didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 169/170**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2022
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/postpandemiczna-obecnosc

/ festiwale

Postpandemiczna obecność

Marcelina Durska

SPRING Performing Arts Festival w Utrechcie, 12-21 maja 2022

SPRING Performing Arts Festival w Utrechcie jest jednym z najciekawszych wydarzeń w Holandii przybliżających nowe artystyczne działania z obszaru sztuk performatywnych. Celem festiwalu jest pokazanie prac aktywnie zaangażowanych artystów i artystek z całego świata, którzy nie boją zadawać pytań i eksperymentować. Utrecht jest miejscem, gdzie te odważne poszukiwania zostają pokazane społeczności – część wydarzeń ma także charakter site-specific, niektóre są koprodukowane przez festiwal lub zapraszają mieszkańców do partycypacji. Tegoroczna, dziesiąta edycja festiwalu odbyła się pod hasłem „Are you there?". Zadając to pytanie każdemu uczestnikowi, twórcy odpowiedzieli na zastój w kulturze spowodowany pandemią, a także na popandemiczny nadmiar wydarzeń i bodźców. Czy jesteśmy fizycznie i psychicznie obecni? Czy w pełni uczestniczymy w tym, co dookoła nas, budując relacje i nawiązując kontakt? Od dwunastego do dwudziestego pierwszego maja pokazano ponad

dwadzieścia performansów, spektakli, wystaw i instalacji z całego świata. Wybrałam trzy realizacje, które w moim przekonaniu najlepiej odpowiadały na te pytania.

There will be light

Performans Juliana Hetzela polega na przeprowadzaniu wywiadów z osobami, które chcą wygrać piętnaście tysięcy euro. To nie jest loteria, ale konkurs przypominający talent show, z edycjami w różnych miastach. Chętni nie prezentują jednak swoich umiejętności, ale muszą przekonać jury – osoby bezdomne – że to właśnie im należy się nagroda. Dzięki niej zwycięzca przez kolejny rok będzie mógł „performować życie", dostając co miesiąc sumę równą podstawowemu przychodowi w Holandii i dysponować nią zgodnie ze swoimi pragnieniami i potrzebami. Nagroda wypłacana jest z budżetu przeznaczonego na projekt, zatem przez cały rok ktoś będzie otrzymywał publiczne pieniądze.

Wywiady odbywały się przez siedem dni, cztery godziny dziennie. Każdego dnia pojawiało się dziesięciu ochotników; dwudziestominutowe rozmowy prowadzili na przemian jurorzy. Zgłosić mógł się każdy, jedynym ograniczeniem był wymóg posługiwania się językiem angielskim. Ostatecznie nikt tego nie sprawdzał, a niektórzy chętni mieli problem ze zrozumieniem pytań. Również ja byłam aktywną uczestniczką performansu, chociaż tego nie planowałam – stało się tak z powodu nieobecności jednej ze zgłoszonych osób.

Na początku zostałam poinformowana, że mogę zakończyć wywiad w dowolnym momencie i wyjść, jednak rozmowa powinna przebiegać w spokojnej atmosferze, a pytania nie wymagają specjalistycznej wiedzy. W

industrialnej przestrzeni zbudowano pokój z luster weneckich, tak że będąc w środku można było zobaczyć tylko odbicia swoje i osoby przeprowadzającej wywiad. Podłogę wysypano piaskiem, a na nim ustawiono naprzeciwko siebie dwa białe plastikowe krzesła. Wnętrze było małe, duszne i nieprzyjemne, dźwięk nie rozchodził się równomiernie, więc podczas wypowiedzi było słychać echo. Moje pierwsze wrażenia były wręcz odpychające: siedziałam na niewygodnym krześle, przez rozsypany piasek byłam pozbawiona stabilnego podłoża, przede mną była nieznajoma osoba, która miała oceniać moje odpowiedzi, podobnie jak jury za plastikową taflą. Miałam również świadomość obecnej za nią widowni, chociaż nie wiedziałam, jak jest liczna. Cały czas w tle słychać było szum fal, co nawiązywało do wystroju drugiej części pomieszczenia, w której znalazły się dmuchane koła, materace, plastikowe krzesła, parasole – jak na plaży. Ludzie tam siedzący wszystko widzieli i słyszeli dzięki mikroportom. Na początku zostałam poproszona o przedstawienie się i powiedzenie kilku słów o sobie. W pierwszej odpowiedzi miałam wytłumaczyć znaczenie nadziei i powiedzieć, czego się boję. Pozornie nieskomplikowane kwestie w tej sytuacji były obarczone odpowiedzialnością: miałam świadomość, że jestem słuchana i oceniana. Odniosłam wrażenie, że prywatne przemyślenia w tym otoczeniu zyskiwały na znaczeniu. Kolejne pytania były już bardziej dopasowane do założeń projektu – dotyczyły mojej sytuacji finansowej, w tym najdroższej posiadanej rzeczy, ceny kostki masła oraz tego, czy i w jaki sposób wygrana zmieni moje życie i na co chciałbym przeznaczyć pieniądze. Doświadczenie obecności w dusznym, zamkniętym pomieszczeniu okazało się bardzo trudne. Stałam się aktywną uczestniczką wydarzenia, ale musiałam poddać się założonej przez twórcę narracji i brałam udział w wywiadzie, nie rozmowie. Nie mogłam zadawać pytań, brakowało też płynności i feedbacku, towarzyszącym zwykłej konwersacji. Jedyny moment, kiedy umożliwiono mi zadanie pytania, pojawił się na końcu,

ale trwał zaledwie parę minut. To sprawiło, że odczuwałam ogromną presję i dyskomfort, ale nie mogę z całą pewnością określić, czy wynikało to z założeń projektu, czy też ze względu na moje niezainteresowanie wygraną inaczej rozumiałam pytania, co mogłam zaobserwować po wyjściu z pokoju.

Poza widzkami i widzami, którzy mogli swobodnie się przemieszczać, rozmowie przyglądali się jeszcze jurorzy – dwaj mężczyźni, którzy siedzieli na wysokich krzesłach jak sędziowie siatkówki lub tenisa. Rozmowy były ocenianie przez cztery osoby, które zmieniały się przy każdym wywiadzie. Przed wywiadem każdy uczestnik dowiadywał się tylko, że będzie rozmawiał z osobą bezdomną. Niewiadomą były też kryteria wyboru „the choosen one" – najlepszego rozmówcy dnia i, po ostatecznym starciu, zwycięzcy całego projektu. Zastanawiało mnie, dlaczego wśród wybierających nie było żadnej kobiety, w jaki sposób oni sami zostali wybrani i czy otrzymują za to zapłatę. Nigdzie tego nie wyjaśniono. Wprawdzie ostatnie kilka minut wywiadu poświęcić można było na własny manifest lub pytania do zadającego, ale to zdecydowanie za mało czasu, aby wyjaśnić te kwestie.

Kiedy siadłam na „widowni" wśród dmuchanych flamingów i materacy, zaczęłam przysłuchiwać się kolejnej rozmowie. Rozmówczyni zgłosiła się, aby wygrać, więc opowiadała swoją trudną historię. Jednak prowadzący wywiad w pewnym momencie sarkastycznie skomentował jej wypowiedzi, przypominając, że on sam jest osobą bezdomną. Konflikt między nimi trwał do końca wywiadu. Inaczej przebiegały kolejne rozmowy; przeważnie kandydaci mieli przygotowane plany, jak rozdysponować wygraną, konkurowali ze sobą, wymyślając różne inicjatywy, by w ten sposób przekonać jury. Niektórym nie przeszkadzała obecność widowni, która, mimo że nieliczna, oglądała rozmowy nawet kilka dni z rzędu. Projekt miał cechy programu rozrywkowego: każdy na widowni mógł przysłuchiwać się

historiom, kibicować swoim faworytom, porozmawiać z nimi po wywiadzie, obserwować konkurencję. Nawet pytania o jego artystyczny charakter oraz refleksje nad potencjałem zmiany w teatrze wpisywały się w schemat wyboru zwycięzcy. Znaczenia pytań zadawanych przez twórcę projektu, gestu przekazania publicznych pieniędzy, tworzenia eksperymentu prawie społeczno-teatralnego ustępowały walce, ale właśnie one umożliwiły pobudzenie kreatywności uczestników i przez moment pozwoliły im na spojrzenie poza dotychczasowy horyzont. Ostatecznie jedna z tych osób przez kolejny rok będzie mogła swobodnie zaspokajać swoje potrzeby lub spełniać marzenia. Moje wątpliwości budzi metoda wybrana przez Hetzela, jej wymagający, momentami wręcz opresyjny charakter, praktycznie niepozwalający na dowiedzenie się czegokolwiek o drugiej osobie, momentami wciągający uczestników w grę w kapitalistyczny świat, gdzie liczy się wybór jednostki, wykluczający głos innych, pełen dwuznaczności, jak rozmawianie o nadziei z osobą bezdomną.

Fuck me

Na scenie gaśnie światło, zapala się na widowni, publiczność najpierw długo stoi, nie wiedząc, co robić, później wychodzi, słychać tylko, że ktoś biega. To Marina Otero, twórczyni spektaklu, biega nago po scenie. Tak kończy się *Fuck me*, niezwykle prywatne, autobiograficzne przedstawienie argentyńskiej choreografki. Artystka zawarła w nim swoją historię, ale to nie ona ją odtwarza, a pięciu tancerzy (Augusto Chiappe, Juan Francisco Lopez Bubica, Fred Raposo, Miguel Valdivieso, Cristian Vega), którzy wykonują jej polecenia. Natomiast ona przez większość czasu siedzi z boku, przyglądając się im i opowiadając o swoim życiu do mikrofonu. Scena jest prawie pusta, tancerze poruszają się w obrębie zaznaczonego białą taśmą kwadratu. Gdy w

tle zostaje włączone nagranie wideo, siadają na ustawionych z boku krzesłach; odpoczywają, widać zmęczenie ciał po intensywnym wysiłku. Artystka komentuje materiały wideo, przedstawiając swoje życie i artystyczne działania. Dopełniają się one wzajemnie: luki w rodzinnych wspomnieniach wypełnia taniec i gra, taka jak wkładanie kostiumu stylizowanego na mundur wojskowy, który mógłby nosić jej dziadek. Między tymi metodami widoczna jest zależność, która przenosi się na relację między Otero a tancerzami. Oni powtarzają jej gesty i ruchy z poprzednich choreografii, które pokazywane są na ekranie, jednak jej uważne oko obserwuje poruszające się ciała. Tancerze są jej narzędziami, jej ciałem, ponieważ ona podczas pracy nad tym przedstawieniem nie mogła tańczyć z powodu kontuzji. Tancerze zostali pozbawieni imion i na scenie nazwani są Pablo z przypisanym numerem od jednego do pięciu. Współpraca obnażyła mechanizm władzy, którą ma reżyserka i wykorzystuje ją do przesuwania granic wykonawców. Hierarchia jest jawna, od początku tancerze podporządkowują się słowom Otero, nawet moment, kiedy mogą coś powiedzieć i jeden z nich problematyzuje fetyszyzację męskiego ciała na scenie, jest zgodny z jej założeniami. Zależność między Otero a tancerzami opiera się na patriarchalnym systemie, ale nawet to nie pozostaje bez komentarza, kiedy na jednym z nagrań bezwładne ciało tancerki jest przekazywane jak obiekt kolejnym performerom, tworzącym w ten sposób choreografię. Na nagraniu cały czas widoczne są jej pozbawiona emocji twarz i poruszane zewnętrzną siłą ciało. Konwulsyjne ruchy sugerujące gwałt zostają przeniesione na scenę na żywo – jeden z tancerzy w peruce na wzór włosów Otero poddawany jest tym samym gestom, co budzi pytania o znaczenie ciała w teatrze: kogo widzimy na scenie, a kogo na nagraniu. Wieloznaczny gest przypomina również o potencjale mediów, z których artystka z łatwością korzysta. Jedna ze scen odbywa się praktycznie w

ciemności, a pośród tańczących ciał Otero chodzi z megafonem; w jej głosie słychać cierpienie i ból. Rytmiczność tej sceny przenosi się ostatecznie na końcowy bieg artystki, który zdaje się nie mieć końca, ale nawet wtedy utrzymuje ona władzę, już nie tylko nad grupą tancerzy, ale także nad widzami, którzy nie wiedzą, jak się zachować po brawach.

Postcolonial spirits

Jako jedną z części projektu artystycznego *Cosmic Wander* Choy Ka Fai przedstawia efekty badań nad szamanizmem w Azji. Artysta wyruszył na poszukiwania nadprzyrodzonych sił, ujawniających się między innymi poprzez taniec. Poznał tradycyjne rytuały i ceremonie, co zainspirowało go do bliższego przyjrzenia się pięciu z nich. W *Postcolonial spirits* podejmuje temat ludowego tańca dolalak z Purworejo na Jawie Środkowej oraz jego przemian aż do teraz, kiedy stał się trendem na TikToku. Nie jest to jedyny kontekst, w jakim pojawiają się media. Na scenie Choy Ka Fai płynnie posługuje się nagraniami, rejestracjami tańca, a nawet prowadzi relację live na Instagramie. Wprowadzenie do przedstawienia rozpoczyna się od projekcji o historii dolalak, która przeradza się w prezentację zespołu. Media, które towarzyszyły nam w czasie lockdownów, zostały przeniesione do teatru, by ułatwić kontakt między artystami pracującymi na dwóch kontynentach. Obecny w Utrechcie Ka Fai wraz z tancerzem Vincentem Riebeekiem i muzykami łączą się z grupą w Surakarcie w Indonezji, a na ekranie pojawia się tancerz Andri Kurniawan. Właśnie tak wyglądała praca nad przedstawieniem. Wykorzystanie tej metody pokazuje, jak można włączać do postpandemicznego teatru narzędzia wykorzystywane podczas pandemii. Choreografie zostały tak skonstruowane, że artyści tworzą dwupoziomowy duet, który nie jest oparty na konkurencji (co jej jednak nie wyklucza), a zmianie ról utrwalanych przez lata. Pierwsza taka choreografia

jest powtórzeniem tańca z czarno-białego filmu *Szeherezada*. W postać niewolnika wciela się holenderski tancerz, a Kurniawan jest główną bohaterką. Każde nagranie zostaje opatrzone komentarzem przekazanym przez artystów w Utrechcie, aby doprecyzować kontekst oglądanych materiałów i choreografii. W tym przypadku film był jednym z przykładów eurocentrycznego wyobrażenia kultury muzułmańskiej.

Twórcy nie zatrzymują się na tym, idą krok dalej, opowiadając o prywatnej historii Riebeeka, którego dziadkowie poznali się w kolonizowanej przez Holendrów Indonezji, gdzie żyli z dala od ojczystego kraju. Korzystali z życia, organizując spotkania towarzyskie, podczas których mężczyźni przebierali się w kobiece ubrania, wymieniając mundury na sukienki. Riebeek przenosi to przewrotnie na scenę, wkładając najpierw sukienkę, a następnie kostium tancerzy dolalak, którzy przechwycili gest przebierania się i przed II wojną światową włączyli do tańca kostium przypominający holenderski mundur. Zostaje to wplecione w ruch i odniesione do dzisiejszego stanu tego tańca. Jak mówi jeden z ostatnich przedstawicieli tradycyjnego tańca, został on zmieniony, by stać się atrakcją turystyczną. Obecnie na scenie występują głównie kobiety, co wcześniej było niemożliwe, tańcząc w strojach przypominających mundury i w pełnym makijażu.

To nie jest tylko rozprawienie się z brutalną kolonialną historią, która nadal w Holandii jest skrywana, ale ujawnianie postkolonialnych zależności poprzez indywidualne spojrzenie i przypominanie, że dotyczy ona też widzów i widzek. W czasie przedstawienia wprost wyeksponowano uprzywilejowaną rolę publiczności w Utrechcie, która siedzi w wygodnych fotelach i może zobaczyć spektakl. Matka holenderskiego tancerza też mogłaby go zobaczyć, ale rodzice Kurniawana już nie – w tym czasie są w pracy na plantacji.

Dla znaczenia festiwalu niewątpliwie istotne jest to, że część z propozycji

miała holenderską premierę w Utrechcie. Ponadto SPRING jest koproducentem kilku wydarzeń, w tym performansu w formie rowerowej wycieczki po najszybciej rozwijającym się mieście w Holandii. Wpisuje się to w założenia festiwalu o zrównoważonym działaniu i łączeniu go ze stylem życia w Holandii. Artystkom i artystom proponowane są rowery zamiast transportu samochodowego i sugerowany jest transport pociągami. Istotą festiwalu jest umiejętne łączenie współpracy z wieloma twórczyniami i twórcami i lokalnych głosów. Dlatego festiwalowa kampania promocyjna opierała się na skonstruowaniu wirtualnej żyjącej rzeźby ze zdjęć przesłanych przez odwiedzających i stworzeniu wspólnego miejsca do działania.

Autor/ka

Marcelina Durska

Marcelina Durska – studentka teatrologii UJ.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/postpandemiczna-obecnosc*