didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 177**
Data wydania: październik 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/kobiece-pozadanie-i-maszyny

/ HOLZINGER

Kobiece pożądanie i maszyny

Thomas Irmer

Zaproszenie spektaklu *TANZ (eine sylphidische Träumerei in Stunts)* na berliński festiwal Theatertreffen w 2020 roku było momentem przełomowym dla Florentiny Holzinger – do tej pory mało znanej w świecie teatru, chociaż już od pewnego czasu odgrywającej ważną rolę w tańcu współczesnym. W tym czasie jej twórczość nie została też jeszcze dostrzeżona w kontekście sztuk wizualnych, mimo że byłyby ku temu pewne przesłanki. Jednak po udziale w festiwalach tanecznych (w tym znaczących międzynarodowych przeglądach) wiedeńska choreografka zyskała reputację artystki, do opisu działań której używa się słów: „radykalny", „ekstremalny", „bezkompromisowy" – po to, by wyrazić entuzjazm odbiorców. Od czasu do czasu wspominano nawet o porno-szyku i zderzaniu kiczu ze sztuką, zwłaszcza w odniesieniu do wczesnych prac, które Holzinger realizowała wraz ze swoim holenderskim partnerem Vincentem Riebeekiem, którego poznała podczas studiów tanecznych w Amsterdamie. Od roku Holzinger ma swoją bazę w teatrze Volksbühne w Berlinie, gdzie jej estetyka może rozwijać się również w związku z tamtejszą tradycją i pozwala się odczytywać w

nowych kontekstach. W końcu to na tej słynnej, nieustająco poszerzającej pole teatralności scenie pojawił się nieustraszony wojownik politycznego tańca Johann Kresnik, przekraczająca granice amerykańska choreografka Meg Stuart oraz podążający tropem Josepha Beuysa i innych happenerów Christoph Schlingensief.

Szczególnie istotnym punktem odniesienia dla urodzonej w Wiedniu w 1986 roku tancerki i choreografki powinna być jednak grupa artystów działająca w jej rodzinnym mieście dwie dekady przed jej urodzeniem, czyli akcjoniści wiedeńscy. Günter Brus, Rudolf Schwarzkogler, Hermann Nitsch i Otto Muehl zradykalizowali przejęte przez siebie idee ruchu Fluxus, działając w środowisku naznaczonym politycznym buntem ruchu studenckiego przeciwko specyficznie austriackiemu powojennemu konserwatyzmowi i próbując przeciwstawić się sztywnie rozumianemu modernizmowi. Odejście od sztuki było jednym z kluczowych haseł akcjonistów, którzy porzucili tradycyjne dziedziny twórczości, takie jak malarstwo, muzyka i literatura, na rzecz spektakularnych performansów i manifestów. Ich najbardziej uderzającą strategią było użycie własnego ciała jako materiału i medium. Malowanie na własnej skórze, nagość, samookaleczanie i wykorzystywanie wydzielin ciała najczęściej przedstawiane były w rytualnej formule. Należy wziąć pod uwagę kontekst katolicyzmu z jego wizerunkami ofiarnymi i rytuałami pokutnymi, jednak działania te miały przede wszystkim znaczenie polityczne, służąc zakłócaniu wizerunku człowieka pielęgnowanego dwadzieścia lat po narodowym socjalizmie. Tytuł akcji *Obywatel Brus przygląda się swojemu ciału* z 1968 roku dobitnie wyraża ten aspekt ich działalności. W tym samym roku akcjoniści spotkali się po raz ostatni na Uniwersytecie Wiedeńskim w ramach akcji *Sztuka i rewolucja*, gdzie cielesność, która zdecydowanie miała przełamywać tabu, została bezpośrednio powiązana z hymnem i flagą państwową. To był koniec

akcjonistów – również dlatego, że niektórzy z nich zostali postawieni przed sądem. Ale w następstwie swoich działań wiedeńscy artyści, którzy nie stworzyli prawie żadnych dzieł sztuki dających się materialnie zachować, zostali zaliczeni w poczet wielkich twórców lat sześćdziesiątych, a ich dorobek został wielokrotnie przypomniany na wystawach (prezentujących zdjęcia, filmy, dokumenty).

Groteskowa koncepcja ciała – jak czasami, używając terminu ukutego przez Michaiła Bachtina, określają ją w odniesieniu do akcjonistów historycy sztuki – musiała być bliska Florentinie Holzinger od samego początku. Z pewnością decydujący nie był tu retrospektywny punkt widzenia, ale raczej pytania, które były dla niej aktualne w trakcie pracy nad jej własnymi performansami: jak można pokazać ciało, ile może ono znieść, czego zwykle się nie pokazuje – i dlaczego?

W *TANZ* punktem wyjścia jest konwencja baletu klasycznego. Licząca sobie w trakcie pracy nad spektaklem siedemdziesiąt siedem lat Beatrice Cordua, niegdyś gwiazda legendarnego Baletu Hamburskiego Johna Neumeiera, instruuje uczennice w ramach sztywnej formuły lekcji baletu. Fakt, że reguły baletu klasycznego z jego spódniczkami tutu i szpagatami w powietrzu wpisują się w dominującą pod koniec XIX wieku estetykę seksualizującego spojrzenia na kobiece ciało, z pewnością nie musi być dziś specjalnie podkreślany. Dla Holzinger to i tak tylko pierwszy krok, po którym następuje rozebranie się do naga. Cordua, która przeszła do historii tańca jako pierwsza naga balerina, prowadzi żeński zespół ku tej przezroczystości ciał (jak nazywa to Holzinger), która nastała w dekady po etapie prowokacji i przełamaniu tabu. W przypadku Cordui wciąż jeszcze nagość opisywana była jako rodzaj kostiumu, co jest interesującą perspektywą także i dzisiaj, ale któż chciałby na serio podjąć dziś ten temat? W ostatnich częściach

spektaklu te dotychczas „bezpieczne” obrazy kobiecego ciała na scenie – nawiasem mówiąc, XVIII-wieczny teoretyk baletu mówił o nim jako o „ruchomym obrazie” – zostają narażone na ryzyko lub w inny sposób wystawione na próbę.

Przymocowane do nadscenia motocykle unoszą się w górę, sylfidy jako zmotoryzowane duchy powietrza wciąż przypominają nam, że taniec jest w zasadzie grą z grawitacją. Mimo że stalowe liny są widoczne, obraz maszyn z ryczącymi silnikami jest urzekający. Inne sylfidy podciągane są w górę przez haki wbite w ich plecy – to jedna z tych akrobacji, którym Holzinger zawdzięcza epitety wspomniane na początku tekstu, i która, jako celowe, choć kontrolowane naruszenie integralności ciała artystek, z pewnością przypomina działania akcjonistów wiedeńskich. Ta scena spektaklu trafiła nawet do literatury, gdyż w zbiorze opowiadań Helene Hegemann *Schlachtensee* jedna z bohaterek opowiada o niej swojemu partnerowi podczas erotycznego zbliżenia.

Odpowiedzi Holzinger na zadawane jej pytania o wiedeńskich awangardzistów fizyczności nie są do końca jasną deklaracją. Z jednej strony artystka cieszy się, że starsza publiczność znajduje dostęp do jej spektakli przez ten pomost, z drugiej strony zaś odrzuca przypisywanie jej bezpośrednich inspiracji. Można to też ująć w ten sposób: skojarzenie to pozostaje w gestii widza, jako artystyczna wartość dodana. Zwłaszcza że oczywiste jest, iż twórczość zdominowanej przez mężczyzn grupy akcjonistów (Valie Export została dostrzeżona później, a następnie zyskała uznanie jako artystka tworząca coś w rodzaju osobnej kategorii dla samej siebie) niekoniecznie musi być fundamentem dla wizji Holzinger pięćdziesiąt lat później.

Motocykle powrócą w kolejnym spektaklu. W *Boskiej komedii*, luźno

nawiązującej do *Piekła* Dantego (koprodukcja Ruhrtriennale i Volksbühne, 2021), motocyklistki jeździły po scenie, podczas gdy tancerki wykonywały karkołomne choreografie upadku z kilkumetrowych schodów. Nad kaskaderskim baletem, niczym piękne potwory, zawisły dwa samochody (scenografia projektu Nikoli Kneževicia). I tutaj z pewnością możliwe jest osadzenie spektaklu w aktualnym kontekście, prowadzącym w rejony odległe od wiedeńskiego mitu.

W nagrodzonym w Cannes filmie Julii Ducournau *Titane* związek między samochodowym fetyszem a otwartą na niego kobiecością zawiera obrazy hybrydyzacji dotychczas męsko konotowanych pojazdów i kobiecego pożądania. W filmie bohaterka, ranna w wypadku samochodowym, spłodziła z kołyszącym się cadillakiem dziecko, które urodzi się po przejażdżce rollercoasterem społecznej maskarady. W *Titane* można dostrzec pewne podobieństwa do szaleńczych ciał scenicznych Florentiny Holzinger, ciał, których istoty nie można jeszcze w pełni uchwycić, tych kobiecych centaurów z pięknymi mechanicznymi ciałami i znajomością historii tańca.

Fakt, że w *Boskiej komedii* tancerki Holzinger (w tym ona sama) również celebrują zbiorowe malowanie ciał i orgiastycznym kręgiem otaczają Beatrice Corduę, z pasją eksplorującą temat nagości, seksu w podeszłym wieku i śmierci, pokazuje tylko, jak wielowymiarowe jest podejście Holzinger do historii sztuki scenicznej. I prawdopodobnie takie pozostanie we wszystkich jej artystycznych dyskursach. Tak naprawdę artystka dopiero teraz się rozkręca.

Spektakl *Ophelia's Got Talent* (premiera odbyła się we wrześniu 2022 w Volksbühne) oznaczał kolejny krok naprzód. Głównym symbolem i medium tym razem stała się woda, kojarząca się z kobiecymi postaciami z mitologii i literatury. Syrena, Meluzyna, Ondyna – wodne istoty, które wychodzą na ląd

w poszukiwaniu miłości. Ofelia, która wchodzi do wody. Syreny, które uwodzą w wodzie i wabią swoich słuchaczy na zgubę.

Na scenie Nikola Knežević umieścił basen tak duży, że może w nim pływać kilka tancerek. Nad nim znajduje się ogromny zbiornik przypominający akwarium, dostosowany do skomplikowanych ewolucji nurkowych. Po prawej stronie, blisko krawędzi sceny, stoi szklany kontener, na który można się wspiąć, by następnie ćwiczyć nurkowanie na bezdechu. Scena przypomina duże laboratorium do eksperymentów wodnych.

Podobnie jak w *Boskiej komedii*, gdzie prawdziwa hipnotyzerka przewodziła wędrówce Dantego do podziemi w ramach swoistego prologu, tutaj również główny akt poprzedza coś w rodzaju programu rozrywkowego: w trybie talent show poszczególne kandydatki prezentują cyrkowe wyczyny, takie jak połykanie noży, których drogę w przewodzie pokarmowym śledzi miniaturowa kamera. Całości przewodzi mistrzyni ceremonii, w którą wciela się Annina Machaz jako crossgenderowy Kapitan Hak w kapeluszu i z nagim podbrzuszem. Od historii na pozór niefortunnej próby ucieczki pozbawionej powietrza iluzjonistki ze szklanego zbiornika akcja prowadzi do obrazu kobiecych stworzeń wodnych, wszystkich tych przyjaciółek Ofelii i Ondyny oraz ich różnych wodnych losów. Nurkująca na bezdechu „artystka ucieczek” mógłby być nimi wszystkimi naraz jako protagonistka spektaklu: topiąca się Ofelia i Meluzyna, która musi na dobre wrócić do wody. Nie trzeba chyba przypominać, że te wodno-kobiece narracje to głównie męskie fantazje o niesamowitej kobiecie. W tym sensie Holzinger poddaje te tematy subwersji i samoświadomej reinterpretacji.

Zespół trzynastu kobiet kilkakrotnie łączy się w „tańcu marynarskim”, zbiorowych choreografiach w marynarskich koszulach i układach niczym z amerykańskich filmów tanecznych, który to taniec jednak raz po razie ulega

rozpadowi na indywidualne działania. Niektóre z nich wykorzystują materiał autobiograficzny, taki jak chociażby historia performerki, która została zgwałcona przez swojego tatuażystę i była zmuszona uwolnić się od jeszcze większych traum, stając się niejako „artystką ucieczek", a jej działania zostają nasycone aluzjami do mitycznej Ledy. Tutaj, oprócz nawiązań do znanych postaci (co, nawiasem mówiąc, zostaje wyjaśnione w słowniczku w ulotce programowej), w grę wchodzą inne wymiary inspiracji, także te związane z mocno opresyjnymi sytuacjami.

Punktem kulminacyjnym tego spektaklu z rusałkami, syrenami i namiętnymi wodnymi stworzeniami jest sceniczne lądowanie prawdziwego helikoptera – to obraz bitwy pomiędzy wodą a powietrzem, kobiecym pożądaniem i męską mobilnością. Według Holzinger to rzecz zrodzona ze „scenariusza katastrofy, ratunku i maczystowskich maszyn". Helikopter zostaje wciągnięty do wody, a tym samym doprowadzony do śmierci przez tancerki, które wsiadają do niego w zbiorowym akcie seksualnym. Obraz, który wraz z przytłaczającą oprawą akustyczną (muzyka: Paige A. Flash, Urska Preis, Stefan Schneider) jest równie orgiastyczny, co apokaliptyczny, i wydaje się rozsadzać nawet ogromną przestrzeń Volksbühne.

Ophelia's Got Talent może prowokować różne interpretacje, sprzeczne ze sobą i osadzone w różnych typach współczesnego feminizmu. Oczywiste jest jednak, że – podobnie jak w wielu wcześniejszych pracach Holzinger – pojęcie tańca zostaje tu rozszerzone (akrobacje, nowy cyrk), a rola ciała w sztuce ma być na nowo odczuwana i przemyślana. Poza tym jest to pierwszy od dłuższego czasu duży projekt, w którym radykalna tradycja Volksbühne znajduje kontynuację, co – podobnie jak w przypadku Idy Müller i Vegarda Vingego dziesięć lat temu – niewątpliwie będzie miało wpływ na cały teatr.

Na koniec można jedynie dodać, że pod koniec czerwca Holzinger

zaprezentowała nad jeziorem Müggelsee w południowo-wschodnim Berlinie spektakularne przedstawienie plenerowe. W *Cranitude* siedem nagich tancerek poruszających się w kolistym układzie zostało wyciągniętych z wody przez ogromne ramię dźwigu – była to swego rodzaju rekonstrukcja wodnych choreografii z *Ophelia's Got Talent…*

Tłumaczenie: Anna R. Burzyńska

Wzór cytowania:

Irmer, Thomas, *Kobiece pożądanie i maszyny*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 177, https://didaskalia.pl/pl/artykul/kobiece-pozadanie-i-maszyny.

Autor/ka

Thomas Irmer

Thomas Irmer – krytyk teatralny, mieszka w Berlinie. Redaktor miesięcznika „Theater der Zeit". Stale współpracuje z pismami: „Didaskalia. Gazeta Teatralna", „Maska" (Słowenia), „Norsk Shakespearetidsskrift" (Norwegia). Opublikował książki o Franku Castorfie, teatrze wschodnich Niemiec, Luku Percevalu oraz wywiad rzekę z Andrzejem Wirthem *Byle dalej* (2014).

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/kobiece-pozadanie-i-maszyny*