didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 173**
Data wydania: luty 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/nie-da-sie-zatrzymac

/ TANIEC

Nie da się zatrzymać?

Marcelina Obarska

21. Festiwal Ciało/Umysł w Warszawie, 10–15 października 2022

Emma Goldman prawdopodobnie nigdy nie powiedziała ani nie napisała przypisywanego jej chwytliwego zdania: „Jeśli nie mogę tańczyć, to nie jest moja rewolucja". Napisała jednak między innymi: „Zatańczyć się na śmierć – co za cudowny koniec!" (Goldman, 1931). Witalistyczne wyznanie ramuje taniec jako negatywny (odwrócony) paroksyzm życia: zaostrzenie i wyjaskrawienie jego przejawów, za którym podąża nieodwracalne uspokojenie – jak pisała Goldman – „rozpalonego ciała i gwałtownie bijącego serca" (tamże). Hasłem 21. edycji festiwalu Ciało/Umysł była fraza „Wolno tańczyć", semantycznie bazująca na dwuznaczności słowa „wolno" jako zarówno „niespiesznie", jak i „zgodnie z własną wolą". Ta druga definicja miała kluczowe znaczenie dla strategii kuratorskiej dyrektorki artystycznej Edyty Kozak. Jak pisała w festiwalowym manifeście, wolność jako pojęcie wiąże się z ruchem – wytwarzaniem nowych definicji, negocjowaniem granic, stawianiem czynnego oporu zastanym porządkom. W postscriptum tekstu

kuratorskiego Kozak oznajmia, że „tańca nie da się zatrzymać". Nawet jeżeli Goldman nigdy nie napisała przypisywanego jej zdania – tego słynnego rzekomego cytatu z anarchistki, który powielony został na tysiącach koszulek, kubków i przypinek – jest ono niewątpliwie spójne z jej poglądami. Na grobie Goldman w Forest Park w stanie Illinois wyryto napis „Liberty will not descend to a people, a people must raise themselves to liberty" (Wolność nie zstąpi do ludzi, to ludzie muszą wznieść się ku wolności). Wolność jest więc rezultatem aktywności i ruchu. Rewolucja jako droga do wolności, jeśli ma się odbyć, musi wiązać się z możliwością witalistycznej ekspresji; z akceptacją nieskrępowanej pobudliwości.

Nieustający ruch pociąga za sobą zmęczenie, częścią intensywnej aktywności są momenty niezbędnej regeneracji. To napięcie między witalnością ciągłego ruchu a wyczerpaniem; między rezyliencją a rezygnacją eksplorowała w *Odbiciach* Anna Steller (notabene łaciński czasownik „resilire", od którego wywodzi się słowo „rezyliencja", oznacza dosłownie „odbić się"). W prostym performansie artystka, przebrawszy się na oczach oczekujących widzek i widzów w niebieski T-shirt i żółte spodenki, barwy odsyłające do flagi Ukrainy – przez niespełna czterdzieści minut bez przerwy wykonywała podskoki do muzyki ukraińskich raperek (dynamiczna i dość ofensywna muzyka budziła rodzaj prostej odbiorczej przyjemności). *Odbicia* prezentowano we foyer, jako widzki mogłyśmy obserwować Steller z każdej strony, zza kolumn, przemieszczając się, albo statycznie – w kontraście do jej pobudzonego ciała. Prostota performansu była – jak mówiła Steller w trakcie spotkania po pokazie – reakcją na wiadomość o rosyjskiej agresji na Ukrainę. Symboliczne wsparcie – zarówno na poziomie obrazu (kolory ubrania), jak i sfery dźwiękowej (muzyka ukraińskich artystek) – związane z bieżącą sytuacją polityczno-społeczną szło w parze z poziomem bardziej ogólnym, jak próba poradzenia sobie z

kryzysem poprzez dosłowne „wytrząsanie" stresu z ciała. W *Odbiciach* widzę także gest indywidualnej niezgody, słaby bunt, ale i bezsilność twórczą wobec horroru rzeczywistości.

Performans Steller prezentowany był tuż po *Swan Lake Solo* Olgi Dukhovnej, tancerki i choreografki urodzonej w Ukrainie, ale mieszkającej i tworzącej w Paryżu. Dukhovnaya podkreśliła performatywny potencjał dystrybucji wiedzy: między sekwencjami stanowiącymi autorską interpretację i przetworzenie elementów *Jeziora łabędziego* Piotra Czajkowskiego artystka opowiedziała o ramie kontekstowej swojego projektu. Wcieliła więc do performansu to, co zwykle czytamy w programie lub opisie wydarzenia. Choreografka klarownie wytłumaczyła źródło swojej pracy: artystka w akcie protestu wobec agresji Rosji na jej matczyznę odmówiła realizacji zlecenia dla Muzeum Sztuki Współczesnej w Moskwie. Zamiast pracy dla rosyjskiej instytucji, wykonała autorską odpowiedź na polityczne uwikłanie *Jeziora łabędziego*, które – jak wyjaśniła – było emitowane w telewizji byłych krajów ZSRR za każdym razem, gdy władza potrzebowała obrazu-zasłony, by ukryć przed obywatelkami i obywatelami istotne wydarzenia. Telewizyjna prezentacja baletu stała się z czasem jasnym sygnałem, że dzieje się coś ważnego, o czym nie można mówić i na co nie można patrzeć. *Jezioro łabędzie* służyło więc długo za narzędzie negatywnej propagandy działającej poprzez zatajenie. *Swan Lake Solo* to przykład bezpośredniej wypowiedzi na temat polityczny poprzez pryzmat historii sztuki i jej uwikłania w matrycę władzy. To wypowiedź usytuowana poza metaforą, zbudowana z elementów wykładu i performatywnego opracowania opowiadanej historii (tancerka najpierw sama, potem w towarzystwie Alexisa Hedouina prezentuje rodzaj ruchowej dekonstrukcji oryginału wykonywanej częściowo przy muzyce elektronicznej; w końcowej sekwencji podskoków, w której partneruje jej Hedouin, intensywność ruchu przywodzi na myśl praktyki fitness).

Bezpośredniość i komunikatywność pracy Dukhovnej kontrastowała ze sposobem, w jaki skonstruowana została inna praca prezentowana w trakcie festiwalu. *Lavagem* Alice Ripoll i grupy Cia REC w zamyśle stać miało na przeciwległym biegunie, jeśli chodzi o obecność metafory: tytuł w języku portugalskim oznacza oczyszczanie, pranie, ale także pomyje czy zlewki (jak nazywany bywa także pokarm dla świń). Rdzeniem dramaturgicznym stał się więc akt oczyszczania rozumiany wielorako, a także eksplorowany w różnych skalach czasowych – zarówno jako rozciągły historyczny proces związany z ufundowanymi na rasizmie próbami „oczyszczania" społeczeństw, jak i konkretna, materialna praktyka mycia i prania osadzona w dostępnej widzom naoczności. Poziom metafory spotyka się tu zatem z poziomem dosłowności: na wstępie czujemy charakterystyczny zapach detergentów (to doświadczenie zmysłowe ujawnia emocjonalny stosunek do czystości i aktu sprzątania; zapach środków czyszczących jest przyjemny, nie bez przyczyny istnieją odświeżacze powietrza imitujące zapach świeżego prania). W ciemności doświadczamy dźwięków podobnych do burzy; kiedy scena jaśnieje, widać, że dźwięki te to szelest dużej, niebieskiej, nieprzemakalnej plandeki z polietylenu. W toku performansu przedmiot stanie się wielofunkcyjną figurą: instrumentem, podłogą, wspólnym schronieniem. *Lavagem* na poziomie choreografii postrzegam jako ćwiczenie z różnych interakcji z wodą i jej fizykalną zmiennością, potencjałem wytwarzania piany i baniek mydlanych, eksplozywnością pryskania i hipnotycznym tempem kapania. Woda krąży w ramach zamkniętego obiegu, obmywa ciała i powraca do nich. Można by stwierdzić, że staje się ona materialnym odzwierciedleniem przepływu między bytami, tworząc – między performerkami, performerami, plandeką z polietylenu, podłogą i ciałami oglądających, do których również docierają mikrokropelki wody – niestałą i nieciągłą sieć, płynne uwspólnione pole. Zauważam, że w kontekście tytułu i

jego wieloaspektowości za praktykę o mocy oczyszczającej uznać można sam ruch – jego zdolność do przyspieszania metabolizmu, do zmiany poziomu neutrotransmiterów w mózgu, do odwracania uwagi i kierowania skupienia ku doświadczeniu ciała.

Tym, co uznaję w *Lavagem* za najciekawsze, jest wprowadzenie w ramy instytucjonalnego pokazu nieczęsto obserwowanej w sztukach performatywnych zmysłowości: dotarcie do węchu, narażenie na obryzganie czy proponowanie oglądającym dotknięcia piany. Takim nieczęsto pojawiającym się doświadczeniem zmysłowym był także model odbioru, do którego zaproszone i zaproszeni zostałyśmy jako uczestniczki i uczestnicy instalacji performatywnej *World of Interiors* w koncepcji Any Borralho i João Galante z udziałem piętnastoosobowej grupy mieszkanek i mieszkańców Warszawy. Jak cieleśnie opowiedzieć się wobec rozproszonego „wielociała" performerskiego – zespołu osób, które leżą na wznak i szepczą? Obserwacja modusów, ku którym skłaniali się widzki i widzowie (a może raczej uczestniczki i uczestnicy?), obcując z *World of Interiors*, stanowiła dla mnie najciekawszy aspekt wydarzenia. Piętnaścioro performerek i performerów, leżąc, wypowiadało szeptem teksty autorstwa Rodriga Garcíi, Rafała Dziemidoka i Antona Ovchinnikova. Aby usłyszeć, co mówią, należało się do nich zbliżyć: usiąść obok, kucnąć, przysunąć głowę do głowy osoby mówiącej. Performerki i performerzy tworzyli rodzaj ognisk, wokół których zbierały się osoby odwiedzające instalację. Część odwiedzających tylko się przechadzała, uważając, by nie nastąpić na czyjąś dłoń czy stopę. Tymczasowe wspólnoty słuchania wytwarzające się przy performerkach i performerach to zawiązywały się, to rozpraszały w różnych tempach i częstotliwościach. Osoby odwiedzające instalację poprzez jej konstrukcję „wprawiane" były w ruch, podczas gdy artystki i artyści pozostawali

statyczni. Doświadczyłam niewielkiej części trzygodzinnej instalacji – przedłużona ekspozycja na zwielokrotniony szept budziła we mnie wrażenie odwrotne od tego, które opisuje się jako korzyść płynącą z praktyk ASMR (angielski skrót, który na polski przełożyć można jako „autonomiczna odpowiedź meridianów czuciowych"). Rozdrażnienie trudnymi do zniesienia dźwiękami połączyło się z irytacją związaną ze zbyt ostrym światłem. Ta forma odrzucenia odbiorczego była wyraźną odpowiedzią mojego ciała. Dopiero w późniejszej rozmowie dowiedziałam się od osoby, która spędziła z instalacją więcej czasu, że w pewnym momencie wszystkie szepty ucichły, a leżące ciała – wówczas już w kompletnej ciszy – przywodziły na myśl drastyczne obrazy związane ze śmiercią, tworząc niewygodne napięcie. Znaczące jest dla mnie to, że nie byłam w stanie zapamiętać słów, które słyszałam od szepczących – docierały do mnie fragmenty zdań, jednak uwaga przesuwała się zdecydowanie ku materialności tej kompozycji i refleksji nad tym, jak chcemy i możemy praktykować swoją obecność w sztukach performatywnych.

Minimalistyczna choreografia rozpisana na panikę, stukot obcasów, popłoch, ucieczkę, chowanie się, przyspieszanie i zwalnianie, otwieranie i zamykanie drzwi rozpoczyna *Café Müller* Dominika Więcka. Przebieganie przez scenę i pozostawianie jej pustej odczytuję jako gest melancholiczny, odsyłający do myśli o braku. Z pustką i brakiem kontrastuje afektywny ładunek ucieczki: dlaczego artysta raptownie przecina scenę po skosie, kto lub co go goni? Jego ubiór – satynowy błękitny kombinezon, ciemny płaszcz i białe buty na obcasie – to estetyczne nawiązanie do ikonicznego *Café Müller* Piny Bausch. Pracę Więcka sytuować można jednak nie w hegemonicznym porządku hołdów i prób mierzenia się z arcydziełami, ale raczej w porządku intymnych spotkań z własnymi przeżyciami i poddawania ich nowym interpretacjom. Na krzesełkach na widowni czekały na nas kserokopie ręcznie napisanej

wiadomości od artysty z dedykacją: „Dla przodków i przodkiń, marzycieli i marzycielek, gdybaczy i gdybaczek. Dla tych, co nie boją się patrzeć wstecz i dla tych, co wycofują się w ostatnim momencie. Dla tych, którzy otwarcie zadają pytania i dla tych, co duszą je w sobie. Dla mojej mamy”.

W liście Więcek zwięźle opisuje sytuację towarzyszącą jego narodzinom: przyszedł na świat w 1992 roku w niemieckim Iserlohn, gdzie od 1989 roku mieszkali jego rodzice. Kiedy miał trzy lata, rodzina przeprowadziła się do Polski. O swoim *Café Müller* artysta napisał, że to rodzaj fanficiton, twórczości bazującej na dziele idola lub idolki. Jednak, tak jak podkreśliłam wcześniej, nie odczytuję tej pracy jako uniżonej wobec „wielkiego pierwowzoru”, a list pozostawiony na widowni traktuję jako wyraźny gest manifestujący wagę własnej biografii; jako autorski stempel. Wspólne pole niemieckiego kręgu językowego łączące pierwowzór i narodowość Bausch oraz biografię Więcka podkreśla artysta w scenie interakcji z widownią, którą prosi o powtarzanie prostych niemieckich fraz. Sekwencję kończy wymianą „– Ich komme aus Polen. – Es tut mir Leid” (– Pochodzę z Polski. – Przykro mi). Zmaganie się z własnym pochodzeniem, którego nikt sobie nie wybiera, zostaje w spektaklu Więcka ledwie zarysowane. W pewnym momencie na scenie pojawia się Bausch – w postaci przeskalowanej tekturowej figury, którą wnosi artysta. Jest w tej decyzji pewna ironia i dystans, Bausch jest tutaj dosłownie wielka, pojawia się trochę jak nauczycielka, która przyszła sprawdzić zadanie. Z drugiej strony monochromatyczna figura wygląda nieco złowieszczo, niczym pomnik, którego nie chce się spotkać nocą na cmentarzu. Kiedy na końcu Więcek, już bez białych butów na obcasie i ciemnego płaszcza, zarzuca okrycie na ramiona tekturowej figury, nie jestem pewna, co myśleć o tym geście: czy to oznaka troski wobec przewodniczki twórczej? Czy raczej gest tożsamy z przykryciem twarzy zmarłej? Czy ruch rzucenia płaszcza na sylwetkę słynnej

choreografki przybliża do niej Więcka czy oddala od niej?

Polityczny potencjał obśmiania wykorzystała w *Uteri migrantes* Renata Piotrowska-Auffret, sytuując w centrum dramaturgii performansu figurę macicy, która w ramach męskocentrycznej narracji jawi się jako narząd tajemniczy, mroczny i niebezpieczny. Ta historycznie ugruntowana narracja – o macicy, która „wędruje" po ciele kobiety, stanowiąc źródło wielu dolegliwości – zostaje w *Uteri migrantes* przechwycona i wykpiona. Wędrująca macica staje się tu dosłownie bohaterką narracji o drodze, postacią M. (Aleksandra Bożek-Muszyńska) ubraną w przypominający śpiwór różowoczerwony kostium. Przez dłuższy czas M. jest na scenie sama, we frenetycznej sekwencji solo mówi o suchości i wilgoci, jakościach będących istotnym elementem patriarchalnej narracji o zepsutych kobietach targanych histerią, którą ukoić może tylko stosunek seksualny. W kontekście wędrowania – a więc procesu, ruchu, przemieszczania się, przemiany – istotna w *Uteri migrantes* jest także kwestia starzenia się ciała. Kiedy na scenie obok Bożek-Muszyńskiej pojawiają się autorka oraz Anna Charlotta Nordanstedt, obserwujemy mały rytuał, kameralny sabat. Kobiety wykonują jednostajną pieśń afirmującą między innymi naturalne procesy zachodzące w ciele i na jego powierzchni. Kiedy w spektaklu pojawia się projekcja ze zbliżeniem na pomarszczoną skórę kobiecej twarzy, myślę o tym, jak rzadko widzimy dojrzałe ciała na scenie; jak – mimo powtarzanych deklaracji o pochwale różnorodności – spektrum ciał widzialnych w polu sztuk performatywnych jest uporczywie wąskie. W rozmowie z Adelą Prochyrą autorka *Uteri migrantes* wspomniała o okresie pandemii, kiedy zaczęła myśleć „o tym, po co jest macica, kiedy nie ma ona już funkcji reprodukcyjnej, wchodzi w okres menopauzy". Kobieta – postrzegana przez patriarchalny kapitalizm jako obiekt-maszyna w porządku reprodukcji – kiedy traci zdolność powoływania na świat nowych pracowników, staje się

przezroczysta. Ale to zjawisko niewidzialności nie dotyczy jedynie dyskursu społecznego czy rynku pracy, ale także reprezentacji w sztuce. Dlatego zaproszenie do współpracy i scenicznej obecności artystki po sześćdziesiątym roku życia, norweskiej choreografki Anny Charlotty Nordanstedt, uznaję za gest polityczny i emancypacyjny. Jednocześnie przeraża mnie, że w ujawnieniu dojrzałego ciała dostrzegam małą rewolucję (świadczy to o tym, jak bardzo homogeniczny jest porządek reprezentacji, jakiego doświadczam w polskich sztukach performatywnych na co dzień).

Powiedzieć, że taniec ma potencjał polityczny czy związany z miękkim oporem, to dziś banał. Słyszałyśmy i czytałyśmy to już wielokrotnie. Same doświadczyłyśmy politycznego wymiaru ruchu, chociażby uczestnicząc w masowych protestach przeciwko zaostrzeniu ustawy aborcyjnej. Ale dużo istotniejsze jest dziś dla mnie pytanie o to, gdzie – jeżeli traktujemy sztuki performatywne jako część sfery publicznej – rozgrywa się dziś polityka i czy, jak twierdzi Ana Vujanović, nie dzieje się to już poza sferą publiczną[1]. Poddając refleksji relację motta tegorocznej edycji Festiwalu Ciało/Umysł i prac, które obejrzałam, pozostaję z szeregiem pytań. Czy w obliczu narastających napięć politycznych i agresji militarnych tańca faktycznie „nie da się zatrzymać”? Jak pomyśleć alternatywne formy przeprowadzania rewolucji, akceptując bezruch? Czy istnieją sytuacje, w których pozorna cielesna pasywność zyskuje sprawczość większą niż niepowstrzymana pobudliwość? Jaki potencjał polityczny ma odmowa ruchu?

Wzór cytowania:

Obarska, Marcelina, *Nie da się zatrzymać?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 173, https://didaskalia.pl/pl/artykul/nie-da-sie-zatrzymac.

Autor/ka

Marcelina Obarska

Marcelina Obarska – absolwentka teatrologii UJ, doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UW. Jako autorka i redaktorka współpracuje z Instytutem Adama Mickiewicza. Współautorka (wraz z Karolem Gromkiem) książki *Historie dotyku* (2023).

Przypisy

1. Do stanowiska Vujanović odnosi się Olia Sosnovskaya w tekście *Spacer. O gestach, ruchach i rytmach oporu w Białorusi* (Sosnovskaya, 2022).

Bibliografia

Goldman, Emma, *Living My Life*, Alfred A Knopf Inc., New York 1931, https://theanarchistlibrary.org/library/emma-goldman-living-my-life [dostęp: 26.10.2022], tłum. własne.

Sosnovskaya, Olia, *Spacer. O gestach, ruchach i rytmach oporu w Białorusi*, „Dialog” 2022 nr 10 (791), https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/spacer-o-gestach-ruchach-i-rytmach-oporu-w-bialorusi [dostęp: 27.01.2023].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/nie-da-sie-zatrzymac*