didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 175/176**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/teatr-i-inne-sposoby-emancypacji

/ FESTIWALE

Teatr i inne sposoby emancypacji

Bartosz Cudak

IOFT 2023: International Theatre Online Festival „Theatre and Its Others", 17-30 kwietnia 2023

W eseju *Czarna skóra, białe maski* Franz Fanon, badając mechanizmy i skutki kolonialnej dominacji, zauważa że to „biała cywilizacja, kultura europejska narzuciły Czarnemu egzystencjalne skrzywienie" (2020, s. 13). Czarny stał się Innym, bo – jako taki właśnie – został skonstruowany przez przygodę kolonialną i jej sprawczych aktorów, czyli kolonizatorów. Figura ta – Czarnego jako Innego – przetrwała wieki, a mechanizm, za pomocą którego została wykreowana, okazał się na tyle skuteczny, że wielokrotnie jeszcze, w różnych miejscach i czasach, był wcielany w życie wobec różnych, zarówno ludzkich, jak i nie-ludzkich podmiotów. Dziś także – w rzeczywistości naznaczonej wojnami, zdrowotnymi kryzysami i zapaścią ekologiczną – mechanizm ten co jakiś czas powraca jak widmo i swoją funkcjonalność znajduje w niepożądanych rękach. Inni żyją wśród nas, a jutro i my możemy stać się Innymi.

Zauważyli to także organizatorzy i kuratorzy tegorocznej, czwartej już edycji International Theatre Online Festival, którzy tematem przewodnim internetowego przeglądu postanowili uczynić hasło „Theatre and Its Others". Festiwal, na którym zaprezentowano online trzydzieści dziewięć spektakli z dwudziestu trzech krajów, był w tym roku narzędziem nie tylko minimalizowania kulturowego wykluczenia, lecz także badania, w jaki sposób i za pomocą jakich środków współczesny teatr z czterech świata stron opowiada o marginalizowanych i co tak właściwie im umożliwia. Po obejrzeniu kilkunastu przedstawień dwutygodniowego przeglądu doszedłem do wniosku, że relacja między medium teatralnym a Innym jako motywem jest bardzo ucieleśniona. To znaczy, że głównym tematem, a zarazem narzędziem twórczym większości tych spektakli stało się ludzkie ciało. I to w relacji z nim, z jego materialnością i nażywością, performerzy szukali sposobu na świadczenie o przodkach, ofiarach kolonizacji, na własne wyswobodzenie się ze współczesnego ucisku, a także na solidaryzowanie się z innymi wykluczonymi, również więcej niż ludzkimi. Czy jednak teatr nie okazał się zbyt hermetycznym i ograniczonym medium, by tego dokonać?

„Jeśli nie mogę tańczyć, to nie jest to moja rewolucja". Słowa te ponad sto lat temu wypowiedziała na przyjęciu anarchistycznym Emma Goldman, myślicielka i aktywistka, dziś ceniona zwłaszcza w kręgach radykalnych feminizmów. Znane są one każdemu, kto choć trochę wierzy w idee społecznej rewolucji. Zakorzeniły się w kulturze i poetyce protestu i nieraz ustanawiano je jako hasła przewodnie różnego rodzaju form oporu, które angażują ruch, taniec, choreografie. Wspominam je tutaj, bo przyszły mi do głowy, gdy oglądałem hiszpański spektakl *La Domestication*, wyprodukowany przez grupę La Phármaco, a wyreżyserowany przez Luz Arcas, jej założycielkę. To w nim właśnie głos z offu jak mantrę powtarza sformułowanie „taniec mnie wyzwoli". O ile więc Goldman nie zgadzała się

na rewolucję bez tańca, który był dla niej czystą rozrywką, o tyle w przedstawieniu Arcas nie równa się on zabawie. Jest raczej narzędziem, które może przynosić emancypację. Wyzwalać od współczesnych, neoliberalnych form kolonizacji, które – podobnie zresztą jak te dawne – narzucają jednostce określony, często konsumpcyjny system norm i zwyczajów życia codziennego. Strofują także – pozornie wolne – ciała, każąc im dążyć do sukcesu i wyidealizowanych kanonów piękna. Drogą więc do wyzwolenia staje się tu taniec, rozmaita pod względem rytmów i znaczeń choreografia, dzięki której ciała odnajdują inny, bardziej kolektywny model społeczeństwa.

Zanim jednak do tego dojdzie, spektakl zaczyna się dość statycznie: sekwencją ćwiczeń rozciągających, które wykonuje reżyserka. Znajduje się ona na pustej scenie, którą stopniowo zaczynają wypełniać dźwięki szarpania strun skrzypiec. Dźwięk jest nieregularny, pojawia się co kilka, kilkanaście sekund, a tancerka w jego rytm powoli się gimnastykuje. Gdy tempo dźwięku narasta, jej ruchy również stają się coraz bardziej dynamiczne. Gdy spada, ona również wraca do subtelności i spokoju. Ta próba zestrojenia ciała z instrumentem to test na wytrzymałość i dyscyplinę ciała, które musi być nastrojone niczym instrument, gdy przyjdzie czas rewolucji. A ta następuje zaraz po pierwszej, kilkunastominutowej scenie i trwa do końca spektaklu. Do kobiety dołącza wówczas czterech tancerzy, którzy teraz wspólnie tańczą do elektronicznej, rave'owej muzyki na tle intensywnych czerwonych świateł.

Ta zachwycająca zbiorowa choreografia pełna jest orgiastycznych kompozycji, w których tancerze łączą się w jeden twór, trzęsą się i wiją po scenie. Do złudzenia przypomina mi to układy taneczne z *Climaxu* Gaspara Noego. Bohaterowie *La Domestication*, niczym ci we francuskim filmie, wypili już swoją porcję sangrii, a teraz w ekstatycznym, tanecznym

uniesieniu opowiadają historię rewolucji. Od zniewolenia, przez bunt, pozorne wyswobodzenie i ponowny ucisk. Aż wreszcie po drugą rewoltę, złożenie ofiary z dóbr konsumpcjonizmu (co przedstawiono euforyczną sceną z rozrzucaniem jedzenia) i finałową wolność. Wolność ta polega na ustanowieniu nowego rodzaju wspólnoty. Pokazano ją jako rytmiczną koegzystencję wszystkich ciał, które stoją w bezruchu, delikatnie się bujając. Nastąpić musiał wybuch ciała, eksplozja ciał, by neoliberalną jednostkowość symbolicznie zastąpić kolektywnym współistnieniem. Wyłącznie symbolicznie, bo przecież sceniczna opowieść nie przekłada się inaczej – na przykład materialnie – na widzów i na rzeczywistość. Czasem jednak wystarczy symboliczna eksplozja, empatyczne i szczere podejście do tematu, by rozpocząć inny rodzaj rewolucji, na przykład świadomościowej.

Taką też świadomościową eksplozję dostrzec było można w innym spektaklu, *Eruption – The Uprising Is Not Over Yet* zrealizowanym przez coletivA ocupação pod reżyserską uważnością Marthy Kiss Perrone. Twórcy porównują społeczny zryw z erupcją wulkanu, gdyż może być tak samo niezapowiedziany i gwałtowny. I rzeczywiście jest, bo gdy zaczyna się spektakl, raczej nikt się nie spodziewa, że lada moment dojdzie do rewolty, która niczym lawa rozleje się na miejsca widowni. A to dlatego, że w projekt zaangażowani zostali tylko młodzi ludzie, których głos jest często w debacie publicznej pomijany i ignorowany. Tutaj również na początku mogą nie zostać potraktowani poważnie, bo pokazano ich jako dzieci, które – gdy publiczność wchodzi na spektakl – snują się niewinnie po scenie, rozsypując przy tym piasek. Te beztrosko bawiące się w piaskownicy ciała miałyby zorganizować rewolucję? A jednak… Tyle że jest to nieco inny rodzaj rewolty. Takiej, w której ciało jest bronią, a jej celem nie jest zmiana teraźniejszości czy nadzieja na lepsze jutro, a przedefiniowanie i wyswobodzenie przeszłości.

Podstawowa więc różnica między *Eruption* i przedstawieniem Arcas polega na tym, że młodzi nie manifestują we własnej sprawie, a ujawniają niesprawiedliwości historii. Piasek symbolizuje tu ziemię, po której stąpali ich przodkowie, ofiary kolonialnej przygody, a jego rozsypanie rozpoczyna pewnego rodzaju seans spirytystyczny. Jego celem nie jest jednak porozumienie się ze zmarłymi, a przyjęcie ich nieudanych, niedokończonych lub niewydarzonych buntów, rebelii, rewolt we własne ciała. To one stają się medium transmitującym marginalizowane historie i doświadczenia czarnych niewolników. W niektórych momentach spektaklu odbywa się to za pomocą tzw. historii mówionej – każdy z wykonawców, animując swoje ciało niczym kukłę, opowiada o kolonialnych potyczkach przodków, jak na przykład udziale w haitańskiej rewolucji czy katorżniczej pracy na plantacjach bawełny. W większościach scen jednak performerzy wykorzystują zabieg performatywnego odtworzenia, w którym rasistowski stosunek białego kolonizatora do czarnego niewolnika zostaje ożywiony przez ciała potomków w sytuacji scenicznej. Szczególnie mocna jest w tym kontekście scena, w której jeden z aktorów staje się marionetką w rękach innych. Każą mu oni wykonywać wówczas poniżające czynności, jak na przykład kładzenie się na podłodze twarzą do niej czy całowanie kogoś z publiczności. Co ciekawe, *reenactment* tych przemocowych doświadczeń zostaje uzupełniony sekwencją zbiorowej choreografii, stylizowanej na tańce plemienne. Dzięki temu właśnie udaje się unaocznić przemoc kolonizatorów, ale także – ponownie symbolicznie i za pomocą tańca – odzyskać podmiotowość kolonizowanych. Ciało w ruchu jest narzędziem, dzięki któremu performerzy stają się swoimi przodkami i wyzwalają ich z ucisku. Taka zapośredniczona obecność oddziałuje afektywnie na widzów i stymuluje w nich zmianę postrzegania przeszłości. W myśl tej zmiany czarny przestaje być Innym. Przynajmniej dla tych, którzy ten spektakl widzieli…

Wzrok nie był jednak jedynym zmysłem, z pomocą którego można było eksplorować spektakle, które znalazły się w programie festiwalu. Mówię oczywiście o ich nażywym odbiorze, nie zaś tym online, którego doświadczyłem. Mimo to zwróciłem uwagę, że zmysł dotyku i bardziej partycypacyjny, wręcz ucieleśniony udział oferowały te projekty, które za Innego uznały nie ludzi, a więcej niż ludzkie istnienia. To właśnie w jednym z nich – *A Play For A Living In A Time Of Extinction* wystawionym przez Marthe Baltazar w belgijskim NTGent – opowieść o katastrofie ekologicznej i szóstym masowym wymieraniu na Ziemi poprzedzona jest zaproszeniem publiczności do partycypacji. Spektakl rozpoczyna się dopiero, gdy dwóch widzów zdecyduje się wejść na scenę, wsiąść na jeden z rowerów stacjonarnych, które na niej ustawiono i swoją motoryką zacząć wytwarzać energię elektryczną niezbędną do jego prezentacji. Wydawać by się mogło, że jest to zwyczajna gra z widzem, a kiedy nikt nie wyrazi chęci czynnego udziału, spektakl i tak się odbędzie. Nic bardziej mylnego… Gdy dwóch pierwszych śmiałków zmęczyło się i przestało pedałować, światło na scenie zgasło i muzyka się wyłączyła. By więc przedstawienie mogło trwać, kolejni widzowie musieli się w nie zaangażować. Uruchomić swoje ciała, by poznanie więcej niż ludzkich bohaterów i ich problemów stało się możliwe.

Ludzkie ciało i jego motoryka pomyślane więc tutaj zostały jako element niezbędny, by spełnić kryterium etycznego podejścia do tematu. Bo głównym powodem zastosowania tej partycypacji były względy etyczne wobec więcej niż ludzi, którzy właśnie z powodu ludzkiej hegemonii i wyrządzonych przez nie szkód środowiskowych skazani zostali na wyginięcie. Ich wymieranie jest jednak w spektaklu upodmiotowione poprzez zrównane go ze śmiercią ludzką. Śmiercią matki głównej aktorki, która – jak pomyślano w scenariuszu – jest nieobecna, a którą zastępuje jej przyjaciółka, dramaturżka. To ona w jednej z ostatnich scen przedstawienia żegna się z taką samą czułością

zarówno z umierającą kobietą, jak i ginącymi gatunkami, których nazwy kolejno odczytują widzowie. To wzruszające oddanie hołdu więcej niż ludziom udowodnia, że idea wszczynania cielesnej rewolucji – postulowanej przez wcześniej omówione spektakle – nie zawsze się sprawdza, na pewno nie wobec każdego rodzaju wykluczenia. Czasem lepiej użyć ciała jako strażnika ponadgatunkowej etyki. Użyć go tak, by zrozumieć, z czym mierzą się ci, których na ogół nie rozumiemy.

Z takiego właśnie założenia wyszli również, moim zdaniem, członkowie Other Spaces Collectives, którzy zainicjowali projekt *The Angle Of Water 104.45°* i za pomocą własnych ciał zapragnęli zrozumieć, czym jest woda, jeden z naszych więcej niż ludzkich przyjaciół, i w jakich postaciach występuje. Za temat obrali cząsteczki wody, bo skoro z nich w znacznym procencie składa się organizm człowieka, człowiek jest również częścią ich historii i doświadczeń. By poznać bliski nam więcej niż ludzki organizm, fiński kolektyw przygotował osiem akcji w przestrzeni publicznej, które udokumentowano i udostępniono za darmo w internecie w formie krótkich filmów wideo. Głównym medium objaśniającym skład, działanie i rozmaite wcielenia wody uczyniono oczywiście ciała performerów, którzy przyodziali niebieskie kombinezony robocze i w – zazwyczaj – otwartych przestrzeniach stawali się wodą. To hydrofeministyczne stawanie się ciałem wodnym odbywało się za pomocą działań ruchowych, jak chodzenie, bieganie, leżenie na ziemi, kręcenie się wokół własnej osi czy chwytanie się za ręce z innymi współuczestnikami. Ćwiczenia te pokazywały proces powstawania wody jako związku chemicznego, jej przeobrażanie się w płatek śniegu czy lód, objaśniały, jaka relacja zachodzi między wodą a chmurami, a także tłumaczyły, czym tak właściwie jest pamięć wodna. Co ciekawe, usytuowanie tychże działań wśród przechodniów nadało im całkiem sporą sprawczość. A

to dlatego, że w ich dramaturgię wpisana była dobrowolna partycypacja odbiorców. Kto z przechodniów wyraził zainteresowanie dziwnie poruszającymi się niebieskimi ludzikami, mógł do nich dołączyć. Filmy wideo uzupełnione zostały także o krótkie wypowiedzi ich inicjatorów, tłumaczących krok po kroku, jak wykonywać omawiane działania, jak animować własne ciało, by – w swoim otoczeniu i wśród bliskich – stawać się wodą. Przeniknęło to z wirtualnego teatru do mojego mieszkania i pokazało, jak złączyć mam się z Innym w mojej prywatnej, intymnej symbiozie.

Fanon kończy swoją książkę namysłem: „Dlaczego nie spróbować dotknąć innego, poczuć innego, odkryć innego dla siebie?" (2020, s. 260). A ja mam wrażenie, że to samo pytanie zadali sobie wszyscy twórcy, których projekty zaprezentowano na tegorocznym przeglądzie. Zadali je i rzeczywiście dotknęli Innego ciała, poczuli Innych poprzez własne ciało, odkryli Inne ciało dla siebie. Dzięki temu właśnie festiwal ten był nie tylko przeglądem teatru, który w spektrum swoich zainteresowań umieszcza wykluczonych. Stał się także studium na temat tego, czym dla współczesnego teatru jest lub czym może stać się ludzkie ciało i do czego w sytuacji scenicznej można je wykorzystać. A można do wielu rzeczy, między innymi do nawiązania kontaktu z przodkami, do wyzwalania z ucisku grup podporządkowanych, do inicjowania ponadgatunkowego spotkania. Można także do przekraczania samego teatru i poszerzania sprawczości emancypacji o inne media, jak ciało czy performans. Motto tegorocznego przeglądu – „Theatre and Its Others" – rozumiem więc nie tylko jako poszukiwanie relacji między teatrem a wykluczonymi, lecz także nieco szerzej, jako poszukiwanie sposobu na wyzwolenie w teatrze i podobnych mu mediach.

Wzór cytowania:

Cudak, Bartosz, *Teatr i inne sposoby emancypacji*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 175/176, https://didaskalia.pl/pl/artykul/teatr-i-inne-sposoby-emancypacji.

Autor/ka

Bartosz Cudak

Bartosz Cudak – absolwent wiedzy o teatrze i performatyki na UJ. Student sztuki współczesnej na UP w Krakowie. Sekretarz literacki Teatru Śląskiego im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/teatr-i-inne-sposoby-emancypacji*