach zorganizowano międzynarodowy kampus, którego kluczem tematycznym była „komunikacja o/w sztuce”. Celem kampusu jest integracja osób zajmujących się sztuką zarówno od strony praktycznej, jak i teoretycznej. Za organizację odpowiadali Carla Gesthuisen i Philipp Schulte, którzy aktywnie uczestniczyli w życiu festiwalowym i opiekowali się uczestnikami. Kampus został podzielony na trzy grupy warsztatowe, które stacjonowały w jednym z budynków PACT Zollverein w Essen. Profesor Anna Róża Burzyńska prowadziła zajęcia „Keeping a sound diary”, dotyczące dźwięku. Osoby uczestniczące prowadziły pamiętniki, w których zapisywały swoje doświadczenia z naciskiem na audialny odbiór spektakli, ale też szerzej – otaczającego świata. Założeniem warsztatu „Stop communicating” prowadzonego przez Paula Normana była porażkowa idea w tworzeniu sztuki. My brałyśmy udział w zajęciach „Somatic Communication: Deviations from talking”, prowadzonych przez Tinkę Avramovą z Prague Theatre

Academy DAMU. Podczas warsztatów zajmowaliśmy się relacją naszych ciał ze sztuką – staraliśmy się odtworzyć proces ich rezonowania z oglądanymi spektaklami. Nie tylko rozmawialiśmy o odczuciach, ale także przeprowadzaliśmy praktyczne ćwiczenia eksplorujące somatyczny odbiór sztuki. Zarówno industrialny charakter przestrzeni, jak i cielesne doświadczenia pomogły nam w znalezieniu klucza interpretacyjnego do czterech wydarzeń performatywnych.

***

W *Bérénice* Romeo Castellucci przeobraził XVII-wieczną tragedię Racine'a w kobiecy techno-lament. W tytułowej roli wystąpiła Isabelle Huppert, gwiazda festiwalu – kadr przedstawiający ją w roli Bérénice widniał na okładkach gazety festiwalowej, plakatach i folderach informacyjnych. W poetyckim świecie zdominowanym przez słowo Huppert gra rolę szaleńczo rozpaczającej kobiety. Jej teatralizowane i hiperbolizowane do granic emocje mogą zamiast empatii uruchamiać dystans, irytację i zobojętnienie. Tak przynajmniej było w naszym przypadku.

Spektakl grany był w wielkiej hali – Kraftzentrale w duisburskim Landschaftsparku. Hangar jest częścią kompleksu postindustrialnych budynków. Razem z setkami osób wtłoczyłyśmy się do zaaranżowanej artystycznie przestrzeni niczym dawni pracownicy kopalni, a tam zastał nas zaduch. W pomieszczeniu było okrutnie gorąco, a poczucie dyskomfortu łączyło widownię. Prawie wszyscy wachlowali się i odklejali eleganckie ubrania od spoconych ciał. Do tej pory zastanawiamy się, czy te warunki były świadomą decyzją Castellucciego. Czy chciał, abyśmy wspólnie smażyli się w piekle tytułowej bohaterki?

W przestrzeń hangaru wstawione zostało teatralne pudełko otoczone pofalowanym materiałem kurtyn, będących podstawowym elementem scenografii. Widowisko rozpoczęło się od nagłych, szpitalnych dźwięków kardiomonitora, przy których pojawiała się podana w procentach informacja o chemicznym składzie ciała pacjentki-Bérénice, np. o zawartości tlenu czy wodoru. Muzyka, w której pobrzmiewają zmodyfikowane oddechy aktorki, tak jak przestrzeń, ilustruje koszmar wnętrza ciała bohaterki, karmiącej się nieszczęśliwą miłością. Zależnie od jej kondycji emocjonalnej modyfikuje się cały świat sceniczny. Zaczynamy od ciemnego, martwego obrazu w kolorze chłodnego granatu, a kończymy na krwistej, piekielnej czerwieni, w której ostatecznie spłonie wszelka nadzieja. W kontraście do statycznej Bérénice pojawią się tańczący mężczyźni. Ich obnażone ciała dopełniają wizualno-audialną historię, w której Huppert tka sieć lamentów o nieszczęśliwej miłości oraz nadchodzącej władzy imperium rzymskiego. Każdy jej monolog jest wykrzykiwany z coraz większą siłą lub modyfikowany efektami dźwiękowymi; tworzy się wiele przeplatających się ze sobą dźwiękowych warstw.

Przestrzeń sceniczna przysłonięta jest czarną siatką, przez co ma się wrażenie rozmytego obrazu. Nie możemy złapać ostrości ani całkowicie przebić się do świata bohaterki. Wszystko widać przez mgłę, akcja rozgrywa się na niewyraźnym horyzoncie, a poczucie niepokoju spotęgowane jest mroczną muzyką. Oprócz metalicznych dźwięków, które brzmią ostro, jakby chciały przeciąć mgliste, ciężkie powietrze, cały czas słychać pulsacyjne drgania syntezatorów oraz rytm wybijany przez metronom. Można odnieść wrażenie dysocjacji i bycia zanurzonym pod wodą.

Osamotnioną aktorkę otaczają przyziemne przedmioty – metalowy pręt, kaloryfer, pralka. Bohaterka desperacko wyjmuje z pralki kilkunastometrowy

materiał lub przytula się do kaloryfera. To właśnie dzięki tym przedmiotom może odzyskać kontrolę i łapczywie uchwycić się rzeczywistości. Bérénice otaczają także zdeformowane dźwięki barwą zbliżone do fletu i przywodzące na myśl drżenia. Muzyka wchodzi w relację z przedmiotami: techno-dźwięki odpowiadają techno-sprzętom. Na początku efekty wizualne imitujące burzowe chmury i błyski podtrzymują atmosferę niepokoju i mroku. Kiedy scena zamienia się w gorące, buchające czerwienią piekło, z sufitu zjeżdża neonowa czerwona rama i jakby przygniata bohaterkę. Z kolei pod koniec spektaklu z tyłu sceny pojawiają się olbrzymie kwiaty, które w połączeniu z głosami ptaków dają chwilę wytchnienia. Jednak zaraz rośliny zaczynają obumierać, kolejne płatki opadają, łodygi więdną, a scenę znów ogarnia przytłaczająca beznadzieja.

Narastający w trakcie spektaklu lament i poczucie wyobcowania stają się na tyle nieznośne, że każde zejście Bérénice ze sceny przynosi ulgę i odpoczynek. Wtedy możemy obserwować choreografię, do której Castellucci zaangażował statystów – grupę mężczyzn, których zadaniem było wcielenie się w społeczność Rzymu i stworzenie tła dla dwóch tancerzy (Cheikh Kébé, Giovanni Manzo). Ich młode, bardzo szczupłe ciała wyginają się według wymyślonego na potrzeby spektaklu alfabetu ruchu – zastygają na chwilę w dynamicznych pozach kojarzących się z musztrą wojskową. W precyzyjnie zsynchronizowany sposób tworzą podwojoną figurę Titusa, będącego dla Bérénice odzwierciedleniem ideału. W kontraście do duetu sytuuje się tłum mężczyzn – wspólnie imitują ciało ciężkiej materii, pełzającej po ziemi niczym rozdeptany karaczan. Ich taniec przywołuje odrzucające, obślizgłe i jednocześnie poetyckie skojarzenia. Symbolizują polityczne zaplecze utworu – nieokiełznaną męską masę władającą Rzymem.

W czasie rozmowy z osobami uczestniczącymi w kampusie Castellucci mówił,

że bohaterka uwięziona jest w swego rodzaju klatce poezji, a po całym spektaklu musi uciec od języka – dlatego pod koniec ma problem z wypowiadaniem słów, jąka się i zacina. Spektakl był grany w języku francuskim z angielskimi i niemieckimi napisami, co tworzyło wiele wersji zapośredniczonego przekazu. Ze względu na rozmiar przestrzeni, niejednokrotnie trzeba było dokonać wyboru, czy skupiamy się na tłumaczonym tekście czy na oglądaniu tego, co dzieje się na scenie. Ostatecznie uwaga przenosi się na kreowane obrazy – tym, co najsilniej oddziałuje, jest ruch i dźwięk, a nie słowa.

Pod koniec mglista czarna siatka opada, a my możemy wreszcie dokładnie przyjrzeć się sytuacji. Bérénice rozpaczliwe i atakująco wrzeszczy, powtarzając w stronę publiczności: „Ne me regarde pas!”. To demaskacja sytuacji podglądania, a zapośredniczony przekaz się urywa. Ostatnie słowa nie są tłumaczone, ale przytłaczająca ekspresja aktorki sprawia, że ma się ochotę zamknąć oczy lub wyjść. Jeśli nie zna się francuskiego, to dopiero po opuszczeniu hangaru można sprawdzić, że aktorka krzyczała „Nie patrzcie na mnie!”. W ten sposób reżyser umieszcza zarówno postaci, jak i widownię w niekończącej się pętli opresjonowania i fetyszyzacji lamentujących kobiecych ciał. Jednak robi to świadomie, sytuując osoby oglądające w pozycji męskiego spojrzenia, a także odsłaniając krzywdzące stereotypy i patriarchalne mechanizmy. Castellucci zostawia nas z pesymistyczną myślą, którą wypowiedział na spotkaniu – „Tragedia jest przeciwko wszelkiej nadziei”.

***

Spektaklem wyprodukowanym specjalnie dla Ruhrtriennale jest *I Want Absolute Beauty* w reżyserii dyrektora festiwalu. Przenosimy się do Jahrhunderthalle w Bochum i znowu wchodzimy do wielkiej hali, tym razem z

pięknym przeszklonym dachem, przez który widać ciemniejące niebo. W hangarze ustawiono pnącą się w górę widownię. Na dole przestrzeń sceniczną wyznaczają dwa rzędy krzeseł z prawej i lewej strony oraz pasy stojących lamp. Na środku rozsypana jest ziemia, a z tyłu znajduje się lustro, które iluzyjnie wydłuża przedstawiony świat. Mamy do czynienia z pomieszaniem scenerii mrocznego ogrodu i oświetlonego wybiegu lub pasa startowego. Nad sceną rozciąga się wielki kinowy ekran, na którym będą widoczne zbliżenia z kamery rejestrującej obrazy na żywo oraz wcześniej przygotowane projekcje majestatycznych krajobrazów ośnieżonych gór czy monumentalnych klifów. W głębi sceny, przy lustrze siedzą muzycy, którzy przez cały spektakl będą grać utwory PJ Harvey.

Do spektaklu Ivo van Hove wybrał dwadzieścia osiem piosenek, które dotyczą kobiecej relacji z mężczyznami. Ułożył z nich linearną historię dojrzewania artystki w niebezpiecznym świecie miłości, sławy i konfliktów moralnych. W piosenkarkę wciela się Sandra Hüller, długowłosa blondynka o wysportowanej sylwetce, która wirtuozersko wykonuje kolejne utwory, a wokół niej możemy podziwiać mistrzowski taniec osób z kolektywu (LA)HORDE, działającego przy Ballet National de Marseille. Każdej piosence odpowiada osobna etiuda choreograficzna z aktorską manierą i koncertowymi efektami – światłami, projekcjami na ekranie i gwiazdorskimi pozami. Jak możemy przeczytać w programie, osoby tworzące spektakl chcą nas zabrać w „fantastyczną podróż poprzez ekstremalne emocje i mentalny krajobraz”. Jednak mamy poczucie, że nasz odbiór na wielu płaszczyznach rozbiegał się z reżyserską wizją.

W czasie oglądania widowiska afekty działają bardzo silne i poniekąd przejmują nad nami kontrolę. Dochodzi do czegoś w rodzaju wirtuozerskiej manipulacji. Patrzymy i słuchamy trochę jak zaczarowane, po plecach

przebiegają dreszcze fascynacji, a z oczu ciekną łzy wzruszenia. Trudno jest uciec od zachwytu nad mistrzostwem muzycznym i choreograficznym. Dopiero po opuszczeniu hali mamy szansę zastanowić się nad tym, co wydarzyło się na scenie. Kiedy nabierzemy dystansu, możemy nazwać metody artystycznej manipulacji, za którą kryje się wybiórczość tematów i dominacja męskiej perspektywy.

Od początku spektaklu podawane nam są obrazy przedstawiające silną kobietę w sytuacjach kryzysu – rozstania z ukochanym, przemocy seksualnej czy próby odnalezienia się w obcym mieście. Widowisko rozpoczyna piosenka *Grow Grow Grow*, co sugeruje, że mamy do czynienia z opowieścią o dorastaniu. Ważnym elementem scenografii są trzy drzewa różnej wielkości. W trakcie spektaklu zostają one wniesione na scenę kolejno od najmniejszego do największego, symbolizując etapy stawania się dorosłą kobietą. Już na tym poziomie mogą pojawić się wątpliwości co do tego, czy nie jest to infantylizowanie początków twórczości PJ Harvey. Następnie van Hove przeprowadza nas przez swoją wizję odczytania na nowo twórczości artystki. W broszurze promującej spektakl reżyser tłumaczy, że w utworach PJ Harvey uderzyła go dominacja męskiego bohatera („Men are very central") i właśnie przez męski pryzmat opowie swoją wersję życia piosenkarki. Naszym zadaniem jest empatyzowanie i kibicowanie protagonistce w pogoni za odnalezieniem samej siebie w okrutnym i przemocowym świecie. Wręcz ironicznie jawi się rzeczywistość, w której ta jedna kobieta ma siłę, aby przenosić góry, pięknie śpiewa, a do tego tańczy – jest niewyczerpalna. Gdy już chce się poddać, z ekranu mówi do niej babcia (Isabelle Huppert), śpiewająca podnoszącą na duchu piosenkę. Nie ma tutaj miejsca na bezsilność, a każda trudna sytuacja musi zamienić się w triumf. Bohaterka zabija swoje słabsze wersje, musi przeć naprzód, zwyciężać i zdobywać. W jednej ze scen dusi młodsze alter ego wężem ogrodowym –

obmywa się ze słabej siebie.

Wszystkie etapy podróży naznaczone są reprodukcją przemocy i przechwytywania patriarchalnych wzorców zachowań. Piękne choreografie przedstawiają Sandrę Hüller w centrum zainteresowania agresywnego tłumu. Romantyzując krzywdę i utrapienie, reżyser kreuje sceny szlachetnego cierpienia, z którego bohaterka zawsze wychodzi silniejsza. Przykładem scena zbiorowego gwałtu, w której pojawiają się piosenki dotyczące sytuacji pracownic seksualnych (*Angelene*, *The Dancer*). Wówczas protagonistka jest rozbierana przez tancerzy – spod eleganckiej, dziewczęcej białej bluzki wyłania się półprzezroczysty czarny biustonosz. Seksowna ofiara walczy z kolejnymi oprawcami za pomocą piruetów i podskoków. W tym świecie nie ma miejsca na ból, który nie jest erotyczny. Do spoconych ciał przykleja się coraz więcej ziemi, która oblepia je tak, jak męskie spojrzenie oblepia cały spektakl.

Spektakl kończy piosenka *We Float*, dająca nadzieję, że przyjdzie lepsze jutro. Patetyczna narracja nie ustępuje na rzecz czułego przyjrzenia się sytuacji kobiet w dzisiejszym świecie. I choć prawie cała sala wstaje w ekstazie, by klaskać, i choć nie można odmówić kunsztu i wirtuozerii temu teatralno-muzycznemu przedsięwzięciu, to po wyjściu z Jahrhunderthalle zostajemy z poczuciem rozczarowania. W tekście promocyjnym spektaklu podkreślona zostaje optymistyczna idea słów „Take life as it comes”, jednak my zarówno od życia, jak i od teatru domagamy się sprawczości.

***

Kolejne wydarzenie odbywało się nie w pofabrycznej hali, ale w budynku przeznaczonym dla sztuki: Museum Folkwang w Essen. Doświadczyłyśmy performansu *Y* w choreografii Anne Teresy De Keersmaeker, w którym wzięli

udział Synne Elve Enoksen, Nina Godderis, Robson Ledesma i Nassim Baddag. Tancerze i tancerki tworzyli konstelacje póz i ruchów na stałej wystawie przy pracach Barnetta Newmana, Marka Rothko czy Caspara Davida Friedricha. Tańczące ciała jednoczyły się z przestrzenią ekspozycji, wypełniając ją obecnością. Tworzyły sieć powiązań i relacji pomiędzy sobą nawzajem, muzealnymi obiektami, a także zwiedzającymi. Dosłownie i w przenośni prowokowały do reakcji i działania, badając tym samym granice między tym, co jeszcze jest na miejscu, a tym, co już wprawia w dyskomfort.

Przestrzeń działała niczym labirynt bez określonego kierunku zwiedzania. Każda z nas siłą rzeczy obejrzała inny spektakl, ponieważ cztery etiudy zawsze działy się symultanicznie, rozrzucone po różnych miejscach wystawy. Pierwszym zadaniem oglądających było odnalezienie się na ekspozycji i obranie własnej ścieżki. Przede wszystkim trzeba było zdecydować, kogo oglądamy i za kim podążamy – lub czy w ogóle za kimś podążamy. Można było np. wybrać jakąś salę i czekać, aż w niej zacznie się działanie. Formy uczestnictwa nie były w żaden sposób sankcjonowane ani określone. Niektóre osoby stawiały krzesełko dla zwiedzających i siedziały, rezygnując z biegania za tancerzami. Rytm wydarzenia wybijał metronom, a co dziesięć minut głos z głośnika informował, w której części jesteśmy – ostatecznie akcja zapętliła się po dziesiątej sekwencji. Na wystawę ludzie wchodzili przez cały czas, a wydarzenie nie miało określonego początku ani końca; sytuacja była otwarta i demokratyczna – nie trzeba było dostosowywać się do przestrzeni, ale działać w niej według własnych potrzeb. Z jednej strony oznaczało to decyzyjność, z drugiej jednak wewnętrzną walkę z poczuciem, że niezależnie od wybranej drogi, zawsze coś tracimy.

Niektóre choreografie w konkretnych miejscach odtwarzane były ponownie przez więcej niż jedną osobę. Ruchowe interpretacje dzieł sztuki miały

wyznaczoną ramę, w obrębie której dozwolone były przesunięcia, wynikające z osobistej ekspresji ruchu osoby tańczącej oraz reakcji publiczności. Powstawało także pole do improwizacji, ponieważ osoby oglądające mogły zajmować dowolne miejsce wobec osób performujących, wymuszając na nich zmianę układu choreografii, prowokując dodatkowe ruchy lub rezygnację z nich. W labiryncie performatywnych zdarzeń odnalazłyśmy wiele kontrastów. Niektóre etiudy były powolnym i dokładnym wchodzeniem w relację z obrazem. Na przykład choreografia Nassima Baddaga przy obrazie przedstawiającym górski krajobraz była medytacyjnym tańcem, podczas którego performer w skupieniu zmieniał kolejne pozy – stawał na głowie, wykonywał przewrót w tył czy zastygał, stojąc na rękach podparty o ścianę. Inne sekwencje luźniej wchodziły w relacje z dziełami sztuki na rzecz intensywniejszej ekspresji tanecznej. Tutaj przykładem będzie etiuda, w której Robson Ledesma stał naprzeciwko abstrakcyjnego obrazu i chwilę się w niego wpatrywał. Nagle zaczął wykrzykiwać w stronę dzieła agresywne pytania: „Why?! Was ist das?!" i tak dalej. Wówczas zrezygnował z tańca i stworzył bardziej aktorską sytuację, podważając sens przedsięwzięcia, a także budząc dyskomfort widowni – stawał się coraz bardziej agresywny, w końcu krzyczał na oglądających, jakby chciał wymusić od nich odpowiedź.

Ciekawie było także obserwować reakcje oglądających. W trakcie tańczenia niektórych etiud performerki i performerzy ściągali ubrania, np. Synne Elve Enoksen odtwarzała fotografię chłopców w strojach kąpielowych i przybierała pozy, stojąc w samych majtkach. Niejednokrotnie mocniej działało na nas męskie spojrzenie z widowni niż choreografia. W momencie odsłonięcia nagich piersi część osób z zażenowaniem wychodziła, a inni zostawali, aby wpatrywać się w performerkę. Prowokacyjną relację tańczących z publicznością można było więc uznać za zamierzony efekt. Spojrzenia zarówno performujących, jak i oglądających nie są niewinne.

Szczególnie można było to odczuć, gdy performerki i performerzy zmieniali stanowiska – odnosiło się wówczas wrażenie, że na chwilę wychodzą ze swoich ról. Dopiero wtedy uświadomiłyśmy sobie, że od dziesięciu minut wgapiałyśmy się w nich, jakby byli muzealnymi eksponatami. Odczułyśmy dyskomfort i poczucie winy – odwzorowanie póz z rzeźb i obrazów oraz wchodzenie z nimi w relacje budziło w nas refleksję na temat komercjalizacji sztuki, a także zrównania dzieł i tańczących ciał z produktem. Kiedy osoby performujące znajdowały się w zawieszeniu pomiędzy sekwencjami, schodziłyśmy im z drogi, a spojrzenie im w oczy nagle stawało się dziwnie trudne. Kiedy przebierały się na naszych oczach i niedbale odkładały ubrania na muzealną podłogę, hakowały czystą i sterylną przestrzeń. Kolejnym poziomem swoistej paranoi było doszukiwanie się performansu w zachowaniach innych osób, a w szczególności ochroniarzy – momentami miałyśmy wrażenie, że ich działania są choreografowane. Z biegiem akcji stawałyśmy się nieufne wobec przestrzeni oraz ludzi.

Decyzja o opuszczeniu miejsca działania należała do nas, a kiedy zaraz po performansie na pozostałych wystawach przyglądałyśmy się obrazom Pollocka, Van Gogha czy Moneta, uderzał nas brak. Labirynt, w którym widziałyśmy żywe, spocone ciała, dostarczał namacalnej obecności, której nie był w stanie zrekompensować powidok ruchu czyjejś ręki.

***

Ostatnie wydarzenie festiwalu, w którym uczestniczyłyśmy, *Pump Into The Future Ball*, odbywało się w Jahrhunderthalle w Bochum. W festiwalowym programie znalazło miejsce zjawisko wyrastające z amerykańskiej subkultury ballroomowej z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Mimo że wydarzenie było biletowane i część widowni została ustawiona tradycyjnie na podwyższeniu, to nie sposób traktować *Pump Into The Future Ball* jako

przedstawienia teatralnego.

Podczas spotkania z Ivo van Hovem i Krystianem Ladą rozmawialiśmy o potencjale otwarcia publiczności Ruhrtriennale na niemiecką scenę queerową. Lada powiedział, że całe przedsięwzięcie oddał w ręce Matki Domu St Laurent – Georginy Philp, aby sprawczość została po stronie społeczności queerowej. Mówił także, że pomysł zorganizowania ballroomu wyszedł od osób organizujących festiwal: „To my potrzebujemy ich, a nie oni nas".

Ballroom odbył się w innej części budynku, w którym dzień wcześniej oglądałyśmy *I Want Absolute Beauty.* Osoby oglądające mogły, trochę jak na koncercie, wybrać miejsca siedzące lub stojące, co zdecydowanie wpłynęło na odbiór. Część publiczności siedziała więc na trybunach, co pozwalało na oglądanie wydarzenia z dystansu. Te miejsca były wyraźnie oddzielone od tego, co działo się na dole. W centralnej części sceny, bez żadnego podwyższenia, ustawiono wybieg, który kończył się w miejscu, gdzie zaczynały się trybuny. Na jego końcu pozostawiono miejsce dla jury. Po dwóch stronach wybiegu ustawiono krzesła VIP, na których zasiadały osoby występujące. Za nimi znajdowały się schodkowe podesty dla osób z biletami na miejsca stojące, co wiązało się z (prawie) aktywnym uczestnictwem w ballroomie. Przez ustawienie wybiegu na tym samym poziomie, co podestów dla osób oglądających, widoczność często była ograniczona.

Przed rozpoczęciem konkurencji MC (Main Character) Gerogina Philp opowiadała o historii niemieckiej sceny ballroomowej i rozdawała nagrody osobom, które w minionych latach przyczyniły się do jej rozwoju. Później Matka przedstawiła didżejkę i osobę komentującą, a następnie kolejno wywoływała i zapraszała na miejsca osoby z jury. Po około półtorej godziny

rozpoczęła się część z prezentacjami, a jury przyznawało punkty i nagrody, tak jak zwykle dzieje się podczas ballroomu.

Przez następne prawie trzy godziny mogłyśmy doświadczać catwalków w różnych konkurencjach. Jednak w każdej chwili można było opuścić salę i do niej wrócić. Osoby stojące przy samym wybiegu wchodziły ze sobą w interakcje, żywo reagując na wyniki poszczególnych dyscyplin oraz tańcząc do stale wybijającej rytm muzyki. Pochłonięte mocnymi bitami house'u i R&B klaskały i dopingowały osoby biorące udział w konkursie. Mimo że język ballroomu zawiera dużo kodów, potocyzmów, onomatopei, które nie zawsze są zrozumiałe dla ludzi spoza środowiska, to i tak trudno było nam usiedzieć w miejscu. Wydarzenie było prowadzone w języku angielskim, ale MC często przechodziła na niemiecki, zachęcając do żywszego reagowania i wspierania osób na wybiegu. Warto zaznaczyć, że znaczną większość osób na widowni stanowiły białe niemieckie małżeństwa po sześćdziesiątce, które wydawały się zaskoczone sytuacją. Duża część publiczności opuściła ballroom przed jego zakończeniem.

Wydarzenie traktujemy jako gest polityczny i ważny moment w historii Ruhrtriennale. Kiedy zastanawiamy się nad celem i konsekwencjami ballroomu na Ruhrtriennale, mamy poczucie, że uczestnicząc w nim, balansowałyśmy na cienkiej granicy pomiędzy fascynacją a zawłaszczeniem.

Reprezentacja queerowego środowiska jest ważna i musi się ujawniać, żeby tak jak w tym przypadku zapoczątkować dyskusję, pozwolić na nazwanie mechanizmów, które uruchamiają się w społeczeństwie – i w nas. I choć osobliwe było patrzeć na tę część publiczności, która przygląda się wydarzeniu z nieufnością i dystansem, to piękne było obserwowanie, jak inni angażują się w konwencję i współuczestniczą, ucząc się choreografii gestów[1].

***

Podczas Ruhrtriennale niepowtarzalna przestrzeń Zagłębia Ruhry nasyciła się ruchem i dźwiękiem. Wykorzystanie atutów industrialnej infrastruktury do tworzenia miejsc wypełnionych sztuką nadało wydarzeniom konkretne sensy. Co za tym idzie, zrodziła się wyjątkowa relacja między teatrem a przestrzenią poszczególnych miast. Mimo wątpliwości związanych z nowym dyrektorem Ruhrtriennale i jego spektaklem, festiwal był dla nas inspirującym wydarzeniem. Tytułowe oczekiwanie wydarzającego się jutra zachęca do zadawania pytań i poszukiwania odpowiedzi w somatycznym odbiorze sztuki.

Dziękujemy Annie Róży Burzyńskiej za zaproszenie do uczestnictwa w festiwalowym kampusie.

Wzór cytowania:

Kubacka, Magdalena; Siwy, Julia; Stachulska, Alicja, *Oczekując wydarzającego się jutra*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna”2024, nr 183, https://didaskalia.pl/pl/artykul/oczekujac-wydarzajacego-sie-jutra.

Autor/ka

Magdalena Kubacka – studentka teatrologii UJ.

Julia Siwy – studentka performatyki UJ.

Alicja Stachulska – studentka teatrologii UJ.

Przypisy

1. Tym, którzy mają ochotę zgłębić wiedzę na temat kultury ballroomowej w Polsce, polecamy lekturę rozmowy Izabelli Tyborowicz z Bożną Wydrowską. Znaleźć można tam także przydatny słowniczek: *Co łączy Nowy Jork z Sarmatami? O ballroomie i queerowaniu polskiej kultury klubowej*, z Bożną Wydrowską rozmawia Izabella Tyborowicz, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 178, https://didaskalia.pl/pl/artykul/co-laczy-nowy-jork-z-sarmatami-o-ballroomie-i-queerowaniu-polskiej-kultury-klubowej [dostęp: 30.10.2024].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/oczekujac-wydarzajacego-sie-jutra*