

Solidarność ciał

AUTOR: ALICJA MÜLLER

Przez kilka dni trwania festiwalu Ciało/Umysł warszawski Teatr Studio zmienił się w quasi-utopijną przestrzeń celebracji wolnego tańca.

■ *Lovagem*, reż. i choreogr. Alice Ripoll



■ XXI Międzynarodowy Festiwal Sztuki Tańca i Performansu Ciało/Umysł był świętem wolnych ciał. Ciało, których wibracje stają się transmitterami sprzeciwu. Ciało będących przestrzeniami tożsamościowych eksperymentów i laboratoriami oporu wobec rasistowskich, ableistycznych czy ksenofobicznych dyskursów. Ciało, które są zarazem silne i kruche, plastyczne i podatne na zranienie. Ciało czarnych, nienormatywnych, z niepełnosprawnością, queerowych, dojrzałych, antykapitalistycznych – tych, których prawo do tańca nigdy nie było (i wciąż nie zawsze jest) oczywiste.

John D. Caputo w książce *Against Ethics* pisze o literaturze gościnnej, która realizuje poetykę zobowiązania wobec słabych i zranionych ciał, przypominających o mięsnoci istnienia, jego abiektalno-materialnym wymiarze. Archetypem postaci troszczącej się o *flesh*, czyli ciało odrzucone i wstrętne, filozof czyni Antygonę, wbrew prawu otaczającą opieką zmasakrowane zwłoki brata. Piszę o tym dlatego, że program tegorocznego festiwalu Ciało/Umysł wydał mi się bliski idei tak pojętej gościnności – uważnej na to, co odmienne oraz niepożądane z perspektywy normatywnego systemu, właściwych mu kanonów piękna i dopuszczalnych strategii bycia (a także tańczenia) w świecie.

Chciałabym, żeby ten tekst był zapisem spotkań z innymi ciałami, które miały miejsce w warszawskim Teatrze Studio, na kilka festiwalowych dni zmienionym w quasi-utopijną przestrzeń celebracji wolnego tańca. Wolnego, a więc przede wszystkim nieskrępowanego społecznymi oczekiwaniami i wydarzającego się niejako na przekór katastroficznemu pulsowi rzeczywistości. Nie oznacza to jednak, że zaproszone przez Edytę Kozak spektakle tworzyły światy bezpiecznych fikcji, przeciwnie – idiomem wielu z nich okazało się ryzyko. Mam tu więc raczej na myśli tańczenie pomimo czy obok kryzysu, a także praktykowanie sojusznicznych choreografii współodpowiedzialności. Festiwal Ciało/Umysł po raz kolejny dowiódł, że jest przeglądem ważnym i uważnym.

(Nie)współobecność

Festiwal otworzył spektakl grupy Cia REC, której artystki i artyści (Alan Ferreira, Hiltinho Fantástico, Katiany Correia, Rômulo Galvão, Tony Hewerton, Tamires Costa) wywodzą się z brazylijskich faweli, dzielnic biedy. *Lavagem* to spektakl przewrotny jak jego tytuł, który

daje się przetłumaczyć jako „czystość”, ale też „pomyje”, a więc jedzenie dla świń. Jego choreografka Alice Ripoll umiejętnie użytkuje tę wieloznaczność. Swoją oniryczno-brutalistyczną opowieść sytuuje w niedopowiedzianej przestrzeni rytualnego zmywania z czarnych ciał historii kolonialnej podległości i jednoczesnego inscenizowania kolonizatorskich praktyk ujarzmiania tubylczych tożsamości poprzez ich symboliczne wybielanie. A więc dopasowywanie do europejskiego wzorca. To rozmycie sensów wydaje się konstytutywnym dla całej choreografii gestem, co szczególnie wyraźnie widać w scenie, w której czarne, ale pokryte białą mydlaną pianą przedramiona z zaciśniętymi pięściami zginają się w uniwersalnych pozach triumfu. Nie wiadomo jednak, czy to ironiczne zwieńczenie procesu mimikry, czy jednak emancypacji.

Bajkowość mydlanej scenerii i sielskość scen wspólnego prania (i produkowania piany) podpowiada, że *Lavagem* projektuje utopię. Alternatywną rzeczywistość, w której możliwe jest wymazanie śladów niewolnictwa i ucisku, unieważnienie starej przypowieści o dobrym Europejczyku, wspaniałomyślnie cywilizującym krainę „dzikich”. Jednocześnie szorowanie czarnych ciał wydaje się metaforą kolonialnych strategii opowiadania o Innych jako nie-ludziach, quasi-zwierzęcych bytach bez języka, moralności i historii, których trzeba wymyślić na nowo – jak Robinson Piętaszka. Spektakularne sceny dziecięcych igraszek, puszczania widowiskowych baniek i frywolnego opluwania się wodą sugerują zaś, że na scenie widzimy przede wszystkim celebrację życia pomimo kolonialnej traumy z jednej i manifestację oporu, którego głupkowatość wypukła absurdu imperialnego umysłu, z drugiej strony. Co jednak istotne, te wygłupy szybko przepoczwarzają się w przemoc – białe płachty zakrywają twarze performerek i performerów, jakby knebłowały im nie tylko usta, ale i podmiotowości, a później stają się maskami na kształt tych przeciwigazowych, niebezpiecznie przypominających też świńsko-końskie hybrydy. W skolonizowanej Brazylii czarni sprzątały domy białych, którzy uważali ich za brud, wiecześnie umorusaną rasę podludzi. Smród historii jest naszym wspólnym odorem – europejskie ulice cuchną śladami kolonialnych podbojów. Być może to dlatego artystki i artyści pianą dzielą się też z publicznością. Ale niewykluczone, że robią to z innego powodu – zapraszają do sojusznicznej zabawy.

Choreografia Ripoll jest przy tym wszystkim szalenie spektakularna, energetyczna i nie-ostentacyjnie wirtuozerska. Wyraźnie widać to w scenach kolektywnych, gdy tancerki i tancerze animują wielką, niebieską plandekę, tworząc wielocieleśny bio-obiekt, z którego niezróżnicowanej masy wyłaniają się rozwibrowane ludzkie sylwetki. Ta sama płachta jest też parkietem dla wodnych tańców – mokre ciała ślizgają się po niej jak po lodowisku w akrobatycznych choreografiach, pięknych, ale chyba także bolesnych. Wzruszające są momenty, w których performerki i performerzy łączą się w przedziwnych, ale i intymnych konstrukcjach, tyleż czułych, co niebezpiecznych. Wilgotne ciała wyślizgują się z tych figur i przez nie przepływają – są niczym wyciągnięte z jeziora ryby, których nie sposób utrzymać w dłoniach, bo tak mocno telepie się w nich tęskniące za wodą życie. Dlatego te przepiękne sceny, w których choreografia się niejako zatrzymuje, a tancerki i tancerze trwają w wielocieleśnych uściskach, wydają mi się wizualizacjami trudnych sojuszy. Jednocześnie śliskość i wilgotność to przecież także atrybuty abiektu – tego, co wstrętne i co musiało zostać wyparte, by mógł zaistnieć niefluktuacyjny (biały?) podmiot.

Krucha rewolucja

Zapisem takiego niełatwego sojuszu jest też choreografia *Anda, Diana (Chodź, Diano)* Diany Niepce, portugalskiej tancerki i akrobatki, która w 2014 roku spadła z trapezu, doznając urazu rdzenia kręgowego. Od tego czasu performerka porusza się przy pomocy wózka, w swoich pracach choreograficznych manifestując polityczną rewolucyjność i egzystencjalną kruchość ciała. W spektaklu *Anda, Diana* na scenie towarzyszy jej dwóch silnych, wysokich mężczyzn o klasycznych proporcjach: Bartosz Ostrowski i Joãozinho da Costa. Tancerze wnoszą Niepce na ramionach – niczym boginię mroku albo czarownicę, która zaraz zostanie ukrzyżowana. Dociskają jej drobne ciało do jednej z dwóch czarnych ścian, ustawionych po bokach baletowej podłogi. Muzyka pobrzmiwa apokaliptycznie, scena tonie w szarym półcieniu. Do połowy naga tancerka, ubrana jedynie w półprzezroczyste, czarne spodnie typu *sheer*, jest podawana z rąk do rąk. Niepce niepokojąco kuli się i wygina na wysokości, jakby miała zaraz zostać ofiarowana, albo przeciwnie – jakby sama była jeźdźczynią apokalipsy. Wydaje się, że potężne

ciała Ostrowskiego i da Costy w każdej chwili mogą ją zmiażdżyć, tak jak plastikową łąpką roztrzaskuje się życie upiornej muchy. Jednocześnie performerzy zdają się zahipnotyzowani odmieńczą energią tancerki, jej tyłu tanatyczną, co erotyczną siłą. Potęgą fascynującej i druzgoczącej inności-kobiecości.

Niepokój jest zresztą sercem tej detalicznej choreografii, w której niemal każdy gest wiąże się z ryzykiem zranienia. Queerowy taneczny trójkąt staje się lekcją anatomii społecznego ciała – zawsze relacyjnego, dialogicznego, współdzielącego z innymi kondycję kruchości. Autonomiczność wydaje się tutaj nie tyle stanem docelowym, ile mrzonką liberalnego pragnienia samowystarczalności. W scenach, w których tancerze i tancerka stoją bokiem do publiczności, widać, jak misterna jest choreografia Niepce, ile w niej szwów, połączeń, szybkich rekonfiguracji, bezbłędnych uchwytów, zdecydowanych ruchów dłoni, które nie mogą pomylić się nawet o centymetr. Performerka prowadzi trójcielesny taniec w taki sposób, by jej ciało przepływało między pozostałymi, przesuwało się wokół szyj, obtaczało torsy, wysuwało się spod jednego albo drugiego krocza, wciskało piersi w twarze partnerów. Prędko staje się jasne, że od upadku dzieli ją jeden fałszywy, niedoprecyzowany ruch Ostrowskiego albo da Costy. Jest jak artystka corridy, która w najbardziej spektakularnych momentach swojego performansu łaskocze śmierć. Tyle że jej partnerzy są jednak mniej nieobliczalni niż rozwścieżone bestie, a *Anda, Diana*

wyduje się choreografią zarówno ryzyka, jak i zaufania.

Naprawdę niebezpiecznie robi się, gdy tancerze oddalają się od performerki, jakby sprawdzając, ile wytrzyma, stojąc na drżących, miękkich nogach. Kiedy Niepce słabnie, oni znów stają się jej sojusznikami. Ale w scenie finałowej mężczyźni już nie wracają, a znad samotnej performerki z hukiem spada teatralna rampa, gasną światła i dźwięki. Zerwany sojusz przynosi katastrofę. Choreografka pokazuje egzystencjalną bezbronność ciała, które istnieje w relacji z innymi i przez innych może być też zniszczone¹. Wszyscy jesteśmy zależni od społecznego świata, nasze granice są zaś, jak pisze Judith Butler, „jednocześnie strefami przyległości, czasoprzestrzennego zbliżenia, a nawet związania”².

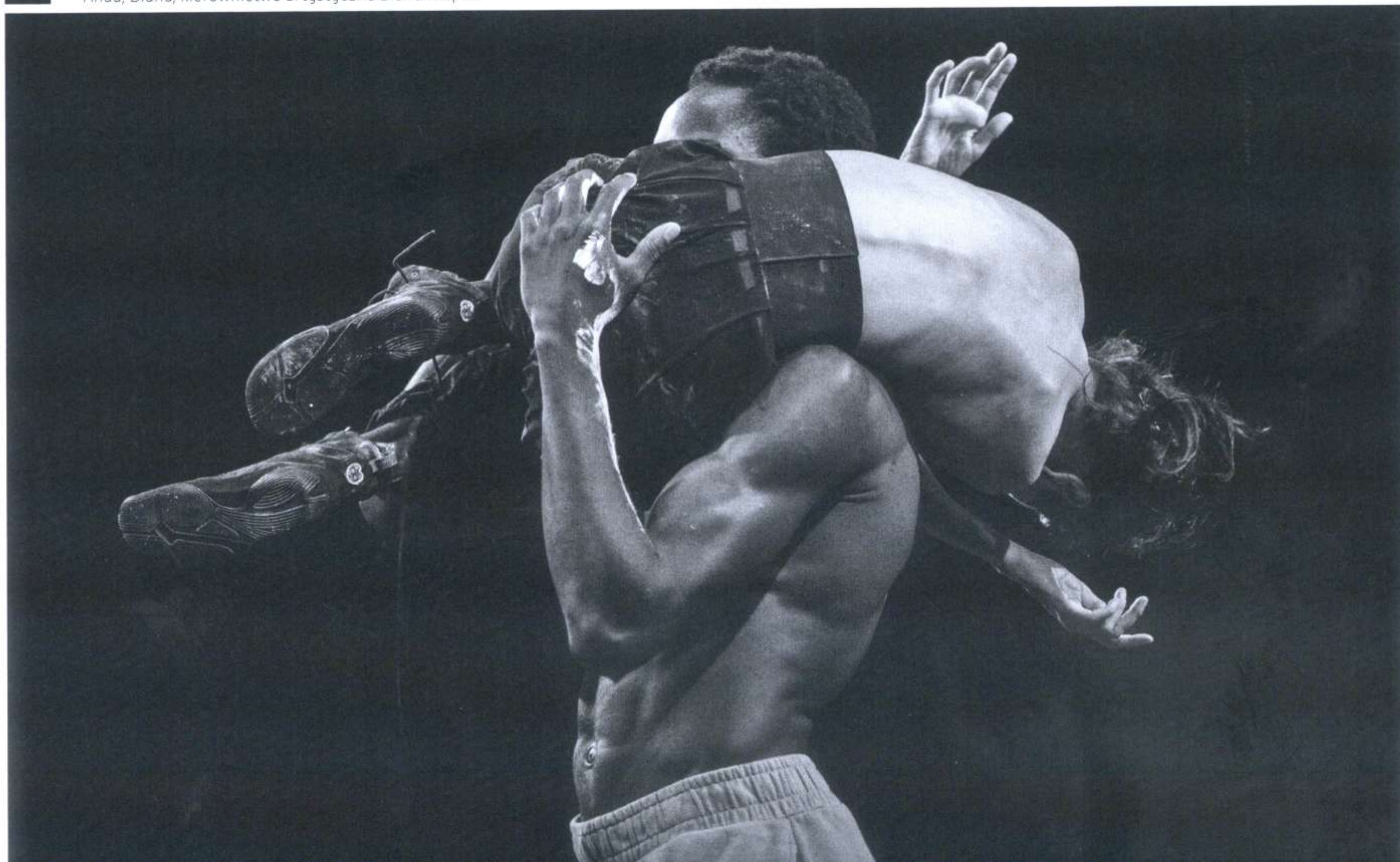
Z jednej matki

O sojuszu w kategoriach siostrzeństwa opowiada natomiast Renata Piotrowska-Auffret w spektaklu *Uteri Migrants* (*Wędrujące macice*), w którym tytułowy organ pojawia się jako krwistoczerwony, wielki gąbczasty obiekt (autorka: Pipa Piwosz), w pierwszej części quasi-baśniowo animowany przez Aleksandrę Bożek-Muszyńską. Choć ta choreografia jest wspaniale rozkołysana, show na dobre rozkręca się dopiero wtedy, gdy performerka odrzuca kostium i sama zaczyna ucieleśniać komedię historycznego narządu, dając zdumiewający popis kobiecej „nademocjonalności”, nadmiarowości, rozhulanej nieracjonal-

ności. Bożek-Muszyńska ruchem i gestem powtarza męskie mity na temat macicy, a zatem – kobiecości, jednocześnie spektakularnie je dekonstruuje oraz przechwytyjąc przy pomocy nieokiełznanych spazmów i upartego, zachłannego dążenia do orgastycznej wilgoci. Nie przypadkiem jednak w tytule spektaklu mamy liczbę mnogą. W kolejnych scenach demoniczna kobiecość multiplikuje się poprzez projekcje wideo, na których wiedźmowate ciała rechoczą w obscenicznym zbliżeniu (najstarsze z nich ma pięćdziesiąt lat), a do Bożek-Muszyńskiej w czasie rzeczywistym dołączają Anna Charlotta Nordanstedt i Piotrowska-Auffret. Dojrzałe performerki łączą się w triumfalnej paradzie przelewających się, buczących, zmiennokształtnych i bulgoczących ciał, które manifestują energetyczną seksualność.

Uteri Migrants to też afirmacja ciała matki, tego, które dało początek światu, a mimo to zostało wygnane z porządku symbolicznego, zepchnięte w rejon nielogicznych fanaberii. W tym kontekście spektakl Piotrowskiej-Auffret to odwrócony egzorcyzm. W cieniu wielkiej matki tańczy natomiast Dominik Więcek w solo *Café Müller*. Pina Bausch, której kartonową podobiznę performer wnosi na scenę, wydaje się tu jednak raczej symbolem alternatywnej wersji jego historii niż ciążącą na barkach współczesnego tancerza legendą-monstrum. Choreograf zastanawia się, co by było, gdyby jego rodzice nie wyjechali z Niemiec – może tańczyłby dzisiaj lepiej, może miałby więcej pieniędzy.

Anda, Diana, kierownictwo artystyczne Diana Niepce





Uteri Migrants, koncept, choreografia, teksty Renata Piotrowska-Auffret

dzy, może... Kiedy Więcek wymierza w stronę Bausch kompulsywne ciosy, to chyba odgania te natrętne myśli, niekoniecznie zaś zamachuje się na matkę. Z autorką *Goździków* performer wchodzi bowiem w twórczy, dowcipny dialog, nie tyle przejmując jej język, ile pomiędzy, mniej lub bardziej odległymi, cytami i zapożyczeniami robiąc miejsce dla siebie – charyzmatycznego tancerza oraz samoswiadomego choreografa, hipnotyzującego publiczność queerową energią.

Zatańczmy, davay tantsyuvaty

W dialog z innym wielkim klasykiem – *Jeziorem łabędzim* Mariusa Petipy i Lwa Iwanowa – wchodzi Olga Dukhovnaya, mieszkająca we Francji ukraińska choreografka. Jej trzydziestominutowe *Swan Lake Solo* to formalny majstersztyk. Artystka sprowadza pomnik rosyjskiej klasyki baletowej do poziomu zero-wysiłkowego remiksu odartych z baśniowego sztafazu kroków i skoków, jednym ciałem performując to, co w oryginale jest rozpisane na monumentalny *corps de ballet*. Elektronicznie przetworzona muzyka Czajkowskiego współgra ze współczesnym ruchem, będącym nie tylko wariantywnym powtórzeniem klasyki, ale przede wszystkim jej zarazem dramatyczną i humorystyczną dekompozycją, odpatetyzowanym przechwyceniem. W pewnym momencie Dukhovnaya przerywa ruch, by opowiedzieć o miejscu *Jeziora łabędziego* w rosyjskiej telewizji – utwór był emitowany po śmierciach pierwszych sekretarzy KPZR, ale

też na początku marca 2022 roku na ostatnim niezależnym kanale, razem z przesłaniem „nie dla wojny”. Gdy Rosjanie i Rosjanki oglądają historię *Odetty*, jakiś reżimowy czarny łabędź kona. Razem z artystką wypatrujemy więc jego ostatniego lotu.

Co ciekawe, *Swan Lake Solo* powstawało poza kontekstem wojennym i niejako wchłonęło w siebie nową rzeczywistość, przekształcając się w antywojenny manifest, ucieleśnioną kpinę z upiornych podskoków bestialskiego tyrana. Oporową siłę skaczącego ciała ekspozuje zaś Anna Steller w *Odbiciach*, przekształcając własną bezradność w energetyczny trans, który szczelnie wypełnia foyer Teatru Studio. To wspaniały półgodzinny performans skakany do utworów ukraińskich raperek, bezpretensjonalny wyraz wsparcia i wyczerpująca opowieść o przetrwaniu, przypominająca też o sile tańca.

Autonomie

Wszystkie spektakle, które znalazły się w festiwalowym programie, subwersywnie wnikały w wibrującą tkankę rzeczywistości, na chwilę zawieszając jej codzienne trajektorie i proponując tańczenie z ukosa, z perspektywy postkolonialnej, queerowej i feministycznej alternatywy. Odsłaniały szczeliny normatywnych reżimów, szukały pęknięć w większościowych narracjach oraz odnawiały wywrotowy potencjał ciała w ruchu, jego rytmów i, często nieposkromionych, energii. Choć ich poziom nie był równy, a obok prac dramaturgicznie wir-

tuozerskich znalazły się i takie, których sensory czy konstrukcje chwiały się niczym domki z kart, festiwalowy repertuar ostatecznie ułożył się w mocny oraz niesforny manifest takiego tańca, który kpi z ideologii normy, z politycznych dyktatów i w każdym kroku umacnia własną autonomię.

Autonomię rozumiem tutaj nie jako odcięcie od społeczno-politycznych kontekstów, lecz – w zgodzie z Jaques'em Rancière'em i Pawłem Mościckim – jako zdolność do odróżniania się od estetycznych i ideologicznych języków władzy, w kolejnych spektaklach utożsamionej m.in. z ableizmem, patriachatem i europejskim uniwersalizmem. Festiwal codziennie podpowiadał, co to znaczy, że „wolno tańczyć”. Jego program artystyczny poprzedziła konferencja „Prawo (do) tańca – konteksty estetyczne, kulturowe i polityczne”, łącząca perspektywy badawcze i praktyczne. Stała się ona miejscem wielogłosowej debaty na temat tańca jako tego, co zawsze usytuowane, relacyjne i realizujące się poprzez jednostkowe ciała, zamieszkujące konkretne, uspołecznione czasoprzestrzenie.

Jako gościni uczestniczyłam w panelu dyskusyjnym „Autonomia tańca – utopia i praktyka”, który kuratorka konferencji, doktor Joanna Szymajda, otworzyła nieoczywistym pytaniem o ontologiczne i estetyczne (a nie instytucjonalne) znaczenie tytułowego zjawiska i potencjalne niebezpieczeństwa związane z interdyscyplinarnością ponowoczesnych praktyk ruchowych, upłynniających granice między różnymi gatunkami sztuki. Myślę, że spektakle, które znalazły się w programie festiwalu, podpowiedziały kolejne odpowiedzi. Pokazywały, że o autonomii tańca mówimy wtedy, gdy rodzi się on w samostanowiących podmiotach, praktykujących ucieleśnioną mikropolitykę oporu wobec kulturowych reżimów widzialności i afirmujących sprawczość ciała w ruchu jako sposób zamieszkiwania świata i urządzania się w nim na własnych warunkach – nawet tam, gdzie wolności pozornie nie zostało zbyt wiele. ■

XXI Międzynarodowy Festiwal Sztuki
Tańca i Performansu Ciało/Umyst
Warszawa, 10–15 października 2022

1 • Na marginesie chcę dodać, że zamykająca festiwal instalacja performatywna *World of Interiors* (koncept: Ana Borrhalo, João Galante), czyli tzw. szeptana choreografia, także wydała mi jakimś rodzajem afirmacji uważności, do której praktyki wciągnięta została publiczność. Poruszając się pomiędzy piętnastoma leżącymi ciałami, wykonującymi prawie niezauważalne ruchy, musieliśmy nie tylko pochylać się nad ich historiami, ale też starać się nie zdeptać ciszy i w nieuwadze nie zrobić im krzywdy.

2 • J. Butler, *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzenia*, tłum. J. Bednarek, Warszawa 2016, s. 97.