

KATARZYNA SŁOBODA

CHOREOGRAFIE INTYMNOŚCI

Katarzyna Słoboda – badaczka tańca, kuratorka w Muzeum Sztuki w Łodzi, gdzie była współautorką takich wystaw, jak m.in. *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca* (2013, z Sonią Nieśpiałowską-Owczarek), *Układy odniesienia. Choreografie w muzeum* (2016, z Mateuszem Szymanówką) czy *Poruszone ciała. Choreografie nowoczesności* (2016).

Nowy Teatr w Warszawie

JĘZYKI PRZYSZŁOŚCI / FUTURE TONGUES

reżyseria, choreografia: Ania Nowak, dramaturgia: Mateusz Szymanówka, dźwięk: Justyna Staśkowska, kostiumy: Grzegorz Matłąg/Wsiura, światło: Jędrzej Jęćkowski, czytanie tarota: Samuel Draper. W scenografii spektaklu wykorzystano pracę *Mother Tongues and Father Throats* autorstwa Slavs and Tatars. Premiera: 6 grudnia 2018

Języki przyszłości/*Future Tongues* to praca oparta na intymności, cielesności, erotyczności i komunikacji, w ramach której wspólnie z jej autorkami i autorami możemy wyobrazić sobie, jak mogłyby wyglądać relacje międzyludzkie, gdyby nie były obarczone patriarchalnymi i heteronormatywnymi konwencjami. Pięcioro performerów (Oskar Malinowski, Ania Nowak, Aleksandra Osowicz, Rafał Pierzyński i Jaśmina Polak) zdaje się na naszych oczach wciełać nowy rodzaj rytuału, powołujący wspólnotę opartą na czułości bez dominacji, gdzie seksualność nie jest narzędziem kontroli, manipulacji i zarządzania, ale witalną i empatyczną siłą, która pobudza nas do współdziałania i współodczuwania. Spektakl wyraźnie koresponduje ze sposobami, w jaki seksualność i erotykę postrzegają niektóre feministki oraz badaczki *gender* i *queer studies*. Audre Lorde pisała, na przykład, że „erotyczność to miara pomiędzy zaczątkami poczucia własnego ja a chaosem naszych najsilniejszych uczuć” (Lorde, 2017, s. 23); jej zdaniem, współdzielona radość wzmacnia doświadczenie emancypacji i siłę samostanowienia. W nowszych teoriach *queer* Paul Beatriz Preciado identyfikuje organiczną siłę jako „(realną bądź wirtualną) moc (całkowitej) cielesnej ekscytacji, [...] która nie jest ani męska, ani żeńska,

ani ludzka, ani nieludzka [...]; nie tworzy granic pomiędzy heteroseksualnością a homoseksualnością, między przedmiotem a podmiotem [...]; nie szuka natychmiastowego rozwiązania i dąży jedynie do własnego rozciągnięcia w czasie i przestrzeni, w stronę wszystkiego i wszystkich, w każdym miejscu i w każdym czasie" (Preciado, 2013, s. 41-42). Jest siłą transformacyjną i, mimo że podlega (podobnie jak erotyka i seksualność) rynkowym manipulacjom, to zawiera w sobie także zapowiedź (czy też nadzieję) przyszłych rebelii i subwersji. Jak z kolei zapowiadał inny filozof José Esteban Muñoz: „Queerowość jeszcze nie nastąpiła. [...] jeszcze nie jesteśmy queerowi. Być może nigdy nie dotkniemy queerowości, jednak możemy poczuć, jak jej ciepło oświetla nasz horyzont przepojony potencjalnością” (Muñoz, 2009, s. 1).

Na początku performerki/performerzy, ubrani w jednakowe koronkowe majtki i białe, lekkie, niezapięte podomki, półleżą lub siedzą na kwadratowym podeście. Mają podkreślone, gęste brwi i rozmazaną czerwoną szminkę na ustach. Leniwie ziewają, patrzą. Patrzą na nas, my patrzymy na nich. Napięcie wynikające ze spowolnienia tej sekwencji mierzy i bada intensywność naszego spojrzenia. Performerki i performerzy dotykają się wzajemnie. Dotyk ten jednak nie ma jedynie nacechowania erotycznego (w tym konwencjonalnym rozumieniu), niekiedy dotykają się z macierzyńską czy siostrzaną czułością, obejmują, kiedy indziej dłoń po ciele przesuwają się niczym po włochatym zwierzęciu lub jakby chwytają roślinę (delikatnie, ale pragmatycznie, zdecydowanie). Po dłuższej chwili zaczynają również stykać się ustami – całując, oddychając razem, chcąc powolnie wymówić równocześnie słowo lub ten sam dźwięk. To działanie coraz bardziej się intensyfikuje, cielesne sploty między performerkami i performerami komplikują się, a potrzeba wyartykułowania dźwięków i słów staje się coraz bardziej nagła, angażując ich cielesnie i motorycznie z coraz większą siłą (zaczynamy powoli rozpoznawać słowa: henna, halgorytm, harsenał, honor, hańba, husaria). Tytułowe języki mamy rozumieć jednak nie tylko jako narzędzie komunikacji, ale również w kontekście cielesności i jej znaczenia w relacjach międzyludzkich. Cały spektakl oparty jest na cielesności właśnie i w tym aspekcie jest pracą ściśle choreograficzną, dystrybuującą uwagę widzów i performerów w czasie i przestrzeni w oparciu o zestaw kolejnych zadań, dyktujących kolejne sekwencje i dynamikę działania i gestu. Te pojedyncze słowa zapowiadają jednak zmianę poetyki spektaklu. Po pierwszej, opartej na komunikacji pozawerbalnej i łagodnych, erotycznych relacjach cielesnych części, następuje druga – przywodząca na myśl wiece czy protesty uliczne. Dynamikę działań między performerami potęguje coraz dramatyczniej rozbrzmiewająca muzyka (Justyny Stasiowskiej), złożona w kluczowym momencie z nakładających się na siebie operowych wokaliz, które następnie rozpuszczają się w hipnotyzującej, minimalistycznej muzyce elektronicznej.

Performerki i performerzy raz po raz nabierają w usta wody i wypływają ją wokół, w otwarte usta innych lub w stronę widowni. Po chwili każde z nich ponownie nabiera wody i wypływa ją wysoko w górę, a strumienie grają rozblaskami

w świetle teatralnych lamp. Wypływając wodę, równocześnie skandują kolejno łacińskie, a następnie również polskie słowa i sentencje – współczesne mieszają się z tymi, które już wyszły z użycia. Rytm mowy określa mechaniczna muzyka. Kolejność haseł wyznaczają skojarzenia, które często zniekształcają pierwotne znaczenia, np. animal sociale homo; horror honor horror; sacrum herezja profanum; henna gehenna przeszłość; technologia apologia hipochondria; opus magnum lelum polelum; teatr theatrum linoleum. Każda seria zakończona jest wspólnie wykrzychaną maksymą niczym refrenem: „Honores mutant mores, raro in meliores” (Zaszczyty zmieniają obyczaje, rzadko na lepsze).

Zaczątkiem słów jest głoska „khkhkhkhkh” odpowiadająca literze „ḫā” (خ) w języku arabskim, „Ḥet” (ח) w hebrajskim, a także „cha” (X) w cyrylicy. Jest to gardłowy fonem niewystępujący w językach innych szerokości geograficznych, obecny w formie wizualnego znaku wpisanego w otwarte usta w pracy *Języki macierzyste i ojcowskie gardła* duetu Slavs and Tatars – czyli dywanie, (kluczowego elementu scenografii) na którym rozgrywają się działania performerów i performerek. Obiekt ten, podobnie jak choreografia Nowak, podkreśla cielesność języka, wskazując na, poniekąd sztuczne, umocowanie tożsamości (narodowych i kulturowych) w mowie. Na początku spektaklu na ścianach przestrzeni wyświetlana jest przypowieść o wieży Babel w języku polskim, łacińskim, angielskim, rosyjskim, arabskim i chińskim. Dramaturg spektaklu, Mateusz Szymanówka, proponował tłumaczenie tekstu otwierającego spektakl w translatorze google, czym wskazuje na ciągłą nieporadność technologii wobec niuansów znaczeń języka i ich translacji na inne kody kulturowe. Tym samym wskazuje też na ułomność i pokraczność współczesnych cyfrowych narzędzi komunikacji wobec złożoności sensów, które chcemy sobie przekazywać, ale z drugiej strony też na nieuchronne upraszczanie treści, dyktowane przez taką, a nie inną konstrukcję mechanizmów przekazu. Twórcy i twórczynie spektaklu zdają się więc postulować, że przyszłością komunikacji (ale i sztuki, w tym teatru)¹ powinna być na powrót intymna i bezpośrednia relacja oparta na cielesności i ruchu, empatii i uważności. Jak pisał Brian Holmes w *Manifestie afektywistycznym*: „Zdawać by się mogło, że w naszych czasach intymność jest bezpowrotnie obciążona, obarczona danymi, nadzorem i uwodzeniem, zgnieciona pod określonym wpływem wszystkich pozostałych skal [tj. globalnej, narodowej, terytorialnej – przyp. KS]. Wciąż pozostaje ona jednak nieprzewidywalną siłą, przestrzenią brzemienią (*space of gestation*), a zatem również źródłem gestu, biologicznym źródłem, z którego czerpie afekt. Tylko my możemy przemierzać wszystkie skale, stając się w drodze kimś innym. Od łoża kochanków, przez dzikie objęcia tłumy, po obce dotknięcie sieci – możliwe, że intymność i jej artystyczne ekspresje staną się tym, co zadziwi i zachwyci dwudziesty pierwszy wiek” (Holmes, 2013, s. 252).

W perspektywie historycznej choreografia była narzędziem wcielania ideologii i dominującego porządku, które w osobie mistrza narzucało poddańczym ciałom określone sekwencje

ruchu. Rozumiana jako rodzaj ucieleśnionej sieci, regulującej relacje pomiędzy tym, co ideologiczne, polityczne, społeczne, intymne i kulturowe, może jednak mieć potencjał emancypacyjny. Choreografię dzisiaj możemy rozumieć nie tylko jako komponowanie ruchu ciał w czasie i przestrzeni, lecz także jako sposób praktykowania relacji afektywnych, generowanych głównie poprzez parametry bliskości, intymności, empatyczności. Będąc sposobem kontroli uwagi, może stać się również medium eksperymentowania z nowymi sposobami praktykowania wielozmysłowej percepcji, stanowiącej medium dla politycznie samoświadomej współobecności i uważności. Ania Nowak, w swojej praktyce oscylując pomiędzy tańcem współczesnym, performansem a teatrem, nieustannie bada ten właśnie, emancypacyjny potencjał choreografii. ■

Bibliografia:

- Holmes, Brian, *Manifest afektywistyczny*, tłum. P. Juskowiak, [w:] *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*, red. K. Słoboda, S. Nieśpiałowska-Owczarek, Muzeum Sztuki, Łódź 2013.
- Muñoz, José Esteban, *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*, New York University Press, London / New York 2009.
- Lorde, Audre, *Uses of the Erotic* (1978), [w:] tejże, *Your Silence Will Not Protect You*, Silver Press, Londyn 2017.
- Preciado, Paul Beatriz, *Testo Junkie. Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*, tłum. B. Benderson, Feminist Press, Nowy Jork 2013.
- Sosnowska, Dorota, „Za sto lat ci, którzy żyją teraz, nie będą już żyć”, „Didaskalia” 2018 nr 145-146.

¹ Spektakl powstał w ramach cyklu 2118 kuratorowanego przez Tomasza Platę w Nowym Teatrze w Warszawie, w którym oprócz Ani Nowak wzięli udział Anna Karasińska, Wojtek Ziemilski i Romuald Krężel (zob.: Sosnowska, 2018, s. 117-119).

