didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 177**
Data wydania: październik 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/transcendencja-wszystkiego-co-znamy

/ FESTIWALE

Transcendencja wszystkiego, co znamy

Julia Niedziejko

Malta Festival Poznań, 26 czerwca – 2 lipca 2023

„Utopia rodzi się, gdy w świadomości ludzkiej zjawia się rozdarcie między światem, który jest, a który jest do pomyślenia. […] Pojawia się, w szczególnych warunkach historycznych, w których jednostki i grupy społeczne uświadamiają sobie z całą ostrością «nienaturalność» istniejących stosunków oraz konieczność dokonania świadomego wyboru sposobu życia" – pisze Urszula Jabłońska w książce *Światy wznieśmy nowe* (2021, s. 23), powołując się na socjologa Jerzego Szackiego. Jabłońska próbuje zrozumieć przyczynę tworzących się w różnych społeczeństwach wyrw w myśleniu na temat idealnego świata. Przemierza świat tropem współczesnych komun i antysystemowych ustrojów, badając przy tym różne oblicza społecznych układów.

Poważnie okrojona (ze względu na zmniejszony budżet) edycja Malta Festival w tym roku zaprezentowała trzy warte uwagi widowiska: *The Divine Cypher*

zrealizowany przez An Pi, *Yishun is burning* w reżyserii Chya Ka Faia oraz *Ich heisse Frau Troffea* autorstwa Sergeya Shabohina i Igora Shugaleeva, które są pod pewnymi względami koherentne z tekstem Jabłońskiej. Poszukiwanie traw bardziej zielonych niż w rodzinnych stronach to jedno. Ważnym aspektem spajającym te przedstawienia jest próba redefinicji własnej tożsamości, która ma nastąpić na skutek wejścia w kontekst innego miejsca, innej kultury i tańca. W każdym z nich znalazł się fragment ekstatyczny, który wiązał się z głębszym poznaniem siebie albo nowych sposobów funkcjonowania w świecie.

Podążając za ścieżkami wytyczonymi w filmie Mai Deren *Bogowie haitańskiego wudu*, An Pi udała się na Haiti. Chciała przyjrzeć się tamtejszej kulturze, a następnie przełożyć swoje obserwacje na matrycę działań performatywnych, które zawarła w swoim solowym spektaklu. Podobnie jak Pi, Deren również miała przewodniczkę w tej podróży na Karaiby – Katherine Dunham, afroamerykańską tancerkę, choreografkę i antropolożkę. Inspiracja kulturą tego kraju oraz jej powiązaniami z tańcem wpłynęły na nią na tyle, że rozpoczęła własne badania i praktyki. Film Deren zainspirował Pi, która w swoim performansie bezpośrednio do niego nawiązuje. Oryginalnie na scenie znajdywały się elementy prywatnego „muzeum" Pi, które odnoszą się do fascynacji performerki Mayą Deren i praktykami wudu. Poza fragmentami filmu podczas spektaklu rozbrzmiewała haitańska kompozycja muzyczna zarejestrowana przez Deren. Z powodu problemów z transportem poznańska publiczność nie miała jednak okazji zobaczyć całości zbiorów Pi.

Wieloaspektowy hołd złożony przez Pi zarówno swoim inspiratorkom, kulturze, tradycji Haiti, jak i praktykom tanecznym, jest tym bardziej znaczący, że dotyczy badań prowadzonych w różnych latach. Gdyby zebrać i zestawić ze sobą praktyki tych trzech kobiet, otrzymalibyśmy linearny obraz

fragmentu haitańskiej kultury, która zmieniała się wraz z kontekstem społeczno-politycznym. Wudu było tłumioną przez rząd podziemną praktyką. Dopiero na początku XXI wieku stało się na Haiti jedną z religii państwowych. Pi nawiązuje do tego w swoim performansie. Tancerka pojawia się na scenie w pięknej, białej sukni, która krojem przypomina nieco dawne sukienki pensjonarek. Porusza się powolnym, wystudiowanym krokiem, czasem przybiera pozy przypominające te ze sztuk walki. Daleka jednak od przesady sztywność gestów ma w sobie coś z niezdarności, właściwej osobom, które próbują odnaleźć się w nieznanym otoczeniu. Im więcej postać grana prze Pi wie o swoim otoczeniu, tym więcej odwagi i swobody można odnaleźć w jej sposobie poruszania się. Ostatecznie tancerka zdejmuje białą suknię i w niekrępującym ruchów kostiumie wykonuje ekstatyczny taniec pośrodku wykreślonego cukrem okręgu.

Haiti, które Pi poznawała zarówno przez pryzmat własnych doświadczeń na Karaibach, jak i z dokumentów sporządzonych przez Deren i Dunham, jest dziś zgentryfikowanym miejscem, które jednak pielęgnuje tradycje wudu. Artystka jest tego świadoma, a poluzowanie hermetyczności kulturowej tej wyspy było dla niej otwarciem granic dla tematów związanych ze współczesnością, jak na przykład covidowy lockdown czy opisana przez Donnę Haraway cyborgizacja ludzkiego ciała. Noszona na głowie butla wody nie tylko nawiązywała do sposobu transportowania przedmiotów przez kobiety żyjące w różnych częściach Afryki, ale też tiktokowego trendu z 2020 roku – wyzwania Joro. Z kolei używanie na scenie automatycznego samochodziku to zarówno łącznik ze skojarzeniami o eksploracji kosmosu, kolonizacji i symbolicznego Innego.

Pi poszukiwała na Haiti konsekwencji białej supremacji nad potomkami niewolników przywiezionych z Afryki przez francuskich kolonizatorów.

Pomieszanie historycznych kontekstów oraz zniuansowanie czerpanych z różnych stron świata znaczeń, które wymykają się stereotypom, to metody twórczej pracy Pi. Biorąc pod uwagę, że wszystkie elementy scenograficzne w *The Divine Cypher* są białe, nietrudno dostrzec w tej decyzji nawiązanie do przemocy kolonizatorów. Cukrowy krąg, którego granice Pi zaciera swoim tańcem, to nie tylko metafizyczny gest w rodzaju przerwania cyklu Samsary, ale też polityczny komentarz do drakońskich praktyk na haitańskich plantacjach trzciny cukrowej, które naruszają prawie każdy podpunkt międzynarodowego kodeksu pracy. Po spektaklu odbyło się spotkanie z Pi. Powiedziała wówczas, że przedstawienie nie ma na celu przywoływania duchów, ale pokazanie, że taniec może być wyrazem supermocy. Słowa te są znaczące zarówno na poziomie społecznej odpowiedzialności, do której nawiązuje Pi, jak i osobistych, duchowych przemian, jakich mają dostarczyć praktyki religijne i taniec.

Dunham, Deren i Pi nie pochodzą z Haiti i wszystkie trzy próbowały na niej odnaleźć coś, co pomoże im poszerzyć ich obraz świata o nowe, spójniejsze lub ciekawsze dyskursy, niż te, które znają ze swoich rodzinnych stron. Autorka *The Divine Cypher* pochodzi z Brazylii i mieszka w Paryżu. Na scenie prezentuje typowe ruchy choreografii rytmicznych, które odgrywają kluczową rolę w rytuałach wudu, a także w rytuałach podobnej religii brazylijskiej – *candomblé*. Mają również ogromny wpływ na styl współczesnych tańców miejskich. Zamrożenie, będące podstawową techniką breakdance, jest również obecne w brazylijskich i haitańskich praktykach religijnych. Inne ruchy taneczne właściwe obrzędom pojawiają się dziś w hip-hopie i brazylijskim funku. Samo słowo „cypher” odnosi się zarówno do otwartego magicznego kręgu, w którym wykonywano rytualne tańce wudu, jak i do kręgu, w którym toczą się współczesne taneczne bitwy uliczne (np. w breakdance). Pi nawiązuje także do popularnej brazylijskiej samby. Termin

„samba” oznacza „modlić się”.

The Divine Cypher nie było jedynym nawiązującym do tradycyjnych wierzeń spektaklem, który można było zobaczyć podczas tegorocznej Malty. *Yishun is Burning* Choy Ka Faia to próba przetransponowania azjatyckich praktyk religijnych na widowiskowe narzędzia taneczne. Twórca zaprosił do udziału w swoim projekcie norwesko-tajskiego voguera i performera Suna Phitthaya Phaefuanga. Na potrzeby spektaklu artysta ten brał czynny udział w uroczystościach ku czci bóstw. Odbywały się one w rodzinnym mieście Choy Ka Faia – Singapurze, a dokładniej dzielnicy Yishun, która zdobyła sławę dzięki rozpowszechnieniu rejestracji „dziwnych” dla europejskiego widza obrzędów. To miejsce przecięcia kultur, punktów widzenia i wierzeń. Twórcy *Yishun is Burning* próbują zrozumieć, na jakie potrzeby odpowiadają w dzisiejszych czasach praktyki szamańskie oraz w jakim stopniu (lub czy w ogóle) mogą być pomocne w rozwikłaniu problemów rasizmu, tożsamości i transcendencji. W tym celu Ka Fai przeprowadził i zarejestrował rozmowy z szamanami, z których publiczność może dowiedzieć się o ich losach, wierzeniach i sposobach postrzegania współczesności. Sprowadzając ich wypowiedzi do ogólnej tezy, można powiedzieć, że nie postrzegają świata w prostych, budowanych na opozycjach kategoriach, jakie właściwe są pragmatycznej i sceptycznej wobec „praktyk pogańskich” kulturze europejskiej.

Nie znaczy to jednak, że nie można próbować przełożyć tych zagadnień na bliski europejskiej publiczności kontekst badań teoretycznych. Wspomniana wcześniej Donna Haraway zachęca do myślenia o tożsamości i płci w sposób otwarty i elastyczny. Jej koncepcja cyborgów sugeruje, że nie są one stałe ani nieuchronnie związane z biologiczną płcią czy uzusem. Tym samym otwiera przestrzeń dla rozważań nad tym, jak płciowość i tożsamość są kształtowane

społecznie oraz jak można je dekonstruować. Łącząc te zagadnienia z tezami głoszonymi przez Judith Butler w książce *Uwikłani w płeć*, takimi jak przyznanie, że tożsamość płciowa jest wynikiem powtarzalnych aktów performatywnych, a nie czegoś, co jest wrodzone i stałe, warto rozważyć spektakl Ka Faia jako próbę przeformułowania konstruktów społecznych i płciowych za pomocą znaczącego gestu, jakim jest choreograficzne „przejęcie" praktyk szamańskich, na skutek uczestnictwa w yishuańskich obrzędach, łączących kult chińskich i indyjskich bogiń z redefinicją zła, które może być rozumiane jako etyczne czy moralne pojęcie, ale także jako eskalujący na przestrzeń prywatnego konstrukt polityczno-społeczny.

W *Yishun is Burning* taniec Suna zostaje zmapowany i na żywo przetworzony na widoczną za jego plecami animację bogini Kali. Błękitna postać o długim języku i wielu kończynach przybiera niemożliwe do wykonania przez ludzie ciało pozy, mimo że przecież jej ruch zależny jest od intencji performera. Freudowskie doznanie „niesamowitego" w tym momencie spektaklu wynika z obserwowania jednocześnie dwóch różnych aspektów tego samego fenomenu. Jeśli brać pod uwagę fakt, że potężna bogini Kali w hinduizmie jest często pojmowana jako bóstwo, które reprezentuje zarówno zniszczenie, jak i odnowę – skłaniam się ku temu, aby odczytywać ten zabieg sceniczny jako próbę transcendentalnego przełamania między sacrum a profanum, moralnym a niemoralnym i w końcu – dobrem a złem. Na symbolicznym poziomie można odczytywać tę scenę także jako zniesienie granicy między płciową binarnością, co jest o tyle istotne, że twórcy odnoszą się do queerowej spuścizny. Figury znane z voguingu pojawiały się w choreografii inspirowanej tańcami z Azji Południowej, a pod koniec spektakl zmienił się w drag show, w którym na scenie wystąpiły na żywo polskie osoby vougerskie: Diana Revlon, Yantar, Sinoa Revlon i Mother Tsunami Tornado. Widząc, jak wiele wspólnego mają ze sobą oba te sposoby scenicznej obecności, mimo

znaczących kulturowych różnic, transcendencja okazuje się efektem tanecznego zniesienia norm i nakazów.

Hasło: „Jeśli nie mogę tańczyć, to nie jest moja rewolucja”, którego autorstwo przypisywane jest Emmie Goldman, można niekiedy usłyszeć na feministycznych protestach oraz manifestacjach przeciwko opresji państwa wobec kultury i sztuki. *Ich heisse Frau Troffea* autorstwa Sergeya Shabohina i Igora Shugaleeva to spektakl, który zdaje się tworzony przy założeniu, że zdanie to mogłoby być zarówno mottem spektaklu, jak i środowisk raverskich. Afirmatywny stosunek do postrzegania roli tańca w kontekście społeczno-politycznym bazuje na twierdzeniu, że rewolucja, która obala opresyjne struktury, powinna dawać ludziom możliwość wyrażania siebie i czerpania radości z życia.

Czy historia Troffei rzeczywiście pasuje do tej myśli? W lipcu 1518 roku obywatelka Strasburga niespodziewanie zaczęła tańczyć na ulicach miasta. Robiła to bez przerwy przez kilka dni. Jej dziwaczne zachowanie zaczęło przyciągać innych. W ciągu kilku tygodni dołączyło do niej ponad trzydzieści osób, które również zaczęły tańczyć. Niestety wiele z nich zmarło z wyczerpania, zranień lub chorób. Wielu mieszkańców Strasburga cierpiało przez kilka miesięcy z powodu manii tańca. Zaniepokojone władze miasta postanowiły zareagować. Uznano, że „epidemia tańca” jest spowodowana „gorącą krwią” i aby zakończyć to zachowanie, wyznaczono miejsce, na którym tańczący mogli bezpiecznie dać upust swoim emocjom. Przyczyny tego zdarzenia pozostają niejasne. Niektórzy badacze sugerują, że przyczyną mogła być masa psychogenna lub stres społeczny, ale nie ma jednoznacznego wyjaśnienia.

W *Ich heisse Frau Troffea* pojawia się wideo, w którym przebrany za

tancerkę performer tanecznym krokiem zmierza do Strasburga. Historia ta przeplata się z osobistą odyseją artysty, który opuścił pogrążoną w zamieszkach Białoruś, by dotrzeć do Niemiec, gdzie odnalazł taneczną enklawę. Afirmacja rave'ów została powiązana z poczuciem wolności, jakie bohater spektaklu miał tam odnaleźć. Rozpoczynając od nieznacznych gestów tancerz inicjuje taneczną medytację, która z czasem przeobraża się w euforyczny, swobodny ruch. Za jego plecami wyświetlane są napisy, objaśniające publiczności motywacje bohatera. Nawiązania do Homera, a potem także Joyce'a, są widoczne od pierwszych kadrów nagrań telefonicznych, które performer tworzył podczas swojej podróży na Zachód. Książką, która towarzyszyła mu podczas tułaczki, był właśnie *Ulisses*.

Fenomen Troffei może być inspirujący zarówno dla artystów, jak i badaczy. Mam jednak wątpliwości co do rewolucyjnego potencjału jej historii. Przede wszystkim nie wiadomo, jakie były powody jej tanecznej ekstazy. Nawet jeśli osobliwe zachowanie Niemki wywarło silny wpływ na resztę społeczeństwa, nie stało się to w akcie skodyfikowanego wspólną myślą sprzeciwu, który jest podstawą rewolucji. Osobiste powody współuczestników i współuczestniczek szału nie muszą być jednak czytelne, żeby przyjąć za pewnik, że najwyraźniej potrzeba przełamania schematu (a może nawet wprowadzenia anarchii) musi wynikać z jakiejś współdzielonej frustracji. Jednakże ta chwilowa destabilizacja systemu, jaki zapoczątkowała Troffea, bardziej przypomina karnawał niż rewolucję. Choć niespodziewana, nie była w najmniejszym stopniu groźna dla panującego ustroju. Poza tym właściwe karnawałowi pozorne przyzwolenie na swobodę pomaga rozproszyć gniew, który mógłby się skumulować w sensowną jakość, gdyby nie został złagodzony konwencjonalną niby-anarchią. Historia Troffei nie jest wystarczająco silnym przykładem rewolucyjnego wymiaru tańca, o jaki, jak sądzę, chodziło twórcom, ponieważ antysystemowa perspektywa twórców, stawiających

swoje poglądy w opozycji do białoruskiego establishmentu, jest czytelna od początku performansu. Potrzeba zmiany i solidarności skierowana jednak na narkotyczne imprezy w kraju o znacząco odmiennych realiach społeczno-politycznych niż państwo ze stolicą w Mińsku. Nie zraża mnie to naiwnością, ale niepokoi niestaranną umownością łączenia kontekstów i porównań.

Ważnym podobieństwem między trzema opisanymi spektaklami jest fakt, że wszyscy performerzy zajmowali pozycję bycia jednocześnie badaczem lub badaczką, aktorem lub aktorką przybranej roli, i świadkiem lub narzędziem społecznych przemian albo kryzysu: wojny domowej w Białorusi, procesu redefinicji ról płciowych i ich rozumienia oraz krytycznego spojrzenia na kolonizację. Ten interesujący zabieg mówienia zarówno w swoim imieniu, jak i z dystansu obserwatora lub obserwatorki istotnych zjawisk polityczno-społecznych powoduje, że każdy z tych spektakli przypomina spekulację na temat odnowy świata, która może się rozpocząć dopiero wtedy, gdy zacznie się ją od siebie.

Każdy ze spektakli głosi wolność jednostki. Nawet jeśli w jej perspektywie jest wyłącznie wolność iluzoryczna, bo chwilowa i wynikającą z inspiracji tym, co wcześniej było nieznane, zależy głównie od prywatnej inwestycji w imię swojego komfortu. Zmiana jest możliwa, jeśli efektem śnieżnej kuli każdy z osobna podejmie odpowiedzialność za swoje życie. To wyraźnie optymistyczna perspektywa, stojąca w kontrze do równie popularnej w dzisiejszych czasach strategii przetrwania, czyli rezygnacji z działania. Wizja rewolucji, która jest możliwa wtedy, gdy staje się wynikiem osobistej transcendencji, jest sama w sobie istotna, ale czy to rzeczywiście antysystemowa propozycja? A może wcale nie musi taka być? W jakim stopniu pomysł ten bliski jest kapitalistycznemu „kultowi jednostki” i czy rewolucja może używać narzędzi systemu, który jest jedną z podstawowych

przyczyn wszystkich trzech wspomnianych wcześniej sytuacji kryzysowych? Odnoszę wrażenie, że twierdzące odpowiedzi na te pytania to dobry początek dłuższej dyskusji. Warto nie tylko przyłożyć je do maltańskiego programu, ale stale przypominać podczas rozważań na temat aksjologii sztuki, która, być może, jest dziś najbardziej z dostępną z utopii (i nie silę się tutaj na ironiczny ton), jakich potrzebujemy.

Wzór cytowania:

Niedziejko, Julia, *Transcendencja wszystkiego, co znamy*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 177, https://didaskalia.pl/pl/artykul/transcendencja-wszystkiego-co-znamy.

Autor/ka

Julia Niedziejko

Julia Niedziejko – poetka i recenzentka, współpracuje z portalem kulturapoznan.pl, teksty krytyczne publikowała m.in. w „Czasie Kultury", „Dwutygodniku", „nietak!cie", „Fragile", „EleWatorze".

Bibliografia

Jabłońska, Urszula, *Światy wznieśmy nowe*, Dowody na Istnienie, Warszawa 2021.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/transcendencja-wszystkiego-co-znamy*