



Aurora Lubos „Witajcie/Welcome”. Pokaz na PPT 2017. Fot. Jakub Wittchen/© Instytut Muzyki i Tańca.

Witajcie w IX Musicalu (wybrane spektakle PPT 2017)

Data publikacji

Autor

23.05.2017

Magdalena Zamorska

Spektakle zaprezentowane podczas Polskiej Platformy Tańca 2017 były bardzo zróżnicowane pod względem problematyzowanych zagadnień, użytych środków, a także sposobów angażowania uwagi widzów i manipulowania ich emocjami. *Witajcie/Welcome* Aurory Lubos to pierwszy ze spektakli prezentowanych 2 kwietnia , zaangażowany społecznie i skonstruowany tak, by w najwyższym stopniu poruszyć widza emocjonalnie. Podobnie jak w innych pracach solowych, artystka podejmuje tu trud inscenizacji jednostkowego dramatu, który wydarza się nawet nie tyle niezauważony, co ukryty w cieniu sporów politycznych, debat medialnych oraz manifestacji ideologicznych, a przede wszystkim przysłonięty jest grubą materią uproszczeń i generalizacji.

Spektakle zaprezentowane podczas Polskiej Platformy Tańca 2017 były bardzo zróżnicowane pod względem problematyzowanych zagadnień, użytych środków, a także sposobów angażowania uwagi widzów i manipulowania ich emocjami.

Witajcie/Welcome Aurory Lubos to pierwszy ze spektakli prezentowanych 2 kwietnia zaangażowany społecznie i skonstruowany tak, by w najwyższym stopniu poruszyć widza emocjonalnie. Artystka wypowiada się w nim na temat fali migracyjnej wlewającej się od południa do Europy (lub powstrzymywanej u jej granic) od 2015 roku. Podobnie jak w innych pracach solowych, artystka podejmuje tu trud inscenizacji jednostkowego dramatu, który wydarza się nawet nie tyle niezauważony, co ukryty w cieniu sporów politycznych, debat medialnych oraz manifestacji ideologicznych, a przede wszystkim przysłonięty jest grubą materią uproszczeń i generalizacji.

Lubos zrealizowała już w październiku 2015 na plaży w Sopocie performans *Z wody* (fragmenty jego rejestracji są pokazywane w trakcie omawianego spektaklu). Przywołując krążące w mediach obrazy martwych ciał wyrzuconych na brzeg Morza Śródziemnego, wynosiła wówczas ze wzburzonego Bałtyku i układała na piasku kukły o ludzkim kształcie, uszyte z grubo plecionego materiału, wypełnione miękką, plastyczną materią. Obiekty te, wielkości dzieci i ludzi dorosłych, przypominające kobiety, mężczyzn i niemowlęta, sprawiały szczególnie silne wrażenie ze względu na swoją bezbarwność i efekt przelewania się przez ręce [1].

Artystka zdecydowała się podjąć ten temat po raz kolejny i przygotowała spektakl będący rozwinięciem performansu, a także rodzajem jego teatralnej adaptacji. Pierwotne sopockie działanie *site-specific* stanowiło punkt wyjścia: wykorzystane zostały obiekty-rekwizyty, czyli wspomniane kukły. Tym razem artystka nie pracuje jednak na wietrznej plaży, ale na scenie. Widzowie zostają rozsądzeni na trzech bokach prostokąta zamkniętego ścianą–ekranem. Już ta – nieco klaustrofobiczna – sytuacja może spowodować u widza dyskomfort związany z poczuciem uwięzienia w wytworzonej poprzez manipulację przestrzenną wspólnocie świadków. Możliwość zdystansowania się znika właściwie już w pierwszych scenach spektaklu, gdy artystka podnosi kukły z podłogi i nadając im kształty – które w oczywisty sposób reprodukują kanoniczne, medialne reprezentacje „Muzułmanina” znane z więzienia-obozu Guantanamo – opiera je o kolana widzów bądź kładzie na nich bezwładne.

Podobnych cytatów pojawia się wiele. Artystka rematerializuje obrazy medialne, jak porzucone i zgubione stopy ubrań czy szare koce rozdawane przez organizacje pomocy humanitarnej, umieszcza także na scenie półmetrowej długości makietę łodzi rybackiej w stanie rozpadu oraz kamienie przypominające te ze skalistych plaż Morza Śródziemnego. Oprócz tego pojawia się projekcja filmu wideo, przedstawiającego przerażoną artystkę, oszczekiwaną przez śliniącego się policyjnego rottweilera... I tu pojawia się problem zarazem estetyczny, jak i etyczny. Te wszystkie rekwizyty, które udają (?) obiekty znalezione, teatralne gesty rozpaczy i przerażenia towarzyszące im zarówno na scenie, jak i na wideo (może się mylę, ale czy scena z psem nie była w rzeczywistości zainscenizowana?) sprawiają, że performans, którego skuteczność miała w założeniu polegać na wzbudzeniu w widzu empatii dla potrzebującego „Człowieka” może wywołać efekt wręcz odwrotny, i u wielu widzów –

wywołała.

Strategia stymulowania publiczności chaotyczną mieszkanką intensywnych dźwięków (lament w języku arabskim, w którym rozpoznajemy jedynie powtarzane słowo *habibi*, ujadanie policyjnego rottweilera) połączonych z patetyczną muzyką sącząca się z głośników (mi osobiście kojarząca się z hollywoodzkimi dramatami wojennymi), niemal dosłownym aranżowaniem na scenie obrazów medialnych, które w wyniku powielania i zużycia zyskały status *liché* (np. cierpiące dzieci, maltretowani „terroryci”), a także teatralnym odgrywaniem treści komunikatów medialnych (konwulsyjnie ruszające się ciała gwałconych kobiet, sok z roztraskanego owocu granatu krwawo ociekający z dłoni) – to wszystko po prostu nie działa. Co gorsze, może sprawiać wrażenie nadużycia i niepokoić (bez)celowości zastosowania tabloidowych metod manipulowania stanami emocjonalnymi odbiorców. Tak ważny, a przede wszystkim skomplikowany temat domaga się potraktowania z uwagą i subtelnością, których zabrakło Aurorze Lubos patetycznie

reprodukującej obrazy i strategię medialne; z wrażliwością i prostotą, które pozwoliły jej wykonać performans na plaży, i których nie brakło innym artystom podejmującym ten temat, chociażby Sislejowi Xhafie w pracy *Barka* pokazywanej w Zachęcie.

Nie przypadkiem współcześni teoretycy komunikacji medialnej diagnozują upadek debaty publicznej, wiążąc go z dominacją retoryki opartej nie na etosie (wiarygodności, charyzmie mówcy) lub logosie (sensowności jego argumentacji), ale na patosie (umiejętności manipulowania emocjami odbiorcy). Powyższe strategie perswazyjne posłużyły grupie **Via Negativa** w spektaklu *Dziewięta* jako rama pozwalająca przyrzeć się problemom rozsądzającym od środka pozornie jednolity twór: Europę.Tytuł spektaklu tego słoweńsko-polskiego kolektywuodnosi się do *IX Symfonii* Ludwiga von Beethovena. Jej końcowy fragment z udziałem chóru śpiewającego poemat Fryderyka Schillera *Oda do radości* został w 1972 roku hymnem Europy, symbolem wartości, na których ta się opiera. Warto jednak przywołać jeszcze jeden kontekst funkcjonowania Symfonii: był to ostatni utwór kompozytora, stworzony w czasie, gdy ten już całkowicie stracił słuch. Co więcej, podczas premierowego wykonania dyrygującego autorowi towarzyszył ukryty przed jego wzrokiem drugi dyrektor orkiestry, ponieważ uznano, że „poprowadzenie wykonania tak skomplikowanego utworu mogło zakończyć się całkowitą porażką”[2]. A zatem utwór ten generuje sprzeczne konotacje. Od czasu jego powstania „pokutuje romantyczny mit o przekłętą liczbę dziewięciu symfonii, jaką rzekomo maksymalnie mają prawo skomponować kompozytorzy”[3].

W *Dziewiętej*(czy w związku z powyższym należy czytać: „ostatniej”?) grupa podejmuje ważny temat konsekwencji działania maszyny antropologicznej: mechanizmu, który według włoskiego filozofa Giorgia Agambena pozwolił (i nadal pozwala) budować ludzki świat za pomocą społecznych i językowych praktyk oddzielania tego, co ludzkie od tego, co zwierzęce. Artyści przyglądają się działaniu tego mechanizmu, a zwłaszcza jego dysfunkcom.

Spektakl został skomponowany w formie kwadryptyku. Każdą z czterech części poprzedza wyświetlony na horyzoncie sceny tytuł (*Ethos, Logos i Pathos*) wprowadzający widza w jej tematykę. Schemat spektaklu odzwierciedla arystotelesowską triadę retoryczną uzupełnioną o czwarty element: *Equus* (koń). Według Arystotelesa komunikacją międzyludzką, opartą w dużej mierze na próbach wywarcia wpływu, można sprowadzić do trzech modelowych zabiegów opartych odpowiednio na woli (etos), rozumie (logos) i uczuciu (patos). Etos jest związany z postawą, charyzmą, wiarygodnością i zapleczem ideowym, logos – z racjonalną argumentacją, a patos – z wywoływaniem pożądanych emocji, z tym, co współcześnie nazywamy komunikacją afektywną. Twórcy spektaklu wzbogacili tę triadę o element „koński?”. Inspirację dla artystów stanowiła książka Franka Westermana o lipicanach, rasie białych koni, hodowanych przez monarchów habsburskich, a także Hitlera, Stalina i Ceaușescu [4]. Jej tytuł *Czysta biała rasa. Cesarskie konie, genetyka i wielkie wojny* jest bardzo znaczący i automatycznie odsyła widzów do ideologii czystości rasowej. Tym samym przywoływana jest kolonizacyjna tradycja Europy: macierzy człowieka, czyli „białego”.

W części pierwszej (*Ethos*) performerzy problematyzują zagadnienie ciała jako przestrzeni performowania określonych wartości. Nie przypadkiem nagie ciała zostają obute w wojskowe buciory. Wyposażeni w „kopyta” performerzy prezentują siebie wzajemnie jako konie wyścigowe o specjalnych walorach i warte każdej inwestycji. Imiona tych koni – Wolność, Nadzieja, Szczęśliwy, Druga Szansa i Duch – stanowią pewnego rodzaju tautologię, bo nazywają cechy, które symbolicznie charakteryzują to właśnie zwierzę. W części drugiej (*Logos*) trzy ściany sceny pokryte zostają niekończącymi się listami „-izmów”: nazwami nurtów, prądów i ideologii, które dzielą świat, choć, paradoksalnie, wszystkie te słowa w każdym języku europejskim brzmią podobnie. Słowa-idee wiązane są z ciałami. Performerzy „uruchamiają” listę poprzez swoje działania: wzajemnie unoszą swoje bezwładne ciała, by rzucić je na stos u stóp audytorium. To najdłuższa i, prawdę mówiąc, nużąca scena spektaklu. Wymienienie w alfabetycznym porządku wszystkich (!?) słów-idei nie działa tak, jak prawdopodobnie powinno. Choć widzowie są świadkami wysiłku performerów i ich rosnącego zmęczenia – początkowe współodczuwanie stopniowo wygasa, a dystans między performerami i obserwatorami i działającymi-mirosnie. Z drugiej strony, być może taki właśnie efekt został zamierzony: współuczucie i empatia gasną, a człowiek – jako ciało i jako czująca istota –przestając być widoczną częścią idei. Patos ujawnia się w reprodukowanych na scenie sztucznych i ceremonialnych gestach jedności należących do repertuaru dyplomacji. Przynusowe dotrzymanie sobie kroku (stopy performerów zostają z ręką dołączone taśmą klejącą) i pseudo-eleganckie gesty gościnności (porcelanowe czarki niemal wypadające z rąk) dają w kolejnej scenie komiczny efekt sztywności i niemalwspółodczuwanego przez widzów dyskomfortu.

Doświadczenie wolności, radości i uniesienia, które towarzyszyło prezentacji koni w pierwszej scenie, powraca w ostatniej, dodanej do klasycznej triady. Zatytułowana *Equus*, performowana z towarzyszeniem *Ody do radości*, scena ta jest pokazem wewnętrznej wolności ujawniającej się w formie beztroskiego brykania, galopady. Pojawia się jednak niepokojące pytanie: kto się raduje, a raczej komu wolno się radować? Wydaje się, że prawo to zostaje przez artystów symbolicznie rozdystrybuowane. Z wielkich treb artyści dobywają, rozprostowują i czule gładzą filcowe końskie głowy, by następnie rozmieścić je na podłodze, znajdujących się tam obiektach i własnych głowach. O tym jednak, że wszystkie konie cesarskie były preselekcjonowane nie zapomnimy: tby są w tzw. kolorze cielistym, w kolorze ludzkiej, „czyli białej”, europejskiej skóry.

This Is a Musical Karola Tymiąskiego to niezwykle mocna wypowiedź na temat prawa do swobodnego doznawania opartego na eksperymencie sensorycznym. Performans artysty „to jest musical”: wytwarzanie przestrzeni akustycznej w czasie rzeczywistym jest tu równie istotne, co posługiwanie się wizualnością i empatią kinestetyczną. Instrumentem jest ciało, a produkowane przez nie dźwięki są wzmacniane i przetwarzane. Ze względu na wielokanałowe oddziaływanie, działanie Tymiąskiego wymaga od widza zestrojenia z performerem i otwarcia się na możliwość indukowania przez artystę określonych stanów afektywnych (pobudzenia, niepokoju, poczucia aberracji czasowej). Zagadnienie intensywnego doświadczenia cielesnego, które wykracza poza granice tego, co kulturowo pożądane, zostaje następnie problematyzowane poprzez ulokowanie w kontekście nienormalnych modeli seksualności.

Performans składa się z trzech części, z których każda niesie odmienny ładunek energetyczny. Istotą działań w części pierwszej jest traktowanie własnego ciała jako źródła dźwięków: pochodzących z samego ciała (rozprostowywanie łokci, kolan), uzyskiwanych w kontakcie z podłogą lub z mikrofonem. Dźwięki powstają w efekcie dotykania, tarcia, uderzania, czyli kontaktu dwóch elementów, często organicznego i nieorganicznego; są rejestrowane, wzmacniane, powtarzane i zapętlane. Ich rekombinacje tworzą sekwencję, rozbudowywaną stopniowo w trakcie działań performera. W efekcie powstaje surowy, energetyczny, transgenenny bit, silnie oddziałujący na ciała widzów, który stanowi tło kolejnych eksploracji. Tymiąski bada swój organizm pod kątem możliwości wytwarzania dźwięków. Zdjqwszy osłonę zabezpieczającą z mikrofonu, wytrwale i dokładnie, centymetr po centymetrze, mapuje ciało, trąc mikrofonem o nagą skórę. Wrażenie uczestniczenia w akcie „badania” zostaje wzmocnione poprzez nieuchronnie pojawiające się skojarzenie mikrofonu z głowicą aparatu ultrasonograficznego. Dźwięk powstający w wyniku kontaktu skóry i metalu łączy się z rytmicznym tłem, wytworzonym w procesie loopowania, a także zostaje wzbogacony o monolog artysty.

Nastrój ten ulega zmianie w drugiej części performansu: transowy akt zamienia się w estradowy *show*, który uruchamia energię kojarzącą się raczej z występami punkowymi, noise’owymi i klubowymi: chaos, wytwarzanie nieludzkich hałasów, klaskanie stopami, kopanie, plucie, wkładanie mikrofonu do ust, jaskrawo-kolorowe światła i w końcu uśmiech wyrażający nieskrywaną szatańską radość i rozkosz. Działaniami artysty w tej scenie towarzyszy jego cyfrowy sobowtór. Zarejestrowany frontalnie, ze zsuniętymi spodniami i obnażoną dolną częścią ciała, rytmicznie porusza biodrami, uderzając genitaliami o uda. Jak twierdzi Joanna Szymajda (za Yvonne Hardt), w dobie technologicznego zmediatyzowania rzeczywistości nagość na scenie (tu na poziomach fizycznym i reprezentacji) przywraca ciału wymiar seksualny i erotyczny[5]. I, należy dodać, wyprowadza je poza sferę abstrakcji i ornamentu, problematyzując doznanie i doświadczenie.

W trzeciej części performansu artysta opuszcza scenę. Pozostaje wspomniany cyfrowy sobowtór, którego grymasy twarzy, teraz zajmującej cały kadr, odzwierciedlają odozuwaną (bądź odgrywaną – w pierwszej chwili widz tego nie wie) rozkosz. Poszerzające się ujęcie ukazuje stopniowo całą postać artysty, a następnie jego seksualnego partnera – w trakcie stosunku seksualnego. Sylwetka drugiego performera została wypełniona obrazem, który przypomina z jednej strony psychodeliczne wizualizacje wideo z lat 70., a z drugiej, galaktyczne fotografie robione teleskopem Hubble’a. Nie przypadkiem w komentarzach na fejsbukowym profilu artysty można znaleźć takie określenie figury, jak „Dzin”. To właśnie ta część performansu – tak jak gdyby nie było pozostałych, budujących dla niej ramę interpretacyjną – wzbudziła gorącą debatę prasową. Niestety, performans znalazł się w centrum debaty otagowany jako „zwykle porno”. Tymczasem, jako całość, jest niezwykle ważną propozycją: współczesnie w Polsce, gdzie granice wyobraźni – a co za tym idzie, praktyk życiowych – są silnie strzeżone. Strażników na dwóch flankach – konserwatywnej ideowo i liberalnej rynkowo – łączy jedno: lęk przed wolnymi obywatelami doświadczającymi pozakatalogowych przyjemności. Bo, wbrew pozorom, performans ten jest wyrotowy nie tylko z powodu wyślizgiwania się poza ramy konserwatywnego modelu seksualności: może drażnić jako doskonały przykład bezproduktywnej pracy, której jedynym celem jest intensyfikacja własnego, prywatnego, niesprzedajnego doświadczenia.