

MARTIN BERNÁTEK

## TROPIENIE IMION

Fundacja Performat (PL), Studio Hrdinů, Praga (CZ)  
Idiom Festival: This is Poland / To Polska właśnie  
Praga, 6-8 października 2016

**N**a początku października 2016, w okresie, kiedy praski sezon teatralny jest w pełnym rozkwicie, dolnośląska fundacja Performat zorganizowała w Studiu Hrdinů trzydniowy przegląd polskiego tańca i performansu *This is Poland / To Polska właśnie*, albo też *Idiom Festival*. Organizatorki (Karolina Wycisk, Aneta Kurek, Anna Duda) ograniczyły temat przeglądu do problematyki dotyczącej polskiej tożsamości i za pośrednictwem przedstawień odważyły się podjąć z czeską publicznością dyskusję o tworzeniu stereotypowych obrazów Polski oraz potencjalnych znaczeń określenia „polski taniec”.

### Śledzenie innej Polski

Stereotypowe obrazy „polskości” to zarazem ambitny i pragmatyczny punkt wyjścia do uwiarygodnienia prezentacji współczesnej polskiej twórczości za granicą. Łatwo można jednak wpaść w prostą pułapkę negacji „tożsamościowej” rami i krytykę konstrukcji narodowych mitów, wzorców normatywnych oraz strategii upolitycznienia pamięci, która we współczesnej sztuce często bywa już zwykłą kliszą<sup>1</sup>.

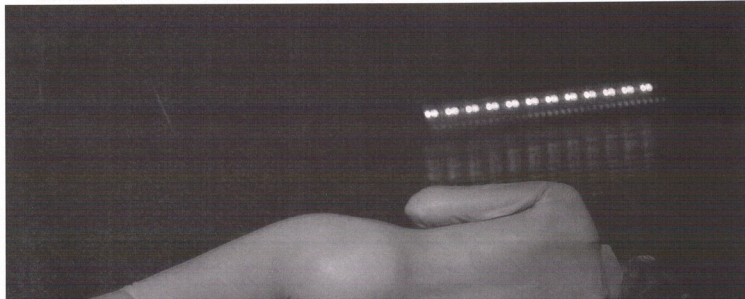
Podczas festiwalu znaleźliśmy się w bardziej skomplikowanej sytuacji, niż mogłoby to wynikać z sytuacji zwykłego przeglądu polskiej twórczości w Pradze i z przyjętej „ramy narodowościowej”. Na przykład choreograf przedstawienia *Gatunki chronione* (2014) i prowadzący festiwalowy warsztat alternatywnej motoryki Rafał Urbacki od kilku lat nie zajmuje się bynajmniej specyfiką „polskiej”, ale górnośląskiej przestrzeni kulturowej. Agata Maszkiewicz z kolei, od dłuższego czasu pracująca we Francji i w krajach niemieckojęzycznych, na festiwalu przedstawiła swoje starsze solo *Polska*, którego

premiera odbyła się w Wiedniu w 2009 roku. Jej wypowiedź jest więc połączeniem perspektywy „insiderki” i outsiderki, która tłumaczy obcej publiczności krytykę polskiej tożsamości. Dalej: przedstawienie performerek Magdy Jędry, Weroniki Pelczyńskiej i Izzy Szostak oraz dramaturżki Agaty Szczęśniak *Europa. Śledztwo* (2014) ewidentnie problematyzuje kontekst przekraczający granice określonych państw i kultur narodowych. Pytanie o tożsamość można jednak rozumieć jako wyjściowy trop prowadzący od kategorii jednolitej tożsamości narodowej do kolejnych, innych miejsc i pozycji podmiotowych.

Fakt, że *Idiom Festival* odbywał się w Pradze tuż po kulminacji „czarnego protestu”, zaostrzył aktualny wydźwięk przeglądu, w którym dominującym środkiem estetycznym było kobiece ciało, a głównym tematem – ciało jako medium negocjacji pomiędzy normami kulturowymi a taktykami odgrywania własnej, nienormatywnej tożsamości. Nie można także nie odbierać przedstawień w kontekście biopolityki polskiego rządu i ofensywy prawicowo-konserwatywnych sił w Europie, gdzie antymodernistyczna polityka identytarystyczna legitymizuje nowe formy faszyzmu (zob.: Horňáček, 2014).

### Praca nad społeczeństwem

Większość tematów można rozpoznać w przedstawieniu *Komuny// Warszawa Europa. Śledztwo*. Spektakl powstał w ramach projektu *Komuny// Warszawa Przyszłość* (2014–2016), w którym artystki i artyści podjęli temat losu połączonej Europy i realności utopii. Trójka performerek – samodzielnie, wspólnie w grupie, a potem znów osobno – stopniowo zasiedla przestrzeń sceny. Wspólnie ustawiają się w pozy, przypominające rzeźbiarskie grupy bohaterów, żołnierzy i polityków, które dominują w wielu miejscach naszej przestrzeni publicznej, ale których znaczenie i waga się zmienia. Widzimy, jak aktorki przegrupowują się w statyczne „żywe obrazy” albo poruszają się po trasie zdefiniowanego



powtórzenia prostych, zatrzymywanych czynności. Żywe obrazy nie noszą dosłownych intertekstualnych odniesień i gotowych skojarzeń z polityką. Są raczej narzędziem kreowania nowych relacji i budowania nowej wspólnoty w ramach teatralnego przedstawienia, którego granie – jak można sądzić po praskim spektaklu – sprawia samym performerom frajdę. Zwłaszcza Weronika Pelczyńska wyróżnia się talentem komediowym i umiejętnością puentowania przemówień.

W pewnym momencie wszystkie trzy aktorki stają twarzą w twarz z widzami i wspólnym głosem, przywołując statystyki, opisując drogę ubrań z Bangladeszu do polskich ciuchlandów. Jednocześnie definiują się jako „tancerki, które zatańczą” dopiero po tym, jak się ubiorą, po czym zaczynają nakładać na siebie spodnie, spódnice, kurtki i koszulki, zgromadzone na ziemi. Warstwy ubrań nie tylko fizycznie poszerzają sylwetki tancerek, ale do ich ciał dołączają kolejne warstwy znaczeń, na przykład społecznego stygmatu krajów i ludzi traktowanych jak „Europa drugiej kategorii”, którzy w lafcichu globalnej gospodarki zajmują pozycje odbiorców rzeczy z drugiej ręki, po ich wykorzystaniu na „bogaty Zachód”. Ubrania, wykonane w nędznych warunkach pracy w Bangladeszu, zostają spieniężone w Europie jako „odpad” do ponownego wykorzystania w ciuchlandach w Polsce. Kruchości ciała nie pokazuje się tutaj poprzez jego obnażenie czy krzywdzenie, ale odwrotnie, poprzez „neutralizację”, opakowanie i znieuchomienie.

Tancerki poruszają się w przestrzeni, nad którą scenograf Wojciech Pustola rozwiesił worki. Jak się później okaże, są one pełne ubrań. Ich obecność wydaje się groźną; to coś wiszącego w powietrzu. Worki działają także jako obiekty aktywizujące tancerki, które mogą do nich podskoczyć, chwycić i ściągnąć je na ziemię. Sens ich scenicznego wykorzystania zrozumiemy dopiero, kiedy zostaną użyte. Worki pełne ciuchów uderzają o podłogę z odgłosem, który przypomina upadek martwego ciała. Badanie „przyszłości Europy”, zapowiedziane w tytule przedstawienia, kończy się ucieleśnieniem terażniejszości: jedna z aktorek nieustannie tworzy z ubrań na podłodze zamkniętą strefę podzieloną na kilka mniejszych, druga, ubrana w kostium kąpielowy, bez przerwy polewa scenę wodą, służy się i tym samym rozmywa te granice, które z kolei trzecia aktorka, okutana ubraniami, obchodzi wciąż dokoła.

Ubrania, te ślady po ludziach, symbolizują tu ogrodzony „teren Europy”, a jednocześnie ewokują obraz resztek uchodźczych łodzi na śródziemnomorskich plażach. Upraszczać, zakończenie można zinterpretować symbolicznie: udane badanie Europy kończy rekonstrukcja schematu jej pogranicza z kluczowymi postaciami: żołnierzem straży granicznej, wykonującym pracę utrzymania podziałów terytorialnych, cudzoziemcem, obchodzącym ten zacarowany kraj, i kimsi trzecim, kto te granice wprawdzie kwestionuje, ale ma jednocześnie przywilej bycia wewnątrz, a nie na zewnątrz terytorium.

Wyobrażenie współczesnych faszyzujących polityków na temat „powodzi” likwidującej „kulturalną Europę” zostaje

tutaj skonfrontowane ze śladami kolonialnej gospodarki, której znakiem są ubrania z Bangladeszu. Performatywne badanie Europy oznacza tutaj badanie tego, co łączy nas jako indywidua, również poprzez wszystko, co wiąże ze sobą europejskie i pozaeuropejskie obszary.

### Opanowanie ciała

Centralna pozycja ciała w poszczególnych festiwalowych choreografiach może sprawiać wrażenie, że przedmiotem refleksji są różne formy dyscyplinowania, uprawianego na tkance mięśniowej, ruchach i gestach aktorek. Ciało tancerek i tancerzy wyekspozowane na scenie wzywa jednocześnie do przesłedzenia społecznych więzów, które tę cielesność wytwarzają, ponieważ ciało zawsze pojawia się wobec świata, jest „niezabezpieczone” i podatne na uszkodzenia, dlatego też jego przetwarzanie zależy od struktur społecznych. Sportowy dres w barwach narodowych, w którym tańczy Agata Maszkiewicz, odnosi się nie tylko do dyscyplinujących technik związanych ze współczesnym sportem, ale także do całej przemysłowej aparatury badania ciała. Dresowi Maszkiewicz brakuje jedynie logo korporacji. W spektaklu *Polska* ciałowi jawi się jako część szerokiej sieci ludzkich i pozaludzkich czynników.

Większość przedstawień wykorzystuje projekcje, czym przydaje ekspresji cielesnej kolejną warstwę mediacji. Irena Lipińska w przedstawieniu kolektywu WEDO *!Grot!* za pomocą sensorów w dłoniach destrukuje obraz *Jerzego Grotowskiego*, który ma za plecami. Podczas gdy w zapłonej projekcji słyszysz Grotowskiego, który wyjaśnia zasady teatru ubożego, Lipińska wykorzystuje na scenie obiekty i sensory. Aby zmieniać twarz Grotowskiego za pomocą grafiki bitmapowej i w zależności od rastra nadrukowanego na strukturę – tancerka przemienia ją za pomocą połączenia ruchu z sensorami; rozbiła ją i łączy ponownie.

To tylko jeden najwyraźniejszy moment w całej serii aluzji do twórczości Grotowskiego. Twórczyni i twórcy z kolektywu WEDO skupili się bowiem na relacji reżysera-mistrza i jego aktora oraz ucznia, Ryszarda Cieślaka, a także na relacji pomiędzy akcją fizyczną a technologiczną mediacją. Lipińska przychodzi najpierw na scenę w kombiniezone roboczym, pod którym nie kryje się jednak „autentyczne ciało”, lecz kolejny, przezroczysty kombinizon. Powoli mierzy palcami części własnego ciała od stóp do pasa, a potem przechodzi we frenetyczne przekraczanie się z jednej strony na drugą. W późniejszej fazie przedstawienia relaksuje się na różowym worku do siedzenia i wykonuje takie działania, jak na przykład sugerowanie masturbacji suwakiem kombinzonego. Podjada też i wypluwa kulki albo skacze w miejscu. Przedstawienie jest bowiem złożone z samodzielnych sekwencji ruchowych, które czerpią z jakiegoś elementarnego ruchu: performerka skacze w miejscu, przewraca się z boku na bok, porusza suwakiem w górę i w dół, rozkłada ramiona... – są to ruchy związane z technikami mierzenia albo optycznego czy akustycznego podkreślenia za pomocą technologii. Tę podstawową warstwę Lipińska i twórcy przedstawienia łączą potem ze spuścizną po

Grotowskim, a przede wszystkim z jego *Księciem Niezłomnym*. Przedstawienie stanowi również przegląd stumionych aspektów w obrazie twórczości Grotowskiego, włącznie z erotyką i manipulacją.

Przedstawienie kolektywu WEDO oraz solo Maszkiewicz można by uznać za ogólną refleksję nad tym, jak rama (współczesnej) tradycji ustanawia kulturowe definicje ciała. Oba przedstawienia, z pewną przesadą, można przeczytać jako prezentację sposobu, w jak powinno się poruszać kobiecie ciało; obnażenie tego, co łączy się z kulturą sportu, ideałem piękna, erotyką, reprodukcją technologiczną albo historią teatru z zamaskowanymi czy wypartymi motywami dominacji.

\*\*\*

Festiwal odbył się w Studiu Hrdinů. Ten obecnie najciekawszy praski teatr mieści się w dawnym podziemnym kinie w budynku Galerii Narodowej, przeznaczonym dla sztuki nowoczesnej i współczesnej. Rozległa, surowo wyposażona sala z opuszczonym foyer przypominającym garaż, wpłynęła na oddziaływanie tych kameralnych przedstawień. Świadomym wyborem sceny, która kojarzy się ze sztukami wizualnymi, organizatorki przekroczyły konwencjonalny format tanecznego *showcase* w stronę konceptualnej i bardziej nieoczywistej pozycji.

To, co z jednej strony wyglądało jako trzydniowy miniprzegląd, z drugiej strony natychmiast spowodowało serię nawarstwień i kolizji różnych poziomów odbioru. Współczesne sprawy, jak przyszłość Europy, niosą znamiona zarówno dawnych, jak nowoczesnych i ciągle aktualnych pytań: czym jest emancypacja i wspólnota oraz jaką rolę odgrywa w nich artystka i artysta? *Is this Poland?* Nie, nie o „polskość” tu przecież chodzi. Fundacja Performat, twórczyni i twórcy poszczególnych przedstawień przynieśli ze sobą ogólniejsze historie, połączone pytaniami o pozycję podmiotu, tworzenie kolektywu i krytykę normatywności, bez względu na to, czy mającej formę tańca narodowego, wąsatego guru, czy granic „twardziec Europa”. I dopiero z tej uniwersalistycznej pozycji można ocenić i poddawać krytyce festiwalowe przedstawienia. ■

Tłumaczenie: Krystyna Mogilnicka

<sup>1</sup> Refleksję nad tą „refleksyjną” sytuacją, zwłaszcza w związku z pamięcią, podjęli Paweł Demirski i Monika Strzępka w *Sztuce dla dziecka* (2009) (zob: Niziołek, 2009).

#### Bibliografia:

Horňáček, Jakub, *Generace identity: fašismus pod novým pláštěm?* [Generacja tożsamości: fasyzm w nowym płaszczu?], A2larm [online]: <http://a2larm.cz/2014/02/generace-identity-fasismus-pod-novym-plastem/> [dostęp: 18 I 2017].  
Niziołek, Grzegorz, *ale to nieprawda i groteska*, „Didaskalia” 2009 nr 90, [http://www.didaskalia.pl/90\\_niziolek.htm](http://www.didaskalia.pl/90_niziolek.htm) [dostęp: 18 I 2017]

BEATA KUSTRA

## NOWY TEATR, CZYLI... ?



3. Festiwal Nowego Teatru – 55. Rzeszowski Spotkania Teatralne, 18-26 listopada 2016

# W

2014 roku Joanna Puzyna-Chojka, dyrektor programowy Festiwalu Nowego Teatru, wraz z Janem Nowarą, dyrektorem Teatru im. Wandy

Siemaszkowej w Rzeszowie, przekształcili Rzeszowski Spotkania Teatralne w Festiwal Nowego Teatru. Każda z trzech dotychczasowych edycji FNT próbowała odpowiedzieć na ryzykownie pojemne pytanie: czym jest nowy teatr? Odpowiedzi sformułowano kilka: nowy teatr jest próbą odczytania starych dzieł we współczesny sposób; to kompilacja sztuk pochodzących z różnych dziedzin,