

# RUCHY OPORU



# ANKA HERBUT



↗ Co robi i jak działa choreografia w praktykach oporu? Co robi opór w praktykach choreograficznych?

↑ Marta Ziótek, „Nawiedzenia i ekstazy na placu”, performans towarzyszący wystawie „Place. Instrukcja użycia”, ZODIAK Warszawski Pawilon Architektury, 2019, fot. Szymon Rogiński

↷ Kiedy w latach 90. XX wieku następował w sztuce przewrót społeczny, amerykański anarchista, historyk, pisarz polityczny i poeta Hakim Bey opracował koncepcję Tymczasowej Strefy Autonomicznej (TSA) – otwartej przestrzeni zawieszanej pomiędzy obowiązującymi prawami i wytwarzającej własne normy i zasady. Według jego wizji TSA jest jak powstanie, wyzwajające dany obszar geograficzny, czasowy i wyobraźniowy, a gdy zostaje zapośredniczone czy zdiagnozowane, ulega samoistnemu zawieszeniu, by ujawnić się gdzie indziej i kiedy indziej. Bey zadawał jednocześnie pytanie o istnienie podobnych przestrzeni we współczesnym świecie – w końcu „TSA zawsze gdzieś jest”<sup>1</sup>. Choreografia wyłapuje i przetwarza społeczne napięcia, projektuje alternatywne systemy i rozwiązania. Opór stosuje do tego, by zadawać pytania, transformować i na nowo kształtować rzeczywistość. By wytwarzać pole dla nowych praktyk i metod współpracy, sposobów ustanawiania relacji między artystką/artystą, publicznością i współpracownikami. A skoro TSA zawsze gdzieś jest, to może teraz jest właśnie tutaj.

<sup>1</sup> Hakim Bey, „Tymczasowa Strefa Autonomiczna”, przeł. Iwona Bojadziejewa i Jan Karłowski, Korporacja Ha!art, Kraków 2009, s. 34.



# JEŚLI NIE MOGĘ TAŃCZYĆ, TO NIE MOJA REWOLUCJA

*Tytuł tekstu jest cytatem przypisywanym anarchofeministce Emmie Goldman. W rzeczywistości Goldman nigdy tego nie powiedziała. Fraza ta powstała w oparciu o jej autobiografię, „Living My Life”, w której autorka opisuje sytuację skrytowania jej tańca jako „niepoważnej” aktywności, jaka rzekomo nie przystoi rewolucjonistce.*

W grudniu 2011 roku na okładce amerykańskiego magazynu „Time” pojawiła się postać z twarzą zastoniętą złotym materiałem. Pośrodku umieszczono napis: „The Protester” (protestant). Samo zdjęcie wzorowane było na fotografii Sarah Mason, protestującej w ramach ruchu Occupy Wall Street w Los Angeles, ale równie dobrze mogłoby przedstawiać protestujących przeciwko rządowym oszczędnościom w Atenach, opozycjonistów z Moskwy albo demonstrantów Arabskiej Wiosny.

## **Anonimowa osobowość roku**

Anonimowy protestant – z założenia poza płcią, rasą, klasą, pochodzeniem czy wyznaniem – stał się osobowością 2011 roku „Time’a”. Zwrócenie uwagi na jednostkę czynnie działającą w ramach zbiorowości czy wspólnoty, dążącej do zmiany społecznej stało się sygnałem, że indywidualne działanie może przynieść skutki o dużo szerszym zasięgu, niż by się wydawało. Rok 2011 stał się dla mediów i badaczy datą graniczną, która zmieniła kształt i dynamikę społecznego aktywizmu. Porównywano tę datę z latami 1968 i 1989, kiedy to protest odgrywał właściwie formacyjną rolę na poziomie społeczno-politycznej i kulturowej świadomości. Ale o ile protesty w latach 70. czy na początku lat 90. dotyczyły z reguły jeszcze wprowadzania praw gwarantowanych konstytucyjnie (protesty przeciwko dyskryminacji kobiet, osób homoseksualnych czy kolorowych, przeciwko przemocy i wojnie), o tyle te późniejsze stawiały już opór wobec konkretnych decyzji podejmowanych przez partie rządzące i wobec samego procesu ich podejmowania. Bywało, że stawiały też opór wobec polityki w ogóle. Te właśnie ruchy jako podstawowe narzędzie zmiany społecznej proponują formy zaangażowania, funkcjonujące poza wymogami autoryzacji i legitymizacji ze strony władzy. Dzisiejsza partycypacja nie polega już na regulowanym odgórnie uczestnictwie w demokracji przedstawicielskiej, ale – jak pisze niemiecka socjolożka ruchu i tańca Gabriele Klein – na czynnym uczestniczeniu w życiu społecznym z pominięciem pośrednictwa reprezentantów i instytucjonalnych form partycypacji.

Wśród niekonwencjonalnych form partycypacji, o których wspomina Klein, znajdują się m.in. demonstracje, okupacje budynków i skrzyżowań, przykuwanie się do drzew i architektury miejskiej, sit-iny (formy pokojowej demonstracji, gdzie protestujący anektują przestrzeń publiczną poprzez zajęcie w niej miejsca i uniemożliwienie jej zwyczajowego funkcjonowania), die-iny (analogiczna forma protestu, realizująca się poprzez leżące ciała), nielegalne wieszanie banerów czy flash-moby. To formy choreografii społecznej, którą Andrew Hewitt definiował jako kategorię określającą konkretne przestrzenne i czasowe układy ciał,

↪ Rewolucja pod dawnym  
Parlamentem w Tbilisi,  
fot. Nia Gvattua, 2018



fizyczności i przedmiotów, pozostających ze sobą w cielesnych relacjach. Klein idzie jednak o krok dalej i zadaje pytanie o relacje między makro- i mikrostrukturami sfery publicznej, choreografie społeczne traktując jako performatywne strukturyzowanie praktyk cielesnych w czasie i przestrzeni, kształtowanie przestrzeni publicznej poprzez ciało i ruch oraz wytwarzanie społecznej tożsamości. Choreografie protestu podważają i zmieniają porządek zastany w sferze publicznej. Wchodzą w konflikt z makrostrukturą przestrzeni i infrastruktury miejskiej, planowania i transportu miejskiego oraz z kompozycją przestrzenną, zakładającą obecność centrum i jego peryferii. Choreografie te wytwarzają tymczasowe, alternatywne systemy porządku, nadszarpujące obowiązujące uporządkowanie przestrzeni publicznej. Wspomniane przez Klein formy ruchów oporu to nie tyle zaprojektowane wcześniej systemy, ile kolektywnie wytwarzane procesy.

#### **Sit-in, die-in, dance-in**

W tekście „Choreographies of Protest” Susan Leigh Foster pisze o trzech rodzajach protestów, powołując się na pierwszy *sit-in* w Greensboro z 1960 roku, ACT UP-owe *die-iny* z lat 80. oraz pokojowe, horyzontalnie ustrukturyzowane i niejednorodne formalnie protesty w Seattle w roku 1999. Jak funkcjonowały w nich ciała? Jakie praktyki ruchowe wykorzystywały, by wyrazić sprzeciw? Jaka była rola choreografii we wspomnianych praktykach oporu i emancypacji? Co łączyło te ciała? Co pozwalało im poruszać się lub nie poruszać razem?

W 1960 roku czterech czarnoskórych studentów weszło do lokalu Woolworth’s w Greensboro, gdzie usiedli w miejscu przeznaczonym wówczas tylko dla białych. Biała kelnerka odmówiła im obsługi, a oni i tak zostali w lokalu aż do jego zamknięcia. Pozostali nieruchomi, manifestując swoją obecność w przestrzeni, w której nie mieli prawa być obecni – inaczej niż w przypadku *sit-inów* w przestrzeni otwartej, gdzie celem jest zmanifestowanie swoich żądań poprzez zablokowanie przepływu ludzi i pojazdów, studenci z Greensboro robili dokładnie to, o co walczyli – dokonywali bezpośredniego gestu rasowej desegregacji. Bardzo szybko strategię pokojowego protestu z Greensboro zastosowano w 60 innych miastach.

Już w latach 80. popularne stały się *die-iny*. Pozbawiona lidera, oparta na konsensusie i wspólnej odpowiedzialności struktura tej formy protestu wzorowana była na praktykach feministycznego ruchu antynuklearnego z lat 70. Najstynniejszy *die-in* odbył się wówczas na Manhattanie i był odpowiedzią na kryzys związany z AIDS. Protestujące ciała zajmowały ulice, kładąc się jedno obok drugiego i pozostając w bliskim kontakcie – chore ciała obok zdrowych. Ich bliskość i bierność sprawiała, że policji trudno było zareagować. Upadające i leżące ciała (czasem również obrysowywane kredą na wzór scen zbrodni) automatycznie powoływały obrazy śmierci i choroby, wprowadzając spychany na margines temat AIDS i HIV oraz zadając pytania o to, jak jedno ciało może dbać o drugie i z nim współodczuwać. Szczególnie istotne były niepisane zasady, jakimi rządziły się pokojowe demonstracje: zachowanie kontaktu wzrokowego z policją, powolne, pozbawione nagłych zrywów przemieszczanie się, zakaz używania narkotyków i wszystkiego, co mogłoby funkcjonować w roli broni, zakaz niszczenia własności, zakaz wzbudzania paniki, uciekania, rzucania przedmiotami. Do tego doszły jeszcze: obcinanie włosów na krótko, żeby policja nie mogła za nie ciągnąć, i używanie twardego obuwia, żeby uniknąć obrażeń stóp. Bardzo wyraźnie zarysowuje się w tym wszystkim nastawienie antykonfrontacyjne. Pojawiło się ono również

# Rok 2011 stał się dla mediów i badaczy datą graniczną, która zmieniła kształt i dynamikę społecznego aktywizmu. Porównywano tę datę z latami 1968 i 1989.

choreografii oporu dodać protestacyjne rejsy, disco oporu, Vivienne Westwood protestującą w rytm kawałka „Dancing Queen” ABBY przeciwko wydobywaniu ropy i gazu poprzez *fracking* oraz Iranki postujące w sieci taneczne nagrania poparcia dla Maedeh Hojabri, uwięzionej za opublikowane na Instagramie wideo, na którym tańczy, mimo obowiązującego kobiety zakazu publicznego tańczenia.

W maju 2018 roku w stolicy Gruzji jednostki specjalne policji weszły do dwóch tamtejszych klubów – Bassiani i Cafe Gallery – w ramach akcji związanej z walką z narkotykami. Zatrzymano kilkadziesiąt osób, m.in. właściciela Bassiani, aktywistę narkotykowego, należącego do opozycyjnej partii Giriczi. Natychmiast przed Bassiani rozpoczął się protest, który następnie przeniósł się przed

fizyczności i przedmiotów, pozostawiając jednak o krok dalej i zadając pytania o granice sfery publicznej, choreograficzne strukturyzowanie praktyk ciała w przestrzeni publicznej poprzez choreografię protestu publicznego. Choreografie protestu publicznego. Wchodzą w konflikt z logiką miejskiej, planowania i transportu, zakładając obecność centrów i przestrzeni tymczasowe, alternatywne systemy uporządkowania przestrzeni publicznego oporu to nie tyle zaprojektowane procesy.

#### *Sit-in, die-in, dance-in*

W tekście  
działach  
ACT UP-  
i niejedn  
ty w nic  
Jaka był  
Co łączy

W 1960 roku czterech czarnoskórych w Greensboro, gdzie usiedli w miejscu zamknięcia. Pozostali nieruchomi w której nie mieli prawa być obecni w przestrzeni otwartej, gdzie celem jest blokowanie przepływu ludzi i pojazdów, to, o co walczyli – dokonywali bezwzględnie szybko strategię pokojowych miastach.

Już w latach 80. popularne stały się protesty, wiedział, ministerstwo, wówczas, protestujące, skim ko, że policja, obrysowa

śmierci i choroby, wprowadzając spychany na margines temat AIDS i HIV oraz zadając pytania o to, jak jedno ciało może dbać o drugie i z nim współodczuwać. Szczególnie istotne były niepisane zasady, jakimi rządziły się pokojowe demonstracje: zachowanie kontaktu wzrokowego z policją, powolne, pozbawione nagłych zrywów przemieszczanie się, zakaz używania narkotyków i wszystkiego, co mogłoby funkcjonować w roli broni, zakaz niszczenia własności, zakaz wzbudzania paniki, uciekania, rzucania przedmiotami. Do tego doszły jeszcze: obcinanie włosów na krótko, żeby policja nie mogła za nie ciągnąć, i używanie twardego obuwia, żeby uniknąć obrażeń stóp. Bardzo wyraźnie zarysowuje się w tym wszystkim nastawienie antykonfrontacyjne. Pojawiło się ono również

# *W Gruzji pod hasłem „Taniec dla wolności” rozpoczął się dwudniowy rejt, zakończony złożoną przez ministra spraw wewnętrznych obietnicą liberalizacji prawa narkotykowego.*

w późniejszych die-inach: w USA protestowano w 2007 roku w podobny sposób przeciwko wojnie w Iraku, a w 2014 – przeciwko brutalności policji, w 2019 roku w Glasgow, Rzymie czy Oslo członkowie grupy Extinction Rebellion protestowali tak na rzecz klimatu.

Inaczej było w 1999 roku, kiedy w Seattle narodził się globalny ruch obywatelski na rzecz demokratycznej ochrony gospodarki światowej. Połączyły się wówczas grupy protestujących z całego świata. Koordynowaniem tych niezależnych grup, zróżnicowanych pod względem rodzaju i przebiegu protestu, zajęło się natomiast zgrupowanie Direct Action Network. W ramach protestu jego uczestnicy krzyczeli, stali, wymachiwali banerami, tworzyli sit-iny, łączyli się za ręce, trzymali się razem, zachowując dość konfrontacyjne podejście do policji. Cały ten ruch oporu choreografowany był spontanicznie i oddolnie – poza kontrolą i z zachowaniem pełnej wolności ekspresji fizycznej i politycznej.

Z kolei protesty, które wybuchły w Hongkongu w czerwcu 2019 roku w odpowiedzi na projekt ustawy, umożliwiającej ekstradycję podejrzanych o przestępstwa obywateli do Chin i ograniczającej autonomię regionu, łączyły wszystkie powyższe formy i wykorzystują nowe. W bezpośredniej reakcji na brutalność policji wobec uczestników antyrządowych protestów sparaliżowane zostało tamtejsze lotnisko – jeden z największych portów lotniczych na świecie. Odwołano wszystkie loty. Jednocześnie blokowane było metro, autostrady i najważniejsze dla komunikacji i gospodarki trasy. Wskutek zwiększającej się medialnej dezinformacji, protestujący oklejali się karteczkami Post-it, zamieniając swoje ciała w tablice informacyjne, aktywizując do wspólnego protestu. Stosowali taktykę *black block*, laserów używali, by uniemożliwić policji i kamerom CCTV korzystanie z technologii *facial recognition* oraz wypracowali system komunikowania się za pomocą gestów dłoni. W grudniu, w okresie gorączki przedświątecznej blokowano centra handlowe, a 1 stycznia 2020 roku odbyła się wspierająca żądania protestujących demonstracja „Stand shoulder in shoulder”, w której wzięto udział 60 tysięcy osób. W chwili, w której piszę ten tekst, protest wciąż trwa: wciąż nie ma swojego lidera i jest organizowany horyzontalnie przez różne anonimowe osoby, inicjujące poszczególne akcje w Internecie. Kontestując rządowy projekt przymusowego przemieszczania obywateli, demonstranci dokonują kontr-gestu: tworzą silniejsze i bardziej kłopotliwe ciało zbiorowe, które samo chce decydować o tym, czy się porusza, czy nie. Ciało, które swoim bezruchem uniemożliwia przemieszczanie się innych ciał, a blokując przepływ gospodarczo-ekonomiczny ma moc tymczasowego odwrócenia hierarchii władzy.

#### *Tańczymy razem, walczymy razem*

Gdyby na okładce „Time’a” anonimowy protestant miał się pojawić dzisiaj, trzeba byłoby go/ją uchwycić w tańcu, a do wymienionych przez Klein form społecznej choreografii oporu dodać protestacyjne rejt, disco oporu, Vivienne Westwood protestującą w rytm kawałka „Dancing Queen” ABBY przeciwko wydobywaniu ropy i gazu poprzez *fracking* oraz Iranki postujące w sieci taneczne nagrania poparcia dla Maedeh Hojabri, uwięzionej za opublikowane na Instagramie wideo, na którym tańczy, mimo obowiązującego kobiety zakazu publicznego tańczenia.

W maju 2018 roku w stolicy Gruzji jednostki specjalne policji weszły do dwóch tamtejszych klubów – Bassiani i Cafe Gallery – w ramach akcji związanej z walką z narkotykami. Zatrzymano kilkadziesiąt osób, m.in. właściciela Bassiani, aktywistę narkotykowego, należącego do opozycyjnej partii Giriczi. Natychmiast przed Bassiani rozpoczął się protest, który następnie przeniósł się przed

budynek dawnego Parlamentu w alei Rustawelego (w miejsce kultowe dla gruzińskiej tradycji protestacyjnej), gdzie pod hasłami „Tańczymy razem, walczymy razem” i „Taniec dla wolności” rozpoczął się dwudniowy rejs, zakończony złożoną przez ministra spraw wewnętrznych, Giorgi Gacharię, obietnicą liberalizacji prawa narkotykowego (w tamtym momencie za posiadanie śladowych ilości można było trafić do więzienia na 8–20 lat, za dylowanie groziło dożywocie).

Poprzez kolektywny taniec piętnastotysięcznego tłumu w ciągu tych dwóch dni pod parlamentem zawiązała się między protestującymi wspólnota. Poszerzały ją sukcesywnie wspierające Tbilisi protesty w całej Europie – choćby w Warszawie odbył się wtedy protest „Tańczymy dla Gruzji”, którego wiodącym hasłem było: „Zaprotestuj z nami tańcem!”. Projektując za pomocą repetytywnego, nieustępliwego rytmu i ruchu alternatywę wobec dominującej ideologii, protestanci przetworzyli taniec w formę sprzeciwu. Traktując atak policji jako zamach na kulturę klubową i wolność, wyszli z zamkniętych klubów w przestrzeń publiczną, a przydając wspólnemu tańcowi widoczności, wytworzyli skuteczne narzędzie społecznego oporu. Co ciekawe, taniec w Gruzji – zwłaszcza balet – z jednej strony był czynnikiem unifikującym, z drugiej jednak stał się narzędziem wytwarzania i zachowywania specyfiki kultury gruzińskiej oraz sprzeciwu wobec przemocy ze strony Związku Radzieckiego.

Gruzińskie protesty z roku 2018 wpisują się w tradycję danceflooru jako przestrzeni oporu, funkcjonującej właściwie od momentu pojawienia się w latach 70. nowojorskich klubów z disco, chicagowskich klubów z house'em i klubowego techno z Detroit. Tym razem jednak klubowe praktyki ruchowe wylały się w przestrzeń publiczną, ustanawiając tymczasowe miejskie enklawy wolności, w których taniec staje się publicznym narzędziem samochooreografującego się sprzeciwu. Inaczej niż w sit-inach czy die-inach, tym razem na kolektywną choreografię oporu składały się jednostkowe działania taneczne o odmiennej dynamice, poetyce i stylistyce ruchu (nazwijmy je *dance-in*). Jaka struktura choreograficzna i za pomocą jakich środków wytworzyła się pod gruzińskim parlamentem? Jakie znaczenie dla samego protestu, ale i dla rodzaju ruchu miało zagęszczenie ciał w przestrzeni? Czy wytworzenie wspólnej gramatyki ruchu było konsekwencją wpływania nawzajem na swoje ruchy poprzez fizyczną bliskość oraz powstawanie emocjonalnych więzi?

Zesztoroczna rejlucja pokazała, że jeśli kluby zostaną zamknięte, taniec wkroczy w przestrzeń publiczną, a społeczności, dla których stał się podstawowym środkiem ekspresji i kreowania własnej tożsamości, nie znikną, ale staną się jeszcze bardziej widoczne. W kultowym filmie „Trainspotting” Ewan MacGregor mówi, że zmieniają się kluby, zmieniają się dragi, ale TO się nie zmienia. To, czyli co? Intensywność przeżycia, transowość, generowane poprzez kolektywny taniec poczucie wspólnotowości przy jednoczesnym manifestowaniu indywidualizmu.

W ciągu ostatnich lat taniec stał się kluczowym elementem protestów i radykalnych ruchów demokratycznych. Dość wspomnieć antynazistowskie rejlucje protesty w Berlinie, które odbyły się w niespełna dwa tygodnie po protestach w Tbilisi, gromadząc 70 tysięcy protestujących, majowe protesty w Armenii przeciwko wyborowi nowego premiera czy demonstracje, jakie pod hasłem „opór disco” odbywały się w Dzień Kobiet w Polsce.

Wspomniane praktyki oporu rozszczelniają ustanowioną odgórnie strefę publiczną, otwierając ją na nowe podmioty, które stają się w ten sposób widzialne i zyskują sprawczość. Wyzwalając tłumione afekty i emocje, generują sposoby zbiorowej i jednostkowej ekspresji. Każą też zadać pytania o to, czym jest dzisiaj społeczeństwo

### Stojąc w proteście



i jakie relacje wiążą obecnie indywidualizm ze wspólnotą. Zbiorowa tożsamość wynika z silnego poczucia jedności między członkami wspólnoty. Ale czy żeby tańczyć politycznie, trzeba tańczyć wspólnie? Czy żeby działać politycznie, można po prostu nieruchomo stać? I to w pojedynkę?

17 czerwca 2013 roku turecki choreograf i tancerz Erdem Gündüz stanął na placu Taksim w Istambule, zwrócony w stronę Centrum Kultury Ataturka. Nie byłoby w tym nic wyjątkowego, gdyby nie to, że stał tam 8 godzin, a zaniepokojona policja nie bardzo mogła znaleźć powód własnego niepokoju. Nie można przecież zabronić stania. Oczywiście, to długość działania spowodowała, że wydało się potencjalnie niebezpieczne. Na pierwszy rzut oka codzienne, naturalne – zwłaszcza w przestrzeni miejskiej – działanie ze względu na wydłużone trwanie, zamrożenie ruchu i potraktowanie przestrzeni w kategoriach *site-specific* nabrało waloru choreograficznego i krytycznego potencjału. W dalszej kolejności to przetworzone w akt artystyczny działanie stało się alternatywną formą sprzeciwu. Z czasem wokół Gündüza ustawilo się około 300 osób, które – podobnie jak on – na własną rękę postanowiły zmanifestować swoją postawę wobec politycznej decyzji zmiany parku Gezi w centrum handlowe. W tym czasie zakazano w Turcji publicznych zgromadzeń – nie można było jednak odebrać obywatelom prawa do działań jednostkowych, a to one właśnie złożyły się w przypadku działania choreografa na akt kolektywny. Bardzo szybko ta forma oporu wytworzyła nowy, pokojowy język protestu. Akt Gündüza rozpatruje się dziś z (co najmniej) dwóch punktów widzenia: performatywnego – jako performans zatytułowany „Stojący człowiek” (tur. *Durandam*) i politycznego – jako forma protestu. Ale właściwie performans i forma protestu stają się w tym wypadku jednym i tym samym.

Co łączy „Durandama”, rejlucję w Tbilisi i klubing w Berlinie? Za pomocą jakich środków wytwarza się w tych sytuacjach społeczność – otwartą i bezustannie redefiniującą swoją własną podmiotowość? Gdzie przebiega linia podziału pomiędzy działaniem jednostkowym i kolektywną aktywnością, między indywidualizmem i wspólnotą? W jaki sposób codzienne działanie może uwolnić swój potencjał emancypacyjny? W jakim stopniu napięcia i potrzeby społeczne przenoszą się w obszar choreografii? Czy i jak strukturyzują zależności ciał na dancefloorze? Czy i jak wpływa na to sytuacja prywatnego lub społecznego kryzysu? I wreszcie, jak protesty, demonstracje i kultura klubowa zmieniają się, kiedy postrzegane są jako choreografia?

### Taniec jako narzędzie do myślenia

Od 2015 do 2017 roku serbski badacz, kurator i artysta Bogomir Doringer pracował nad projektem „I Dance Alone”, fotografując i filmując z góry ciała tańczące w klubach. Skupiając się na kolektywnej choreografii tłumu, badał jednocześnie indywidualne choreografie, całość tego spotkania traktując jak lustro dla społecznych, politycznych i środowiskowych zmian. Podobne założenia przyświecają świetnej, kuratorowanej przez niego w wiedeńskim Q21 wystawie „Dance of Urgency”. Biorąc pod uwagę, że fizyczność gra podstawową rolę w konstruowaniu zarówno indywidualności, jak i zbiorowości, Doringer kategorię rzeźby społecznej przenosi do klubu, powołując termin „rzeźby klubowej” i traktując ruch w sposób dosłowny jako aktywność cielesną i choreografię performującą normy i struktury społeczne. W jednym z wywiadów mówi, że na klubing chodzi się,

→ Erdem Gündüz, „Durandam”,  
fot. Italo Rondinella © IR 2013  
www.italorondinella.com

bo ulica nie należy do nas. Ale praktyki oporu i bezpośrednia partycypacja mają swoją sprawczość. Przechwytywanie przestrzeni publicznej odbywa się poprzez obecność w niej „opornego ciała”, podejmowanie prób oddolnego kształtowania relacji społecznych, obowiązujących praw i miejskiej aktywności. Tbiliski aktywista na rzecz LGBTQ+, Paata Sabelashvili, rejdowe protesty w Gruzji komentuje tak: *You better not mess with dancers* (Lepiej nie zadzierać z tańczącymi).

Co pozostaje z kruchej i efemerycznej społeczności, kiedy tłum się rozprasza? Co dzieje się z jej oporem? W jakie rejony się przenosi i jak zostaje dalej użyty? W jaki sposób przedłużać jego działanie?



## POCHWAŁA DZIWNOCI

### ROZMOWA Z MARTĄ ZIÓŁEK

ANKA HERBUT:

Od jakiegoś czasu coraz częściej wykorzystujesz w swoich pracach strategię protestu i formy walki. Obydwa narzędzia pojawiały się w twoich pracach wcześniej, ale nie w tak bezpośredni sposób. Co się zmieniło?

MARTA ZIÓŁEK:

Nie wiem, czy coś się zmieniło. Mam poczucie, że w tej chwili wracam do tego, z czym zaczynałam pracować na studiach w SNDO (School for New Dance Development w Amsterdamie), a więc do emancypacyjnej mocy tańca. Tak naprawdę właśnie dlatego zajęłam się tańcem i choreografią. Miałam poczucie, że poprzez praktyki somatyczne można w bardzo emancypacyjny sposób odnieść się do zagadnień związanych z tożsamością, podmiotowością, doświadczaniem samej czy samego siebie i doświadczaniem siebie w relacji. W tamtym czasie zaczęłam współpracować z choreografką Florentiną Holzinger – nasze prace eksplorowały dynamikę budowania bliskiej relacji z drugą kobietą czy siostrzeństwo, przemieszczały granicę między tym, co prywatne i publiczne, kwestionowały normatywność związaną z wizerunkami ciała i tę odnoszącą się do samego tańca: co nam w tańcu wolno, a czego nie? Jakie są granice wolności i wolności scenicznej? Eksplorowałyśmy naszą cielesność, intymność i nagość, budując przestrzeń autoerotyczną w relacji do innej kobiety. I nie tyle chodzi tu o relację lesbijską, ile o relację, która rozwija troskę i zaciera granice między ciałami. Nadawaliśmy też wartość cechom i sposobom ekspresji, które u kobiet nie są z reguły odbierane pozytywnie. To pozwalało każdej z nas poszerzać własne pole i przesuwając jego granice względem świata, czyli w pewnym sensie pozwalało nam być *rude girls*.

No tak, ale to, o czym mówisz, zawiera sporą dozę afirmacji, a mam wrażenie, że ostatnio używasz konfrontacyjnej energii. W „Sticku” przechwytywałyście z Florentiną opresyjne narzędzia jako narzędzia potencjalnie emancypacyjne – patyk, z którym pracowałyście, był bardzo fallicznym obiektem. Ale wciąż był to patyk. Teraz pracujesz z kijem jako bronią.

Myślę, że po części ma to związek z tym, że od 5 lat mieszkam w Polsce i szukam sposobów na to, co zrobić, żeby mój głos miał jakąś sprawczość. Od dziecka miałam poczucie, że jako dziewczynka, a potem kobieta przekraczam swoim sposobem bycia normy genderowe. W pewnym momencie to, co „niewłaściwe”, ten naddatek ekspresji cielesnej zaczęłam wykorzystywać jako narzędzie pracy artystycznej – auto-parodię. Zaczęłam się też zastanawiać nad funkcjonowaniem na rynku w ogóle i nad tym, jak sama chcę na nim funkcjonować, czy chcę robić spektakle produkty, czy jednak pójść w praktykę. Wróciła więc praktyka, ale zmienił się

← Marta Ziółek, „Nawiedzenia i ekstazy na placu”, performans towarzyszący wystawie „Place. Instrukcja użycia”, ZODIAK Warszawski Pawilon Architektury, 2019, fot. Szymon Rogiński



niewiele przedmiot zainteresowania: troska o kobiece ciało jest ta sama – nowe jest pytanie o używanie złości i wściekłości, o sposoby wyrażania niezgody. Niezgoda jest dla mnie narzędziem transformacji. Pojawiała się przy „Sticku”, ale też przy „PIXO”, gdzie próbowałam uchwycić tę transformatywną i wyzwalającą moc gniewu, o jakiej mówi Sarah Ahmed: nie chodzi o zemstę, ale o opór, o formę „bycia przeciwko czemuś” i niemożliwość pominięcia milczeniem krzywdy i niesprawiedliwości przy jednoczesnym zachowaniu otwartości na przyszłość i zmianę. Taka jest siła protestu. Moja praktyka przeniosła się w rejony pracy z bronią, która na gruncie tańca nabiera wywrotowego charakteru. Z jednej strony pozwala mi to wyjść z wyuczonych form ruchu, z drugiej – pracować z nowymi formami ruchu i szukać takiego sposobu artykulacji, który dałby mi przestrzeń ujęcia energii wkurwu i szansę na jej przetworzenie. Bo tutaj nie chodzi o walkę z kimś lub czymś, ale o wyzwolenie energii. Szukając różnych form pracy z kijem, zastanawiam się, jak mogę wykorzystywać swoje doświadczenia wyniesione z praktyk somatycznych do transformowania tych form. Jak wkurw na zastaną rzeczywistość transformować w taniec? I patyk, i kij fizycznie przedłużają nasze doświadczenie przestrzeni i ciała. Pozwalają na cięcie, uderzenie, na formę ruchu, która to, co twarde, zamienia w płynne. Formy z kijem można ćwiczyć z partnerem jako walkę, ale można też pracować indywidualnie w relacji ze sobą. Interesują mnie one jako coś, co może być używane do ataku i obrony, ale może się też transformować w formę tańca.

**Dokładnie taki mechanizm wykorzystuje krump, który powstając na przedmieściach Los Angeles w latach 90., zmieniał złość i agresję w taniec oparty na bardzo energicznych ruchach klatki i ramion. Dzisiaj krump ma też bardziej demoniczne odmiany, czasem staje się ruchową formą opętania albo stanowi sposób komunikacji z bóstwem. Z krumpem pracowałaś już w „Black on Black” – teraz wracasz do niego w kontekście nawiedzeń i miejskich szaleńców.**

W „Black on Black” odnosiłam się do autodialogowania i dilowania z wewnętrznym krytykiem: z tym, co społeczeństwo wpoilo mi jako kobiecie, na co mogę sobie pozwolić i jak siebie widzę, jaki rodzaj obrazu kobiecości i swojego ciała reprodukuje. Do takiego kulturowego panoptikonu, w którym ciągle się przeglądam. W krumpie przez wypunktowywanie swoich negatywnych cech i ich podbijanie tworzy się personę i z tego korzystałyśmy z Anną Nowicką. W „Nawiedzeniach i ekstazach” również pojawia się krump, z którego czerpię eksplozywność, formy ruchu rąk i klatki czy elementy footworku. Jest w tym waleczny potencjał, ale ja nie walczę z konkretną osobą. Ta walka dzieje się w sferze fizyczno-wyobraźniowej. Gram na swoim faktycznym ciele, które jest polem bitwy, ale gram też z tym, co wymyślone. Jestem tutaj postacią zawieszoną pomiędzy płciami – w ogóle zawieszoną pomiędzy – nawet dość dostownie, bo wiszę do góry nogami na chuście do aerial jogi. To jest bardzo tricksterskie. Bawiąc się krumpem, zaczęłam bawić się sferą wyobrażeń, która miejscami ociera się nawet o pantomimę. Wyobrażam sobie, np. że wyrasta mi penis. Ciało jest przestrzenią oporu, z którą negocjuję, jak daleko mogę się posunąć. Co ciekawe, w krumpie wracają mechanizmy, które znam z modern dance – *contraction* i *release* – napinanie i rozluźnianie. I to można w bardzo prosty sposób odnieść do tego, w jaki sposób funkcjonujemy w szerszym kontekście społecznym. Kiedy wymaga się od nas reaktywności, a kiedy nie? Często mówi się, żeby wygaszać gniew – mnie z kolei interesuje sytuacja, kiedy gniew w ciele narasta aż do momentu rozładowania: eksplozji i rozluźnienia.

→ Marta Ziótek, „Nawiedzenia i ekstazy na placu”, performans towarzyszący wystawie „Place. Instrukcja użycia”, ZODIAK Warszawski Pawilon Architektury, 2019, fot. Szymon Rogiński

*Od dziecka miałam poczucie, że przekraczam swoim sposobem bycia normy genderowe. W pewnym momencie to, co „niewłaściwe”, ten naddatek ekspresji cielesnej zaczęłam wykorzystywać jako narzędzie pracy artystycznej.*

nieco pr  
jest pyta  
zgoda je  
też przy  
moc gni  
mę „byc  
i niespra  
i zmianę  
z bronią  
ny pozw  
formam  
ujścia e  
z kimś lu  
zastana  
z prakty  
ną rzecz  
nasze de  
mę ruch  
czyć z p  
sobą. In  
może się

## Jako Ratlady staram się w „Nawiedzeniach” stworzyć swoje własne chodnikowe pro-roctwo zlepię z różnych głosów: Reverend Billy’ego, Rammellzee, horrorów, katechezy i „Litani” Edyty Górniak.

Dokładnie taki mechanizm był w mieściach Los Angeles w latach 70. na bardzo energicznych ruchach demonicznych odmiany, czasem sposobem komunikacji z bóstwem. – teraz wracasz do niego w kontekście W „Black on Black” odnosząc się

spotecz  
bie widz  
kulturov  
wypunk  
sonę i z  
również  
i klatki c  
czę z ko  
Gram na  
wymagi  
le zawie

chuście do aerial jogi. To jest bardzo tricksterskie. Bawiąc się krumpem, zaczęłam bawić się sferą wyobrażeń, która miejscami ociera się nawet o pantomimę. Wyobrażam sobie, np. że wyrasta mi penis. Ciało jest przestrzenią oporu, z którą negocjuję, jak daleko mogę się posunąć. Co ciekawe, w krumpie wracają mechanizmy, które znam z modern dance – *contraction* i *release* – napinanie i rozluźnianie. I to można w bardzo prosty sposób odnieść do tego, w jaki sposób funkcjonujemy w szerszym kontekście społecznym. Kiedy wymaga się od nas reaktywności, a kiedy nie? Często mówi się, żeby wygaszać gniew – mnie z kolei interesuje sytuacja, kiedy gniew w ciele narasta aż do momentu rozładowania: eksplozji i rozluźnienia.

→ Marta Ziółek, „Nawiedzenia i ekstazy na placu”, performans towarzyszący wystawie „Place. Instrukcja użycia”, ZODIAK Warszawski Pawilon Architektury, 2019, fot. Szymon Rogiński





↑ Marta Ziótek, „Nawiedzenia i ekstazy na placu”, performans towarzyszący wystawie „Place. Instrukcja użycia”, ZODIAK Warszawski Pawilon Architektury, 2019, fot. Szymon Rogiński

W 2005 roku David LaChapelle nakręcił „Rize”, w którym skupiał się na subkulturze krumpu i który krytykowano później za zawłaszczanie czarnej kultury. Myślisz, że protest czy sprzeciw mogą być w tej chwili takimi magnesami przyciągającymi szersze grono odbiorców i kapitał? Rynek bardzo szybko zasysa to, czym żyje przestrzeń publiczna, i zaczyna wytwarzać tego reprezentacje, przesuając to, co przejął, w bardziej komercyjne pola eksploatacji.

Ta granica jest bardzo cienka. To samo dotyczy zawłaszczenia i przejęcia – tej różnicy między *appreciation* i *appropriation*. Na przykład formy buntu, do których odnosili się sytuacjoniści w latach 60. i 70. dziś stały się powszechnie wykorzystywaną strategią. Ja też z nich korzystam. Ale ważna jest świadomość tego, skąd tego typu zainteresowanie i forma ekspresji artystycznej wyrastają. Kiedy to, co jest ruchem, działaniem, akcją i sytuacją, staje się tylko estetyką, formą i obiektem, a kiedy jest osobistą formą wypowiedzi i bycia w świecie. Dużo zależy od tego, kto patrzy i z jakiego miejsca. Sama staram się w sobie pogłębiać krytyczny ogląd i czujność. W „Nawiedzeniach i ekstazach na placu” podążam przede wszystkim za tymi głosami, które są dla mnie ważne i które trafnie nazywają dzisiejszą rzeczywistość. Na przykład hasło pochodzące od Deborda: „wszystko, co dawniej przeżywano bezpośrednio, oddaliło się, przybierając postać przedstawienia”, wydaje mi się dziś politycznie niezwykle aktualne.

**Sytuacjoniści – podobnie jak rynek – przechwytywali elementy kultury, wkładali je w nowe konteksty i montowali tak, jak chcieli, zmieniając wpisane w nie znaczenia, ale – inaczej niż rynek – nie byli ukierunkowani na zysk. Byli trochę jak Robin Hood – zabierali kulturze urynkowanej i oddawali jej oddolnej...**

Zagadnienie przechwytywania – *détournement* – interesuje mnie od dawna jako strategia artystyczna, która może mieć wymiar polityczny. Debord mówi o przechwytywaniu prefabrykowanych elementów estetycznych, przenosząc uwagę z kreacji na sposób użycia historycznych form i języka. Propaganda również wykorzystuje tę metodę. Ale ta strategia jest złodziejska i punkowa. Jak pokazuje Debord i sytuacjoniści, tworzenie jest montażem, a montaż – sposobem myślenia i działania. W „Nawiedzeniach i ekstazach na placu” zestawiam ze sobą balet „Pawilon Armidy” Fokina z „Psychozą” Kalibra 44. Wracają lata 90., polski hip-hop i uliczne proctwa. Z kolei dryf, który u sytuacjonistów związany był z włóczęgiem się po mieście, można potraktować jako narzędzie dookreślenia koncepcji czy wytwarzania materiału choreograficznego: jako dawanie uwagi temu, co pojawia się w obszarze pracy i życia w danym momencie procesu, jako korzystanie z rzeczy przypadkowych i kompletnie marginalnych, czerpanie z hangoutu i wszystkiego, co z tego obszaru przychodzi. Takie dryfowanie po materiale jest bardzo dalekie od pełnej kontroli. Mimo że ostatecznie spektakl może wyglądać jak produkt, ważne jest dla mnie rozpulchnianie przestrzeni międzyludzkiej, która często wiąże się z polityką przyjaźni i pogłębianiem relacji z osobami, z którymi się pracuje.

**Wspomniałaś o ulicznych prorocत्वach. Jakie to prorocत्वa? Albo czyje?**

Prorocत्वa w kontekście religijnym są tym, co uznane za głos boży. W szerszym kontekście są zapowiedzią czegoś, co ma nadejść. W „Nawiedzeniach i ekstazach” pojawia się flaga biało-czerwona, ale odbijam się od niej, przechwytyjąc to, czego uczyłam się na katechezie, rasistowskie wiersze wyniesione ze szkoły, nacjonalistyczne frazesy. Dryfuję przez własną historię i bardzo konkretne miejsca. Prorocत्वa są tutaj głosem, którego nie chcemy usłyszeć. Pojawia się Czarny Roman, Ksiądz,

Czerwona Dama, postaci, które kiedyś spotkałam w autobusie i które oblepiały mnie swoją uwagą i swoim słowotokiem. Postaci z mojej wyobraźni. Jako Ratlady staram się w „Nawiedzeniach” stworzyć swoje własne chodnikowe prorocstwo zlepione z różnych głosów: Reverend Billy’ego, Rammellzee, horrorów, katechezy, piosenek Romana Kostrzewskiego i „Litani” Edyty Górniak.

**No właśnie kwestia „Litani” jest bardzo ciekawa. Edyta Górniak śpiewała ją najpierw w „Metrze”, a później na kultowej płycie „Dotyk”, ale dopiero jej wykonanie w The Voice of Poland przyniosło pytania o to, co takiego opętało Edytę i dlaczego kpi z Litani loretańskiej. Wygląda na to, że ważny jest kontekst – dlaczego śpiewasz tę piosenkę?**

To dla mnie bardzo osobista piosenka. Jako nastolatka śpiewałam ją przyklejona do ekranu telewizora. Byłam zakochana w Edycie Górniak jako papieżycy owładniętej manią pieniądza. Wydaje mi się, że każdy z nas mierzy się z bólem kapitalizmu i konsumpcjonizmu. Doświadczamy go w naszych ciałach i na własnej skórze. To ten specyficzny rodzaj pożądania, które nigdy nie zostaje zaspokojone – opresja, która jest wewnątrz. Jak wydajemy pieniądze? Czego dotykamy każdego dnia? Karta kredytowa to bardzo cielesny obiekt. Swipowanie kartą wytwarza niewidzialną cyrkulację kapitału, który każdego dnia transformuje nasze cielesne życie.

**Czy twoim zdaniem jest coś, o czym nie można dzisiaj głośno mówić? Albo czego ciało nie powinno robić publicznie? Czy jest jakaś niedotykalna przestrzeń w polskiej kulturze, której jednak dotykasz? W „Zjeździe tajnym”, który powstał z okazji stulecia wywalczenia przez Polki praw wyborczych, przechwytywałaś „Mury” Kaczmarek, łącząc je z falliczną praktyką z patykiem. Teraz sięgasz m.in. po Niemen, a w „Litani” zestawiasz pieniądze z religią i opętaniem.**

Jedną z takich przestrzeni, zbudowanych zresztą w oparciu o męskie figury, jest na pewno Solidarność, wokół której powstał martyrologiczny mit. Przechwytywanie tego jest na pewno bardzo niestosowne. Tym razem przy okazji cudownej współpracy z Tomaszem Armadą, który nie tylko rozbudził moją wyobraźnię, ale też pozwolił fizycznie popłynąć w nowe obszary, poprzez kostiumy uszyte według jego koncepcji, biorę na warsztat flagę biało-czerwoną. Ożywiam swoją antyhistorię: polską edukację, antysemityzm, rasizm, rozdaję mit Matki Polki, wywołuję oprawcę i bohatera, zamieniam się w heroinę – wytwarzam ją i robię dla niej miejsce. Zastanawiałam się, co stanie się, jeśli potraktuję plac jako przestrzeń wyobrażeniową i zacznę stwarzać wirtualne światy. Jak mogę powiedzieć coś, co jest dla mnie ważne, żeby nie spotkało się z przemocą? Żeby w ogóle móc to publicznie powiedzieć. Jak przemycić dziwność w przestrzeń publiczną?

**Sytuacjoniści zrodzili się jako chuligańska awantura, burząca zasady rządzące społeczeństwami. Ty wcześniej mówiłaś o niezgodzie w polu tańca i choreografii. Niezgodzie na co?**

W „Zrób siebie” mierzę się z tym, jakich ciał się pożąda i jakie ciała chcemy oglądać, właściwie mierzę się z pewnym modelem normatywności. Ciekawi mnie, w jaki sposób można rozszerzać tę przestrzeń. Jakie inne typy ciał i tożsamości mogą mieć w niej rację bytu? Ciekawi mnie codzienna ekscentryczność, nadmiar i niedomiar ciała. Zawsze fascynowały mnie bujne ciała, takie, które przekraczają własne kontury, ale też ciała w „niedobycie”. Sytuacjonistyczne myślenie jest bardzo mocno związane z anarchią wyobraźni, anarchią w obrazie, a ja czuję potrzebę rozpiętości pańcycznego systemu kontroli naszych ciał, tego bycia w perfekcyjnej formie,

w planie, w diecie, w formacie. Mam w sobie niezgodę na jeden typ percepcji i ciała, na konsumowanie jednego typu bycia w świecie, odbierania głosu, dostępu do swojej mocy i seksualności jako motoru kreacji i przekroczenia. Anarchia zaczyna się od rozbuchanego dołu ciała.

**Mówisz o nienormatywności i dziwności, ale w „Nawiedzeniach i ekstazach” współpracujesz z baletnicą, Emilią Cholewicką.**

Od zawsze interesowały mnie kwestie związane z nienormatywnością kobiecego ciała i nienormatywną ekspresją cielesną, która nie jest do końca akceptowana. W pewnym momencie weszłam jednak w tryb myślenia marketingowego i tego, jak mogę wykorzystać pewne strategie, żeby komunikować to, co jest dla mnie istotne, konfrontując to z bardziej przyjazną i atrakcyjną formą. Co muszę zrobić, żeby taniec w Polsce był widzialny i dostrzegalny? Co zrobić, żeby taniec został potraktowany jako produkt? Czy w polu choreografii i tańca da się wyprodukować coś, co spełni oczekiwania szerszej publiczności? „Zrób siebie” było rezultatem takiego myślenia. Bardzo interesują mnie systemy opresyjne i balet jest dla mnie takim systemem. Jest przykładem spektaklu, o którym mówi Debord. Balet wytwarza ciało, które są produktem tresury i internalizacji nakazu w ciele. Susan Leigh Foster w „The Ballerina’s Phallic Point” pisała, że puenty baletnicy są atrybutem fallicznym – puenty i mocne jak kolumny nogi. W kontekście tego projektu interesowała mnie podwójna opresyjność baletu: to, jak Debordowski spektakl jest produkowany – jakiej dyscypliny pożądamy, jak działa dyscyplinowane ciało czy reżim pewnej określonej mobilności, a z drugiej strony jakiego rodzaju fantazję to wytwarza. Historia Armidy z „Pawilonu Armidy”, który w „Nawiedzeniach” tańczy Emilka, pełna jest wróżek, czarownic i takiego bycia pomiędzy światami, a jednocześnie tak mocno osadzona jest w faktycznej cielesności. Bo nie da się wyjść z ciała – to ono jest ugruntowaniem każdej fantazji.

**Sytuacjoniści mówili, że zwycięstwo będzie należało do tych, którzy potrafią wytworzyć chaos, nie zakochując się w nim...**

Bo z jednej strony trzeba umieć chaos wykorzystywać jako strategię, a z drugiej pozwolić się ponieść. Współczesna choreografia czasem upaja się sama sobą. Mnie bardziej interesuje mierzenie się z konkretnymi problemami, które mnie dotykają. Oczywiście, eksplorowanie medium jest ciekawe, bo ciało samo w sobie jest już politycznym zagadnieniem. Ale dla mnie ciekawsze jest to, jak możemy wyrażać sprzeciw wobec normatywności czy pożądanemu typowi cielesności i ekspresji i znajdować lub wytwarzać przestrzeń dla innego typu bycia. Jak wytwarzać przestrzeń dla wyobrażania sobie inaczej? W kontekście choreografii skupiamy się z reguły na przestrzeni fizycznej, ale poruszanie się jest wyobrażaniem sobie, dlatego właśnie sytuacjoniści, praktykując dryfowanie, projektują rewolucję wyobraźni. Ostatnio często wraca do mnie myśl, że nie powinniśmy się bać dziwności. Więcej, powinniśmy się na nią otworzyć. Projekt na placu jest właśnie pochwałą dziwności.



## GHETTO BALET ROZMOWA Z ZONTĄ

ANKA HERBUT:

Jeden z inicjatorów krumpu, Tight Eyez, powiedział kiedyś, że jak widzisz krump, to od razu wiesz, że to to. Bardzo wysokoenergetyczny, gwałtowny i konfrontacyjny taniec, oparty na afekcie, gromadzeniu, a potem uwalnianiu i wyrzucaniu energii. Ale krump to nie tylko taniec – to też reakcja na bardzo konkretne okoliczności społeczno-polityczne.

ZONTA:

Na pierwszy rzut oka krump to pewność siebie, świadomość tego, co się może, nawet arogancja. Takie są składowe persony, którą sobie stwarzasz. Ale to wszystko jest trochę bardziej skomplikowane i wynika z konkretnych warunków społecznych, w jakich krump powstawał. Sama nazwa tego stylu to skrót od *Kingdom Radically Uplifted Mighty Praise*, co na polski tłumaczy się jako Wielka Wyniosła Radykalna Modlitwa. Zaczęło się w latach 90. w biednych dzielnicach na obrzeżach Los Angeles: ziomeczki mieszkali na osiedlu, z jednej strony był gang, z drugiej strony był gang i jak się nie określiłeś, to jedyną alternatywą było dla ciebie tańczenie. Inaczej by cię zastrzelono. Była taka niepisana umowa, że jak jesteś tancerzem, to dostajesz status neutralności i gangi nie wtrącają się w twoje sprawy, a ty w ich. Przy czym krump był też wyrazem frustracji, bo oni po prostu czuli, że to nie jest okej, że żyją w taki sposób i mieszkają w takich warunkach. Jak skumali, że wszyscy czują to samo, to zaczęli te emocje uwalniać, ruszając się w bardzo specyficzny sposób. Taniec był dla nich energetycznym wyładowaniem.

To wyładowanie, o którym mówisz, powoduje, że wielu osobom krump kojarzy się głównie z agresją.

To raczej skumulowana i przekierunkowana złość. Podstawowe krumpowe figury są dość organiczne – podobne ruchy wykonuje nasze ciało jak się złościmy, tylko tutaj zostały one ubrane w technikę i są wynikiem decyzji: teraz robimy w ten sposób. *Stomp* to uderzenie nogą o podłogę tak, że ziemia ma się zatrzęść i wszyscy mają wiedzieć, że zrobiłem *stomp*. *Chest pop* to wyrzucenie dużej energii z klatki na trzy różne sposoby, *armswings* to rzuty, chwytły i drapanie. *Jab* to z kolei wyrzucanie rąk w taki sposób, że w dłoniach pracują jeszcze palec wskazujący i kciuk – tzw. *talking finger*. Mogę w ten sposób zasugerować, że coś do kogoś mówię albo że wydaję polecenia swojemu ciału. Ale w krumpie nie zawsze chodzi o gniew. Chodzi o emocje i o wyrzucenie ładunku, który w sobie nosisz. No i trzeba pamiętać, że jest też w tym element storytellingu, więc poprzez taniec ma zostać opowiedziana historia, która może mieć też afirmacyjny charakter.

↓ ZONTA, fot. Monika Łaskarzewska

**Krump wyrósł zresztą z clowningu, który w założeniu miał generować zdecydowanie pozytywne emocje. Tancerze byli wynajmowani na imprezy dla dzieci czy urodziny, a dla nich samych – podobnie jak później dla krumperów – *clown dance* stanowił sposób na to, by uniknąć gangsterskich kontekstów. Ale różnica w energiach clowningu i krumpu jest radykalna.**

Clowning stworzył w 1992 roku Tommy the Clown, zbierając wokół siebie grupę tancerzy wynajmowanych właśnie na imprezy i urodziny. Malowali twarze i przebierali się, ale to nie miało nic wspólnego z takim cyrkowym clowningiem. Od pasa w górę tańczyli hip-hop, robili np. oparty na szarpanym ruchu ramion *harlem shake* i *cabbage patch*, a od bioder w dół był *stripper dance*, czyli bardzo szybkie, pozbawione akcentu ruchy biodrami do przodu (inaczej niż w twerku czy dancehallu, gdzie biodra pracują w górę i w dół). Ludzie mieli płacić im kasę, a oni mieli ich bawić. Clowning robili wtedy m.in. Tight Eyez i Big Mijo, tylko, że wszystko robili za bardzo i za szybko, aż w końcu przestało im to pasować i zaczęli robić coś nowego – coś, co lepiej wyrażało to, jak się czuli. Jak Tight Eyez tworzył krump, miał 15 czy 16 lat i nie wiedział, dokąd go to zaprowadzi. Ale cały ruch zaczął się bardzo szybko rozrastać. Krump ma dopiero 20 lat, a funkcjonuje już praktycznie w każdym kraju na świecie. Bboying czy popping potrzebowały dużo więcej czasu, żeby się rozwinąć.

**Mimo, że krump jest stosunkowo młody, rozwinął bardzo mocną hierarchiczną strukturę i system zależności przechwytyjący model rodziny, ale oparty nie tyle na więzach krwi, co na wyborze i decyzji.**

Ta struktura wytwarzana się w praktyce przez długie lata. Podstawową jednostką jest Fam, czyli właśnie rodzina. Na jej czele stoi Big Homie. Moja rodzina, czyli Zonta Fam, jest w tej chwili największą rodziną w Polsce, ale też najsilniejszą pod względem osobowości, jakie ją tworzą. I tak jak kowal bierze czeladnika i mówi „będziesz ze mną machał młotkiem, ja cię nauczę”, tak i ja wybieram. Po Big Homiem dziedziczy się też imię – u mnie są np. Girl Zonta, Princess Zonta czy Lil Zonta. Dlatego to, kto wchodzi do Famu jest moją decyzją. Przy czym oni mogą ode mnie odejść w każdej chwili, a ja mogę im podziękować, jeśli nie spełniają moich oczekiwań. Ale Fam to rodzina, więc jak mają problem, to dzwonią do mnie, a jak dzieciak nie ma siana, to ja powinienem zapewnić mu wszystko by był szczęśliwy.

**Imię z jednej strony odzwierciedla pozycję w hierarchii danego Famu, ale z drugiej strony ma też określać specyfikę ruchu i osobowość krumpka czy krumperki?**

W krumpie są trzy rodzaje imion. Twoje pierwsze imię odpowiada temu, na jakim poziomie w hierarchii się znajdujesz. Jak jesteś dzieckiem, to dostajesz niższą rangę i masz na co pracować. Jak będziesz ćwiczyć, to twoje imię będzie się zmieniało, a twoja pozycja w Famie będzie rosła. Następnymi w kolejności funkcjami po Big Homiem są Queen i Lady w przypadku kobiety oraz Junior i Twin w przypadku mężczyzny. Twin to bardziej partner do tańca niż uczeń – jest na tym samym poziomie tanecznym i poziomie świadomości, co Big Homie. Jest gotowy. Ale jest też *krump name*, czyli imię, które każdy ma znaleźć dla siebie. Ja miałem już wcześniej swój *dance name* – moje przezwisko z dzieciństwa – i stało się ono moim krump namem. *Krump name* powinno odzwierciedlać to, jak tańczysz, więc np. krumper Cyborg porusza się dokładnie tak, jak sugeruje jego imię. Rawptile będzie miał dużo pozycji przypominających sposób poruszania się jaszczurki.

Ucząc krumpu, staram się przekazywać, że trzeba wykreować coś własnego, że to nie może być *bite*, czyli kopiowanie kogoś innego. Swoje imię musisz stworzyć samodzielnie bez niczyjej pomocy. Bo to ciebie ono potem definiuje.

**W krumpie wykształciły się też konkretne style, które określają to, w jaki sposób krumper się porusza. Czy te style są stałe, czy pojawiają się wśród nich nowe, związane z ciągłym rozwojem krumpu?**

Pewne style są wciąż aktualne. *Power* musi mieć siłę, *rowdy* musi być cwaniakowaty, *flashy* jest superszybki, nieprzewidywalny i operuje częstymi zmianami kierunków czy poziomów, *beasty* jest takim monsterem, potworem, a *monsta* zagarnia bardzo dużo przestrzeni, nie zważając na to, gdzie kto stoi. Krump ma 20 lat, ja tańczę od 8 i w tym czasie zmieniło się już chyba wszystko. W krumpie cały czas jest rewolucja. Zachodzi mnóstwo zmian, ale scena może też weryfikować czy robisz krump dobrze. To pozwala na zachowanie czystości stylu.

**A jak określiłbyś własny styl?**

Tight Eyez określił kiedyś osobę, która lepiej tańczy na batelkach niż na *session* jako *brawlic*. Jak tańczę na *session* w interakcji to jest fajnie, ale na 100 % odpalam się dopiero jak mam oponenta. Dopiero wtedy widać, co potrafisz. Mój styl jest oparty na szybkości, sile i muzykalności. No i nie używam w tańcu czapek, a częścią krumpu jest właśnie *hatting*.

**W jakich jeszcze formach oprócz *battle* i *session* realizuje się krump?**

Jest bardzo dużo opcji. Mamy np. formułę *7 to smoke*, polegającą na tym, że z jednej strony tańczy jedna osoba, a z drugiej siedem po kolei i jeżeli tamta pierwsza wygrywa, to zostaje na miejscu, a te 7 się kolejno wymienia. Żeby pozostać tą najlepszą, ta pierwsza osoba musiałaby wygrać z tymi 7 pozostałymi. A jeśli wygrywa któraś z 7 osób, to wchodzi na miejsce tej, która do tej pory stała po przeciwnej stronie. Ale mogą być też ustawki 2 na 2, Fam na Fam z taką samą ilością zawodników, team na team już poza podziałem na Famy, narodowość na narodowość czy Bonnie i Clyde, czyli dziewczyna z chłopakiem...

**Z jednej strony widzę w krumpie duży nacisk na personę, wzmocnienie i samorealizację jednostki tak na poziomie fizycznym, jak i psychicznym czy emocjonalnym, ale z drugiej strony krump bardzo wyraźnie projektuje i realizuje wspólnotowość, a w tym tkwi ogromna siła społeczno-polityczna. Właściwie bez publiczności nie ma krumpka.**

Na pewno nie jest to tańczenie w parze na parkiecie, bo i ten, kto tańczy, i ten, kto obserwuje, muszą być tak samo zaangażowani. Prawdziwy krump dzieje się w tłumie, w relacji z odbiorcą. Dla mnie krump to rodzaj *social dancing*. Jeśli krumper zrobi coś niesamowitego, to także dlatego, że tłum się do tego przyczynił. To dzięki tłumowi wchodzi się na wysoki poziom energetyczny i robi to, czego nie zrobiłoby się samemu. Zupełnie inaczej tańczy się z ludźmi, którzy cię dopingują i dają ci energię. W krumpie nie ma zasady *no touching* i mogę tak naprawdę zrobić wszystko. Mogę zrobić *pack out*, czyli na kogoś skoczyć, mogę komuś rozerwać koszulkę, czyli zrobić *rip*. Mogę zrobić *army move*, jeśli ktoś wystawi rękę, a ja zacznę z tym pracować. Mogę przesuwac koło, które ludzie tworzą wokół mnie, kiedy tańczę. Mogę je rozerwać. To mi daje ogromną swobodę, bo dalej powinni mnie hajpować. Krump to bardzo społeczna forma, wszystko dzieje się tu na interakcjach. Jak jesteś w kole, nie możesz być biernym odbiorcą. Musisz być

zaangażowany, bo osoba, która tańczy może za chwilę zrobić coś nieoczekiwanego. Musisz być przygotowany na wszystko.

**Krump ma nie tylko moc przeformatowywania ciała, ale i moc zmiany społecznej. Czy według ciebie może być bronią w walce o coś lub przeciwko czemuś?**

Może być tarczą. Historie pt. „taniec uratował mi życie” brzmią pretensjonalnie, ale są prawdziwe. Taniec ma dużą moc, ale raczej ochronną niż atakującą. Poza tym zawsze będzie społeczny, nigdy nie jest tylko o tym, kto tańczy – jest o budowaniu grupy.

**Kiedy pytam o taniec jako broń, mam na myśli też to, że krump pozwalał zmarginalizowanym społecznie ciałom zmanifestować się w przestrzeni publicznej. Że taniec nadał im sprawczość.**

Wciąż może mieć sprawczość. Ostatnio myślałem o tym, żeby pogadać z ośrodkami resocjalizacyjnymi i podzielać z młodymi ziomkami, pokazać im jak pracować z gniewem, jak go przekierunkować, jak przez ciało rozładowywać emocje. Wierzę, że krump może mieć funkcję polityczną, jaką miał pierwotnie.

**Ta pierwotna, emancypacyjna funkcja krumpu dotyczyła krumperów o afroamerykańskich korzeniach. Mówi się o afrykańskich źródłach tego tańca – polirytmiczność i policentryczność czy zasada kilku centr ruchu w ciele, charakterystyczne dla krumpu, są też technikami typowymi dla tańców afrykańskich. Podobnie jak tańczenie w kole. Ale jako emancypacyjna technika krump jest dziś wykorzystywany przez inne ciała do innego rodzaju emancypacji.**

To kontrowersyjny temat. Twórcy krumpu są Afroamerykanami, więc wierzą, że mają to we krwi. Ja uważam, że skoro biały człowiek, który mieszka na drugim końcu świata jest w stanie poczuć i zrozumieć krump, to nie do końca jest to kwestia krwi. Zresztą bywało tak, że nagle ktoś, kto w Stanach uważany jest za najlepszego krumpera, przegrywał np. z Rosjaninem, który tańczy dopiero 3 lata. Każdy ma swoją historię i każdy najlepiej wie, skąd czerpać energię, którą mieli Tight Eyez i Big Mijo, gdy inicjowali ten ruch. W krumpie obowiązuje polirytmia i polimorfia – każda część twojego ciała może się poruszać w inny sposób, byleby poruszała się do muzyki. Centrum znajduje się w klatce piersiowej tak, jak w hip-hopie, ale groove nadają nam biodra i ramiona. Cała energia idzie w dół, bardzo mocno, bardzo szybko i na pełnych zakresach. Ciało jest spięte, ale dużo zależy też od tego, jak się tańczy. Ja działam na spięciach i rozluźnieniach, używam kontr. Generalnie uważam, że jeśli krump coś ci daje, to to rób, niezależnie od tego, skąd jesteś i w co wierzysz. Ja czuję to, a ty coś innego, ale potrzebę wyładowania mamy tę samą.

**No właśnie, a co czujesz jak tańczysz krump?**

Czuję się wolny. Tańcząc krump można osiągnąć różne stany. Pierwszy, podstawowy, to krump – wtedy krumper tańczy i wie, co się w nim i wokół niego dzieje. Kiedy osiąga się kolejny stan, ludzie krzyczą *buck!* – mają ciary i widzą, że krumper jest na wpół świadomy. I najwyższy stan to *amp*, kiedy dostaje się takiego hajpu, że się odlatuje i wszyscy dookoła krzyczą. Niektórzy krumperzy czasem nawet mdleją. Ja na przykład zupełnie nie pamiętam, co zrobiłem kiedyś na eliminacjach w Berlinie. Całkiem się odkleiłem. To był pierwszy raz, kiedy doświadczyłem tego stanu i od razu wiedziałem, że chcę w to iść. Generalnie robię tzw. *pure twist*, czyli nie planuję, co za chwilę zrobię, tylko zakładam, że moje ciało i muzyka powiedzą mi, co mam robić. Lubię freestylować – słucham swojego ciała i ono samo

opowiada mi historię. To jest improwizacja i nie da się tego powtórzyć. Dopiero jak oglądam nagrania, rozumiem, co się wydarzyło. Ten taniec to sztuka, tylko nie wszyscy jeszcze o tym wiedzą.

**Krump jest stworzoną oddolnie, streetdance'ową formą ruchu, która jest jednocześnie bardzo mocno skodyfikowana i stylizowana. Czasem krump opisuje się jako *ghetto ballet*.**

Krump zawsze był bardzo surowy i dalej dba się o tę jakość. Taki właśnie ma być. Przyszedł z ulicy i ma zostać na ulicy. Żeby tańczyć krump, nie musisz skończyć żadnej szkoły ani mieć papierów. I nikt się tego nie wstydzi. Balet ma bardzo długą historię. Zanim ustalono, że jest tym, czym jest dzisiaj, musiało minąć sporo czasu, a krump jest jeszcze bardzo mobilną strukturą. Ale nie jest gorszy. Jest inny. Jest pewien krumper, u którego chcę się uczyć od 5 lat, i wciąż się to nie wydarza. W krumpie też trzeba sobie zasłużyć. Nie mamy budynków, szkół, papierów. Nie mamy instytucji. Ale krump jest dumny. A wszystko robimy na gębę.

ZONTA

tancerz, instruktor, choreograf, sędzia, krumper. Z tańcem związany od 2008 roku. Obecnie najbardziej rozpoznawalny krumper w Polsce, szkolony w kraju i za granicą przez twórców stylu oraz światową czołówkę (m.in. Tight Eyez, Big Mijo, Kid Tight Eyez, Slam, Ugly Fate, Ruin, Rowdy Eyez, Straight Danger, Liveness Vessel, Ques, HatPlayer i Grichka). Jedyny krumper na świecie, który wystąpił w finałach *Juste Debout* w Paryżu jako zwycięzca polskich eliminacji w kategorii *Experimental*. Przez FCD Krump uznany niedawno za jednego z najlepiej promujących i uczących kolejną generację krumperów.

↓ ZONTA, fot. Monika Łaskarzewska





## 6 KILKA QUEEROWYCH CHOREOGRAFII, CZYLI HORYZONT PRZEPOJONY POTENCJALNOŚCIĄ

↑ Ania Nowak, „Bez tytułu 3’”, 2018,  
fot. Bartosz Górka (dzięki uprzejmości  
CSW Zamek Ujazdowski)

Queer narodził się w ruchu, w akcji, w proteście, domagając się historii, która poruszyłaby teoriami tożsamości i seksualności. Choreografia i taniec oferują z kolei narzędzia przydatne do tego, by publiczne działanie fizyczne mogło stać się impulsem społecznej zmiany – w polu tańca queer może zmieniać trajektorie i sposoby produkowania ruchu i znaczeń, praktyk instytucjonalnych i praktykowania relacji.

Queer to zjawisko niejednorodne i niestabilne. Składa się na nie raczej suma różnych doświadczeń, wizji, estetyk – to, kto mówi oraz w jakim kulturowym i społeczno-politycznym kontekście jest umocowany, determinuje rozumienie samej kategorii. Przydzielona z góry, monologiczna perspektywa negowałaby jej założenia. Dlatego wolę skupić się na tym, co queer robi poszczególnym choreografom oraz co w nich robi, a także jakiego rodzaju wyzwania stawia, niż na poszukiwaniach esencjonalnych, zbiorczych konceptów. I chyba właśnie dlatego nie po drodze mi z kawałkiem „Born this way”, który Lady Gaga wypuściła w 2011 roku, ustanawiając nieoficjalny hymn środowiska LGBTQ+ („No matter gay, straight, or bi / Lesbian, transgendered life / I'm on the right track baby”). Bo – zwłaszcza w kontekście choreografii – bardziej interesuje mnie traktowanie queeru jako świadomego zaangażowania w polityczność, a nie zastanej sytuacji. Wolę też skupić się na tym, jaki związek queerowe choreografie mają z sytuacją kryzysu i aktywnym oporem, skutkującym potencjalnymi nowymi sposobami samoorganizacji i alternatywnymi rodzajami więzi społecznych.

W ostatnich dziesięciu latach queer przestał zajmować się głównie krytyką normatywnych, stabilnych tożsamości i modeli seksualności, a zaczął tym, jak queerować czas i przestrzeń, instytucje, neoliberalizm czy prawa obywatelskie. José Esteban Muñoz wypracował utopijny projekt queerowej przyszłościowości („Uwodząc utopię.



Teraz i potem queerowej przyszłościowości”), Jack Halbestram pisał o queerowym przegrywaniu („Przedziwna sztuka porażki”) oraz o queerowych miejscach i czasach („In a Queer Time & Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives”/ „W queerowym czasie i przestrzeni. Transgenderowe ciała, subkulturowe istnienie”), a Lauren Berlant o optymizmie („Cruel Optimism”/ „Okrutny optymizm”). Dekadę wcześniej stwierdzając, że queerowi powinna towarzyszyć pierwszoosobowa forma wypowiedzi, Eve Kosofsky Sedgwick przekonywała o potrzebie lokowania go w konkretnym ciele i konkretnych warunkach czasowo-przestrzennych. W Polsce o queerze pisał ostatnio bardzo kontekstowo i komparatystycznie Grzegorz Stępnik w książce „Sztuka życia inaczej: ustanawianie queerowego czasu i przestrzeni”, wcześniej polską wersję „normalności”, która wyklarowała się w latach 90. badała Magdalena Szczęśniak w „Normach widzialności”. Queer jest dzisiaj kojarzony z przejawami nienormatywności w ogóle – tej, która ujawnia się na poziomie płci czy seksualności, ale i tej z poziomu polityki, historii, pamięci i ekologii czy strategii wytwarzania wspólnoty.

Jak w tym kontekście myśleć o queerowej choreografii? O relacji choreograf/ka – performer/ka? O sposobach produkcji? Czy żeby robić queerową choreografię trzeba być queer? Jak queerować sam ruch? Jak kształtują się relacje między fizycznością a potencjalnością queerowej choreografii? A jak te między queerową estetyką i aktywizmem? I kto ma prawo do wkluczania w squeueerowany obszar lub wykluczania z niego? Czy skoro queer powinien być wypowiedzią pierwszoosobową – jak chce Kosofsky Sedgwick – ma sens o tyle, o ile stanowi próbę autodefinicji? I co wobec tego wszystkiego oznacza to, że piszę o queerze?

## 1. JĘZYK, POLITYKA, EMOCJE

### Język jest mięśniami

Według José Estebana Muñoz’a kultura przekraczając czasowo-przestrzenne granice, otwiera się na przyszłość, w której leży jej potencjał. Takie są „Języki przyszłości” (2018) Ani Nowak, w których queer staje się figurą mobilizującą zmianę i funkcjonuje w czasie przyszłym jako spekulacja albo utopijna wizja. Projektując nowe, niestabilne tożsamości niewpisujące się w siatkę binarnych, heteronormatywnych modeli, choreografka powołuje do życia alternatywne, niezapośredniczone w słowie czy znaczeniowości rodzaje komunikacji.

Na początku spektaklu na ścianach wyświetlany jest tekst kwadratowo tłumaczony za pomocą Google Translatora. Możemy śledzić, jak wpisane weń oryginalne znaczenia deformują się, ujawniając utomność komunikatu. Już na starcie demistyfikując słowo, Nowak queeruje język i zaczyna wytwarzanie grupowej cielesnej komunikacji – choreografuje ciała, spojrzenia i afekt. Najpierw w zamkniętym, rozpisanym na piątkę performerów/performerek układzie (oprócz Nowak performują Oskar Malinowski, Aleksandra Osowicz, Rafał Pierzyński, Jaśmina Polak), gdzie jedno spojrzenie uruchamia następne – aż do momentu, w którym na voyeuryzmie przytapani zostają widzowie/widzki. Z czasem kontakt realizuje się już nie tylko w spojrzeniach, lecz także poprzez orientację ciał w przestrzeni i z czułością inicjowany kontakt ciała z ciałem. Płeć kulturowa i tożsamość seksualna są tu transparentne: performerzy ubrani są w takie same zabudowane majtki i odstaniające klatki piersiowe szlafroki. Na stopach mają czerwone, bazarowe klapki. Złączone pośrodku ciemne brwi i usta pomalowane wychodzącą poza kontur czerwoną szminką (przewrotny *gender fuck*, uniemożliwiający odczytanie płci z noszonych ubrań). Komunikują się pozawerbalnie,

↙ Ania Nowak, „Języki przyszłości”,  
Nowy Teatr w Warszawie, 2018,  
fot. Maurycy Jan Stankiewicz



dłoń na jego pośladkach. Sens zaczyna się wyslizgiwać z automatycznie rozpoznawalnych jako macierzyńskie gestów i póz. Następny obraz ssania matczynej piersi stopniowo nabiera erotycznego charakteru. Gesty kojarzone z zabawą z dzieckiem przez delikatne zmiany w motoryce, rytmie albo formie stają się gestami seksualnej gry albo przyjemności.

Do hybrydy Bóg/Matka w pewnym momencie dotacza jeszcze kapitał pod postacią Karola Marksa, który jako pomnik z Chemnitz przemawia z projekcji wideo. Głosem Ani Nowak Marks pyta: czy nie za dużo się martwisz? Czy dobrze spałeś/aś? Czy w ostatnim czasie konsumowałeś/aś coś (prócz e-maili albo skórek przy paznokciach)? Pytania, początkowo sugerujące troskę pytającego,

# Język obcy to cudzy język, którego można się nauczyć organoleptycznie: przez pocałunki, dźwięki przekazywane z ust do ust, podgryzanie, smakowanie, plucie, bulgotanie.

Teraz i p  
wym prz  
i czasac  
„W quee  
nia”), a l  
Dekadę  
szoosob  
trzebie  
-przestr  
i kompa  
wanie q  
która wy  
widzialn  
w ogóle  
ziomu p

Jak w tym kontekście myśleć o q  
performer/ka? O sposobach pro  
trzeba być queer? Jak queerowa  
zycznością a potencjalnością qu  
estetyką i aktywizmem? I kto m  
lub wykluczania z niego? Czy sk  
osobową – jak chce Kosofsky S  
autodefinicji? I co wobec tego w

1. JĘZYK

## Język jest mięśniami

Według  
granice,  
ki przys  
zmiannę  
Projektu  
heteron  
niezapo

Na początku spektaklu na ścian  
czony za pomocą Google Transl  
nalne znaczenia deformują się, u  
demistyfikując słowo, Nowak q  
cielesnej komunikacji – choreog  
mkniętym, rozpisany na piątk

Nowak performują Oskar Malinowski, Aleksandra Osowicz, Rafał Pierzyński, Jaśmina Polak), gdzie jedno spojrzenie uruchamia następne – aż do momentu, w którym na voyeuryzmie przytapani zostają widzowie/widzki. Z czasem kontakt realizuje się już nie tylko w spojrzeniach, lecz także poprzez orientację ciał w przestrzeni i z czułością inicjowany kontakt ciała z ciałem. Płeć kulturowa i tożsamość seksualna są tu transparentne: performerzy ubrani są w takie same zabudowane majtki i odstaniające klatki piersiowe szlafroki. Na stopach mają czerwone, bazarowe klapki. Złączone pośrodku ciemne brwi i usta pomalowane wychodzącą poza kontur czerwoną szminką (przewrotny *gender fuck*, uniemożliwiający odczytanie płci z noszonych ubrań). Komunikują się pozawerbalnie,

k. „Języki przyszłości”,  
w Warszawie, 2018,  
y Jan Stankiewicz

umykając językowi, który na polskim gruncie zawsze demaskuje płęć, a możliwości identyfikacji ogranicza do kategorii żeńskie/męskie. W spektaklu Nowak język jest mięśniami, który umożliwia bezpośredni, fizyczny kontakt. Język obcy to cudzy język, którego można się nauczyć organoleptycznie: przez pocałunki, dźwięki przekazywane z ust do ust, podgryzanie, smakowanie, plucie, bulgotanie, mruczenie, charczenie i wszystko inne, o czym da się pomyśleć.

W ostatniej części spektaklu performerzy, dotąd znajdujący się głównie na podeście przykrytym dywanem z napisem „Mother Tongues and Father Throats” („Języki macierzyste i ojcowskie gardła”), poruszają się już wokół niego, perorując pojedyncze słowa, gestykulując i akcentując je jak na politycznej agorze albo podczas ulicznej demonstracji. Dywan autorstwa duetu Slavs and Tatars, inspirowany nieobecnością na Zachodzie gardłową głoską *kh*, która oddziela Wschód od Zachodu, zwraca uwagę na arbitralność i polityczność podziałów kulturowych oraz tkwiącą w nich przemoc. Bo przecież słowo *halgorytm*, choć nie istnieje, z powodzeniem mogłoby funkcjonować w naszym kręgu kulturowym. Podobnie jak *harsenat*. Performerzy zaczynają w ten sposób wkluczać poszczególne słowa w rodzinę językową, do której nie należały. To samo dzieje się z ciągami choreografowanych przez Nowak wyrazów: *animal sociale homo*, *horror honor horror*, *henna gehenna przeszłość*, *opus magnum lelum polelum* czy *teatr teatrum linoleum*. Choreografka wraz z dramaturgiem Mateuszem Szymanówką przechwytyje słowa, przekształca je i przegrupowuje, sprawdzając, jakimi drogami przemieszcza się wpisany w nie pierwotnie sens. Demontują sztucznie umocowane w języku i mowie tożsamości kulturowe, narodowe i seksualne. Proponują wizję czułości bez dominacji, queerują relacje. Seksualność jest tu empatyczną i witalną siłą. Podobnie jak choreografia, która staje się tożsama z praktykowaniem czułości i empatii – tak na poziomie produkowanego materiału, jak i procesu pracy.

## Imagine that...

W innym spektaklu Nowak – „Bez tytułu 3 (Ohne Title 3)” (2018) – squeeerowane zostają teologia, koncepcja Świętej Trójcy i normatywny system opozycji. Nowak postępuje tutaj obrazami, symbolicznymi gestami i znakami, rozmiękcza ich kontury, negocjując znaczenia oraz układając je w nowe konstelacje. Swoje performans zaczyna w dragowym make-upie, peruce z długich blond włosów i z dużą jasną brodą. Poprzez odwołania do dragu jako modelu performatywności płci w bardzo czytelny sposób ujawnia konstruowalność ról płciowych i społecznych. Na poziomie wizualnym już na starcie przywołuje figurę Boga Ojca, łamaną figurą Matki, wytwarzaną poprzez *lipsync* do kawałka PJ Harvey „I think I’m a Mother”. Kolejną transformację wprowadza pojawienie się performerki (Jason Patterson/Max Göran), który wtula się w ciało Nowak, wytwarzając obraz piety. Choreografka/performerka kołysze go jak dziecko, po chwili kładąc dłoń na jego pośladkach. Sens zaczyna się wyślizgiwać z automatycznie rozpoznawalnych jako macierzyńskie gestów i póż. Następny obraz ssania matczynej piersi stopniowo nabiera erotycznego charakteru. Gesty kojarzone z zabawą z dzieckiem przez delikatne zmiany w motoryce, rytmie albo formie stają się gestami seksualnej gry albo przyjemności.

Do hybrydy Bóg/Matka w pewnym momencie dotacza jeszcze kapitał pod postacią Karola Marksa, który jako pomnik z Chemnitz przemawia z projekcji wideo. Głosem Ani Nowak Marks pyta: czy nie za dużo się martwisz? Czy dobrze spałeś/aś? Czy w ostatnim czasie konsumowałeś/aś coś (prócz e-maili albo skórek przy paznokciach)? Pytania, początkowo sugerujące troskę pytającego,

z czasem zaczynają przypominać narzędzia kontroli i sposoby zarządzania ludzką wydajnością. Dalej Nowak buduje triady wyrazów, w których ułożenie słowa między dwoma innymi wpływa na jego odczytanie: jedna osoba szybko i rytmicznie odczytuje słowa z obszaru nauk społeczno-politycznych, sztuki i ekonomii, a druga wybiera to, które wydaje jej się najbliższe – terminologiczny konkret przeciw intuicji i czuciu. Tej językowej zabawie towarzyszy refren „working, busy, broke sexy” (pracujący/a, zajęty/a, sputkany/a, sexy), podkreślający coraz bardziej upytynniające się granice między myślą i przecuciem, faktem i fikcją, pracą i czasem wolnym czy komunizmem i kapitalizmem. W „Bez tytułu 3”, podobnie jak w „Językach przyszłości” i innych pracach, Ania Nowak wykorzystuje szeroko zakrojoną praktykę choreografowania języka, nawigowania i transformowania sensów na stałe przyporządkowanych słowom i frazom. Dlatego bardzo ważne są w jej przypadku tytuły. W „Offering What We Don't Have to Those Who Don't Want It” (2016) trzy performerki na różne sposoby i w zmiennych konstelacjach czytały z kartek listy mitosne, nawigując emocjonalnym podłączeniem widza, a w trójkowej sekwencji ruchowej, opartej na czułym dotyku i narracji prowadzonej według powtarzalnego schematu *imagine that...* (wyobraź sobie, że...) czas i przestrzeń rozwarstwiane były na performujące ciała i projekcję intymnej sytuacji. Z kolei w pracy „Don't Go For Second Best, Baby” (2016), odwotując się do „Express Yourself” Madonny i jej kontrowersyjnego tournée „Blond Ambition”, Nowak pracowała z tzw. *backup dancing* i oddawała pole tancerkom i tancerzom drugiego planu, a także zmarginalizowanym podmiotom w ogóle.

## 2. RELACJE, INTYMNOŚĆ, KLUBING

### Obca intymność

Amerykański badacz Nayan Shah bliskie i intymne relacje między ludźmi, których nie łączą więzy rodzinne czy instytucjonalne, nazwał „obcą intymnością”, czyli obszarem queerowych negocjacji przestrzeni i pragnienia. W pracach Alexa Baczyńskiego-Jenkinsa sfera bycia razem i przyjaźń rozumiane jako akt polityczny odgrywają istotną rolę zarówno na poziomie produkowanego materiału, jak i tworzenia bliskich relacji ze współrealizatorami projektów. W wywiadzie dla magazynu „Mousse” choreograf mówił: „To, z kim chcesz pracować, jest równoznaczne z tym, że chcesz dzielić z tym kimś życie. Moje prace często stają się okazją i środkiem do tego, by pewne relacje rozwinąć. Polityki przyjaźni, pragnienia, miłości i wspólnoty są tak samo osadzone w choreografiach jak i w procesach, które je wytwarzają”. Od pewnego czasu Baczyński-Jenkins współpracuje z Krzysztofem Bagińskim, Olą Knychalską, Anią Miczko, Agatą Grabowską, Filipem Rutkowskim, Billym Morganem, Ewą Dziarnowską czy Rafałem Pierzyńskim. To z nimi współtworzy przestrzeń projektową KEM. W 2018 roku w ramach rezydencji w Zamku Ujazdowskim prowadził wspólnie z KEM-em klub Dragna Bar, który miał stanowić bezpieczną przestrzeń dla queerowego bycia razem i tańczenia.

### Wszyscy na jednej fali

Czy praktykując queerowe sposoby bycia razem, można wyprodukować nowy paradygmat społeczeństwa i pokrewieństwa? Jaką rolę w queerowaniu świata odgrywają improwizowane tańce społeczne, ucieleśniające doświadczenie tańczącej/tańczącego, ich tożsamości i poczucie wspólnoty? Jeśli funkcją tańców

Przemek Kamiński, „Pharmakon (it radiates)”, 2017,  
 fot. M. Zakrzewski dla Art Stations Foundation  
 by Grażyna Kulczyk



est także ekspresja tego napię-  
 ada się to na użycie ich jako ma-

ez tytu-  
 zdowski  
 jej ciele-  
 30. Cho-  
 Billym  
 kulacja  
 empatia  
 nego re-  
 ty czas  
 wirowa-  
 an bliski  
 ych wa-  
 a jest na  
 między  
 ość for-  
 ualnego  
 ny ruch  
 rformu-  
 ci – po-  
 nej wy-  
 zędnym  
 nsa po-  
 ującym  
 a i świa-  
 trakto-  
 orzynosi  
 Bardzo  
 perfor-  
 z kultu-  
 anym –  
 awiając  
 odobny  
 k). Taką,

↑ Karol Tyminiński, „This is a musical”, 2015  
 (dzięki uprzejmości artysty)

enkins operuje raczej w skali ma-  
 kro, przepracowując mechanizmy tańców społecznych, o tyle we wcześniejszej  
 pracy, „Nim zakwitnie tysiąc róż (z Warszawą w tle)” (2018), zajmował się po-  
 żądaniem w mikroskali: bliskością oraz fizycznymi i emocjonalnymi aspektami  
 dotyku, ułatwiającymi wytwarzanie intymności. Prezentowana na dwóch pię-  
 trach Fundacji Galerii Foksal duracyjna wystawa choreograficzna skupiona była  
 na rytuałach seksualnych spotkań. Na dole, w pustej sali performowane były  
 momenty pierwszych spotkań, sytuacje wyczekiwania, tęsknoty i dystansu czy  
 próby pierwszego pocałunku. Pojawiały się też elementy klubowego footworku  
 w zwolnionym tempie, sensualny ruch wychodzący z bioder, brzucha i rąk. Gór-  
 ne piętro to już ogród przyjemności, inspirowany nazwą galerii, nawiązująca

z czasem zaczynają przypominać ludzką wydajnością. Dalej Nowa słowa między dwoma innymi w i rytmicznie odczytuje słowa z i ekonomii, a druga wybiera to, lony konkret przeciw intuicji i cz „working, busy, broke sexy” (prac jący coraz bardziej uptynniające tem i fikcją, pracą i czasem wo tytułu 3”, podobnie jak w „Język wykorzystuje szeroko zakrojoną nia i transformowania sensów n Dlatego bardzo ważne są w jej Have to Those Who Don't Want i w zmiennych konstelacjach c cjonalnym podłączeniu widza czutym dotyku i narracji prowad that... (wyobraź sobie, że...) czas jące ciała i projekcję intymnej s Best, Baby” (2016), odwotując s wersyjnego tournée „Blond Amb i oddawała pole tancerkom i ta wany podmiotom w ogóle.

2. RELACJA

### Obca intymność

Ameryka rych nie czyli obs Baczyńs tyczny o jak i tw dla mag noznacz okazją i gnienia, cesach, cuje z K Filipem

skim. To z nimi współtworzy przestrzeń projektową KEM. W 2018 roku w ramach rezydencji w Zamku Ujazdowskim prowadził wspólnie z KEM-em klub Dragna Bar, który miał stanowić bezpieczną przestrzeń dla queerowego bycia razem i tańczenia.

### Wszyscy na jednej fali

Czy praktykując queerowe sposoby bycia razem, można wyprodukować nowy paradygmat społeczeństwa i pokrewieństwa? Jaką rolę w queerowaniu świata odgrywają improwizowane tańce społeczne, ucieleśniające doświadczenie tańczącej/tańczącego, ich tożsamości i poczucie wspólnoty? Jeśli funkcją tańców



społecznych oprócz rozładowywania napięcia jest także ekspresja tego napięcia i ekspresja jego rozładowania, to jak przekłada się to na użycie ich jako materiału choreograficznego?

Jedną z ostatnich prac Alexa Baczyńskiego-Jenkinsa, „performans bez tytułu” – pokazywana w marcu 2019 roku w Centrum Sztuki Zamek Ujazdowski w Warszawie – podejmuje kwestie kolektywności, pożądania i queerowej cieleśności, wchodząc w obszar kultury klubowej i polskiej kontrkultury lat 80. Choreografia powstała we współpracy z Agatą Grabowską, Małgą Kubiak, Billym Morganem, Dawidem Stanem i Strikiem. Motorem performansu jest cyrkulacja afektu i współdzielenie przyjemności w tańcu. Panuje tu specyficzna empatia kinestetyczna, polegająca na inkorporowaniu cudzych ruchów do własnego repertuaru poprzez przechwycenie i adaptację, a kinesfera jednostki cały czas wchodzi w dynamiczne relacje z kinesferą grupy. Wszystko zaczyna się wirowaniem wokół własnej osi – praktyki, która ciało i umysł wprowadza w stan bliski transowi czy transcendencji. Motyw wirowania powtarza się tutaj w różnych wariacjach – podobnie jak kilka innych elementów, bo cała struktura oparta jest na przechwytywaniu fraz ruchowych tak, by materiały swobodnie krążyły między ciałami. Poprzez powtarzalną strukturę i synchroniczne wykonywanie dość formalnie schoreografowanych sekwencji całość nabiera momentami rytualnego charakteru. Obok mocnej formy pojawia się jednak i codzienny, intuicyjny ruch oraz różne jego jakości i poetyki, wynikające z możliwości i specyfiki performujących ciał. Performerzy charakteryzują się różnym stopniem sprawności – pojawia się ciało z niepełnosprawnością, ciała młode i starsze, ciała o różnej wytrzymałości. Ramą dla „performansu bez tytułu” jest nieobarczone nadrzędnym celem czy ograniczeniami bycie razem, hangout (u Baczyńskiego-Jenkinsa pojawiał się już chociażby w performansie „XXXX” z 2016 roku, przepracowującym tańce społeczne, dyscyplinę i wirtuozerię oraz dilującym z kondycją ciała i świadomością po zażyciu środków psychoaktywnych). Poruszanie się razem traktować można więc jako queerową strategię oporu – w końcu dancefloor przynosi ulgę w sytuacji życia w seksistowskim i heteronormatywnym kontekście. Bardzo ciekawym zabiegiem jest tutaj skomponowanie warstwy dźwiękowej performansu z punkowych kawałków Brygady Kryzys. Nie zamyka to konotacji z kulturą techno i reju – obszarem dosyć mocno w choreografii już eksploatowanym – zwraca za to uwagę na wolnościowy charakter wybranych praktyk, ustanawiając queerowy dancefloor jedną z kontrkulturowych przestrzeni działania (podobny wymiar ma zaproszenie do projektu legendy undergroundu, Małgi Kubiak). Taką, która zapewnia bezpieczny kontekst do swobodnego wyrażania siebie.

### Performowanie bliskości przez jej pogłębienie

O ile w „performansie bez tytułu” Baczyński-Jenkins operuje raczej w skali makro, przepracowując mechanizmy tańców społecznych, o tyle we wcześniejszej pracy, „Nim zakwitnie tysiąc róż (z Warszawą w tle)” (2018), zajmował się pożądaniem w mikroskali: bliskością oraz fizycznymi i emocjonalnymi aspektami dotyku, ułatwiającymi wytwarzanie intymności. Prezentowana na dwóch piętrach Fundacji Galerii Foksal duracyjna wystawa choreograficzna skupiona była na rytuałach seksualnych spotkań. Na dole, w pustej sali performowane były momenty pierwszych spotkań, sytuacje wyczekiwania, tęsknoty i dystansu czy próby pierwszego pocałunku. Pojawiały się też elementy klubowego footworku w zwolnionym tempie, sensualny ruch wychodzący z bioder, brzucha i rąk. Górne piętro to już ogród przyjemności, inspirowany nazwą galerii, nawiązująca

↑ Karol Tymński, „This is a musical”, 2015 (dzięki uprzejmości artysty)

do londyńskiego Vauxhall Pleasure Garden, znanego jako przestrzeń cruisingu. Ale Baczyński-Jenkins *cruising* traktuje nie tyle w kategoriach zaspokojenia męskiego pragnienia, ile jako przestrzeń erotycznej fantazji i queerowych fikcji w ogóle. Jako podstawowe narzędzie budowania kontaktu ustanawia tu akt patrzenia i bycia widzianym – akt podwojony przez obecność widzów/widzek. Performerzy/performerki (Ewa Dziarnowska, Joseph Funnell, Agata Grabowska, Billy Morgan, Rafał Pierzyński, Filip Rutkowski, Katarzyna Szugajew) szukają kontaktu, dotykają się, chwytają za ręce i nogi, bawią się czyimiś włosami, rozbiegają sami siebie albo siebie nawzajem, obejmują. Zamieniają się materiałem ruchowym i miejscem jego wykonywania, powtarzają poszczególne sekwencje i je zapętłają. Wytwarzają kolektywne społeczno-polityczne ciało (jego częścią staje się publiczność), poprzez które nienormatywne tożsamości łączą się ze sobą w geście oporu.

To, co łączy „Nim zakwitnie tysiąc róż” Baczyńskiego-Jenkinsa z „Językami przyszłości” Ani Nowak, to niejednoznaczna, migotliwa relacja między performerską obecnością, reprezentacją i produkcją skojarzeń. W obydwu pracach poprzez intymny charakter performowanych na żywo przed publicznością materiałów jednocześnie pogłębia się relacja między samymi performerami. Albo: dzięki pogłębianiu bliskości między performerami coraz bardziej intymny staje się performowany materiał.

### 3. PRZESTRZEŃ, CZAS, KOLOR

#### **Błękit to ciemność uczyniona widzialną**

Według Jacka Halberstama queerowe czasowości umożliwiają wiarę w to, że „przyszłość może być wyobrażona zgodnie z logiką, która leży poza paradygmatem narodzin, małżeństwa, reprodukcji i śmierci”. W solowym spektaklu „Blue (ribbon dance)”, którego premiera odbyła się na warszawskiej POMADZIE w 2017 roku, Przemek Kamiński traktuje ciało, czas i miejsce jako przestrzenie produkcji wyobrażeń, rozszczelniając tym samym ich granice. Praca powstała z inspiracji „Blue” Dereka Jarmana – jednym z najbardziej radykalnych obrazów New Queer Cinema i kina w ogóle, składającym się głównie z koloru niebieskiego. Rozwijający się w ciele Jarmana rethrowirus stopniowo pozbawiał go wzroku, a niebieski był ostatnim widzianym przez niego kolorem. Sztuka pozwalała reżyserowi przepracować chorobę i pogodzić się z nadchodzącą śmiercią. Film stał się epitafium nie tylko dla samego reżysera, ale i dla wielu jego przyjaciół zmarłych w tamtym czasie na AIDS. Wystarczy wspomnieć, że po angielsku *blue* oznacza także smutek, *blue movie* to film pornograficzny, a *blue language* to wulgarny język (Jarman pisał o tym w „Chromie. Księżde kolorów”). Niebieski ewokuje więc przeżycia związane z upolitycznieniem mitytości: z nienormatywnym pragnieniem, wykluczeniem i chorobą, utratą i żałobą. U Kamińskiego ten melancholijny rys jest również obecny. Kolor niebieski zostaje tu wprawiony w ruch za pomocą asocjacji, kontekstów i zapożyczonych od innych twórców doświadczeń. „Blue (ribbon dance)” staje się w ten sposób archiwum zbiorowego queerowego doświadczenia i jest fizyczną realizacją kolektywnej wiedzy kulturowej – choreograf projektuje ruch oraz stany fizyczne i emocjonalne odpowiadające „niebieskości”, dekodując kolor poprzez odniesienia językowe, wizualne, poetyckie, filmowe.

Kamiński zaczyna swoje solo od słów „It’s very nice to be here. Actually it’s very nice to be anywhere at all” („Przyjemnie jest być tutaj. Właściwie przyjemnie

jest być gdziekolwiek”), już na początku znosząc podział na fizyczny i wirtualny rodzaj obecności i wprowadzając w pole performansu wyobrazeniowe czasy i miejsca. Co ciekawe, materiał będący budulcem „Blue (ribbon dance)” częściowo powstawał właśnie poprzez uruchamianie wyobrażonych obrazów i powoływanie równoległej, niematerialnej rzeczywistości. Pojawiają się więc m.in. choreograficzne nawiązania do figury wilka z karty Księżyca i karty Śmierci w Tarocie czy aktywizowanie niebieskiej czakry gardła. Cała przestrzeń stopniowo zalewa się niebieskim światłem, w którym ciało aktywizuje się w energetycznych amplitudach wzlotów i spadków, a zamaszysta hiperaktywność rąk i nóg, przypominająca klasyczne pozy o wyostrzonych, zgeometryzowanych konturach i nierównomiernym, potamanym rytmie, spotyka się tu z ciałem ciężko opadającym w dół, wspieranym na dtoniach, tokciach i kolanach.

W warstwie tekstowej oprócz Jarmana pojawiają się fragmenty „Bluets” Maggie Nelson (autorki kulturowych „Argonautów”), powołujące wizję seksualności, w ramach której queerowy seks ma szansę uwolnić seks heteronormatywny z ograniczeń poprzez przechwycenie modeli homoseksualnych, odrzucenie norm genderowych i płynność genderowych ról („it was around that time that I first had this thought: we fuck well because he is a passive top and I am an active bottom”). W ostatniej sekwencji spektaklu Kamiński wykonuje taniec ze wstążką (według partytury Fredericka Giesa), kulturowo kojarzony głównie z kobiecymi wykonaniami. Wytwarzany w ten sposób ruch zostaje squeeerowany, nie poddając się łatwej kategoryzacji i sytuując między tym, co męskie i kobiece. I o ile zwykle to ciało wytwarza taniec, tutaj to taniec wytwarza ciało, projektując jego nienormatywny obraz, wpisując je między binarne kategorie i nie pozwalając mu osiąść w żadnej z nich.

Komplementarny wobec „Blue (ribbon dance)” jest inny spektakl Kamińskiego, również eksplorujący fenomen niebieskiego koloru i płynności granic oraz wykorzystujący podobną bazę ruchową – „Pharmakon (it radiates)” (2017). To we wspomnianym tekście „Bluets” Nelson pisze, że słowo *pharmakon* oznacza z greckiego narkotyk/lek i nie pozwala ograniczyć się tylko do jednej kategorii: trucizny albo lekarstwa. Już sam tytuł spektaklu zakłada więc wielość znaczeń i przeczy sztucznie porządkującym rzeczywistość opozycjom. Nie bez znaczenia jest też użycie muzyki queerowego ARCA w ścieżce dźwiękowej. W „Pharmakonie” ciało staje się miejscem projektowania wyobrażeń, niestabilizowanym, migotliwym ekranem – Przemek Kamiński performuje zresztą na tle wąskiego pasa cykloramy blue boxa, a ubrany w niebieski kostium i białe sportowe buty, początkowo odwrócony plecami do widzów, sam również staje się ekranem, na który projektowane są ewokowane przez choreografię wyobrażenia. Obrazy ciała uruchamiane są tutaj głównie przez płaszczyznę pleców, zgięciami rąk i ramion czy synkopy rytmizowanych kroków, za którymi uwaga widza nadąża z lekkim opóźnieniem, postrzegając je raczej w kategoriach powidoków. Kamiński bezustannie negocjuje odległość ciała od ściany cykloramy oraz stopień immersji w przestrzeni: wykorzystuje głębię, właściwie zrównując ją z powierzchnią, eksperymentuje z linearnością i tempem. Pracuje z przyspieszaniem i intensyfikowaniem ruchu, by za chwilę go zwolnić albo cofnąć. Działa wrazeniowo. W „Uwodząc Utopię” Muñoz pisze, że nie jesteśmy jeszcze queer, ale możemy poczuć *queerness* jako iluminację horyzontu wypetnionego potencjalnością, bo *queerness* istnieje jako idealność, którą można wydestylować z przeszłości i wykorzystać do wyobrażenia przyszłości. U Kamińskiego niebieski kolor jest właśnie narzędziem wytwarzania takiej potencjalności.

*I give my body to the ocean now...*

W choreografiach Karola Tymińskiego queer również odnosi się do nienormalnych modeli życia. Szczególnie ciekawą pracą jest w tym kontekście „Ogrodnik”, prezentowany dotąd jako solowy pokaz porezidencyjny w ramach programu „Sprzężenia zwrotne – nadawanie i przyjmowanie formy” w Centrum Sztuki Zamek Ujazdowski w Warszawie w 2018 roku – w lutym 2020 roku w ramach Festival Open Spaces w Berlinie odbędzie się premiera opartego na tym materiale spektaklu „Water Sports”, do którego choreograf zaprosił Kasię Wolińską i Claire Vivienne Sobottke. Tymiński stwarza w tym projekcie zasady queerowej ekologii i intermaterialnej erotyki. Inspirując się rzadkim wciąż zjawiskiem obiektofilii, zakładającym mitosną i/lub seksualną relację z przedmiotami, queeruje turbo-antropocentryczny związek człowieka ze środowiskiem. Pracuje przy tym z wypełnionymi płynami (wodą, mlekiem i sztuczną krwią, czasem dodatkowo także roślinami) prezerwatywami, przypominającymi przezroczyste, obte kamienie – dopiero wprawione w ruch odkształcają się w reakcji na każdy zewnętrzny bodziec. Stwarzając sieć horyzontalnych relacji organizmów żywych, obiektów organicznych i nieorganicznych, choreograf podejmuje próbę uwrażliwienia nas na materię pozaludzką. Jest empatycznym opiekunem stworzonego przez siebie pływającego ekosystemu, do którego sam również należy (podobnie jak widzowie, którzy muszą przejść przez scenę, aby obejrzeć spektakl). Ciało choreografa/performera jest w tym układzie usytuowane na równi z pozostałymi ciałami: początkowo zajmuje taką samą pozycję w przestrzeni, na dłuższą rezygnuje z pozycji wertykalnej, obcuje z obiektami, bada ich właściwości tak, jak badałoby je każde zwierzę. Po jakimś czasie jednak sytuacja się komplikuje – choreograf testuje ich wytrzymałość, bawi się (z) nimi, ustanawiając hierarchiczną relację, polegającą na ujarzmianiu materii. Na posiadaniu jej – nie tylko w sensie kapitalistycznym, ale i seksualnym. Wchodzi z lateksowymi meduzami w relację seksualną czasem opartą na przemocy: przenosi je w zębach, zawiesza na sobie, uderza w nie i nimi potrząsa, wywiera na nie nacisk albo pozwala im uderzać w jego ciało, powodując, że pękają. Jednocześnie sprawiając mu seksualną przyjemność. Kiedy kolejne obiekty rozpryskują się w przestrzeni, zmieszane płyny z prezerwatyw wyglądają jak rozlewisko wydzielin ciała. Stopniowo ruch Tymińskiego znowu zaczyna nabierać jakości ruchu samych obiektów: ślizga się po powierzchni podłogi, rozpędzając ciało i nie mogąc do końca go kontrolować. W jednej z ostatnich sekwencji spektaklu rozkrusza na kawałki kilka kamieni/meduz wykonanych z lodu. Obecność topniejącego lodowca w warstwie wideo dodatkowo podbija kontekst skutków antropocenu. Otwierający spektakl list Virginii Woolf, pisany do męża na chwilę przed samobójstwem, Tymiński przepisuje, wyznając: „I give my body to the ocean now” („Oddaję teraz moje ciało oceanowi”), co w perspektywie zakończenia staje się zapowiedzią końca człowieka. Tym samym proponowana w „Ogrodniku” intermaterialna seksualność staje się projektem odwrócenia ubocznych efektów antropocentrycznej relacji ze światem.

*Podmiot, przedmiot*

W innej pracy, „This is a musical” (2015), Tymiński swoje ciało traktował jako instrument do generowania sampli dźwiękowych i ruchowych. Było ono zarówno doświadczającym podmiotem, jak i przedmiotem doświadczenia, w którym

odczuwanie przyjemności wiązało się z autoagresją i odczuwaniem bólu. Performer eksplorował ciało nagie i pożądaną, dla którego sprzęt przekształcający i amplifikujący cielesne odgłosy stawał się czymś w rodzaju seksualnego gadżetu i dostarczycielem przyjemności, ale i transformatorem mowy. Tymiński odchodzi bowiem w tej pracy od słowa, skupia się na doświadczeniu bezpośrednim, na ekspresji i komunikacji niezapośredniczonej z żadnego kodu językowego. Wymyka się w ten sposób normalizacji, której nośnikiem i narzędziem jest właśnie język. Zamykający spektakl materiał wideo, w którym pojawia się reprezentacja aktu seksualnego z udziałem odrealnionego, tęczowego kochanka, z jednej strony powołuje wizję przeniesienia się w inny wymiar czasoprzestrzenny, z drugiej – domyka obraz queerowego ciała jako przestrzeni przyjemności i oporu.

Na zakończenie wspomianej przeze mnie wielokrotnie książki „Uwodząc utopię” Muñoz odwołuje się do kawałka „Take Ecstasy with Me” The Magnetic Fields, wyrażającego marzenie o sferze, której granice wyznaczałyby przyjemność i przyszłościowość. Samą „ekstazę” można rozumieć w tym kontekście dwuznacznie, lokując w niej obietnicę lepszej i przyjemniejszej, alternatywnej rzeczywistości. Z opisanych przeze mnie w tekście spektakli i strategii choreograficznych da się dojrzeć horyzont przepojony potencjalnością oraz wyobrazić sobie i doświadczyć tego, co by było, gdyby przemocowe, heteronormatywne struktury zniknęły z naszego horyzontu.

*I have to laugh, it's so unreal  
To lay and laugh under the northern lights  
We've got a lot that others have to realize.*





## MUSIMY ZACZAĆ O SIEBIE DBAĆ

### ROZMOWA Z RAFAŁEM PIERZYŃSKIM

ANKA HERBUT:

Od kilku lat prowadzisz riserch dotyczący dotyku i ucieleśnionej komunikacji, a w spektaklach – swoich i tych, które współtworzysz – dotyk wykorzystujesz jako świadome narzędzie komunikacji. Dlaczego właśnie dotyk?

RAFAŁ PIERZYŃSKI:

Dotyk jest dla mnie podstawową formą wymiany informacji. Ze skóry wytaniają się inne zmysły. Kiedy się rodzimy i jesteśmy jeszcze nie do końca ukształtowani, a nasz centralny układ nerwowy i ciało intensywnie się zmieniają, to przez dotyk uczymy się i rozwijamy. Bez tej stymulacji nie przetrwamy. Są tego psychologiczne, fizjologiczne i społeczne konsekwencje. Dotykanie, komunikacja i zaspokajanie potrzeb wpływają na to, jak budujemy relacje, określają naszą seksualność i inteligencję emocjonalną, budują odporność. Jednocześnie dotyk wydaje mi się daleki od tej podstawowej idei, że moja ręka czegoś dotyka. Jest oczywiście sens w tym, by rozróżniać zmysły i ścieżki wymiany informacji, ale i w tym, żeby przypominać sobie, że wszystko jest dotykiem, choć różnego rodzaju reakcje i tkanki wykształciły się w odpowiedzi na różne impulsy. Synestetyczny sposób łączenia zmysłów może nam się wydawać niezrozumiały, ale emocje też odczuwa się jako fizyczne stany i odwrotnie. Czasem jak jest ci zimno, to myślisz, że jesteś smutna, a tak naprawdę jest ci tylko zimno. Moc dotyku jest też mocno powiązana z ruchem. Z takim rodzajem doświadczenia, które możliwe jest jedynie poprzez działanie i zmianę. Podstawową zasadą zmysłowości jest to, że to właśnie ruch jest niezbędny do otrzymywania informacji. W momencie, w którym ruch zanika, stymulacja też się zatrzymuje. Statyczny kontakt ciała z ciałem nic nam nie mówi – komunikuje coś dopiero, jak zaczynamy dotykać, macać i wyczuwać. To ruch łączy zmianę perspektywy, dotyk i komunikację.

**Ale mimo, że dotyk jest tym podstawowym zmysłem, to nie jest chyba narzędziem tak prostym w użyciu, jak mogłoby się wydawać?**

Dotyk jest tak przepętniony informacjami i tak nasycony, że dużo czasu zajęło mi odkrycie, dlaczego jest to dla mnie tak intensywne. Zauważyłem, że delikatne rzeczy mają dużą siłę. To, jak inni się ruszają czy czują, ma na mnie duży wpływ. Ilość rzeczy, jakie codziennie rejestruję zmysłami, bywa dla mnie przytłaczająca. W pewien sposób brakuje mi odporności i umiejętności, aby się odciąć. Badając ten stan i rozwijając moją praktykę, uczę się, jak filtrować rzeczywistość. Równocześnie chcę

↑ Alex Baczyński-Jenkins, „Nim zakwitnie tysiąc róż (z Warszawą w tle)”, Fundacja Galerii Foksal w Warszawie, 2018, fot. Karolina Zajączkowska (dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Galerii Foksal)

się dzielić wrażliwością, która niesie ze sobą możliwość niuansów i zmian na poziomie drobnych gestów, za pomocą których stwarzamy nie tylko samych siebie, ale i nasze społeczeństwa. Duża część tego procesu wydarzała się w klubie i na imprezach, w queerowych społecznościach – nie tylko w studio. Wiele nauczyłem się też od kobiet. Chciałbym, aby w przestrzeni publicznej był większy dostęp do innych rodzajów wrażliwości i inteligencji – bez dyskryminacji czy ich patologizowania.

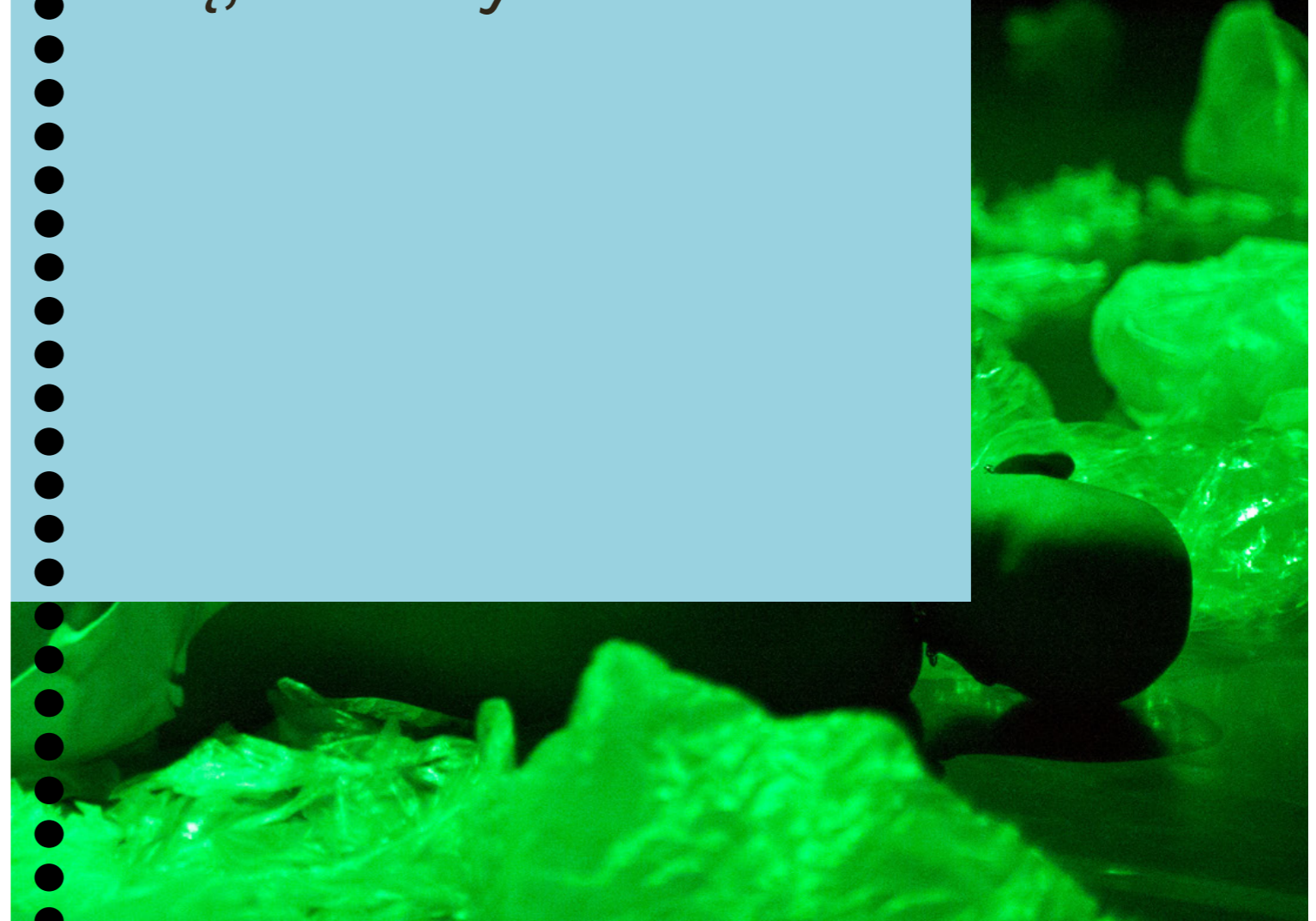
**Dotyk to forma nawiązywania kontaktu. W solo „Losing the form in darkness”, które powstało jesienią 2019 roku w ramach programu Solo Projekt Plus w Starym Browarze, stwarzasz postapokaliptyczny pejzaż, który mówi o naszej sytuacji ekologiczno-politycznej, o erozji relacji między ludźmi i potrzebie czułości czy troski. Performujesz razem z Agatą Grabowską, a wasze działania mają bardzo fizyczny charakter. Mam jednak wrażenie, że poprzez fizyczny wymiar dotyku realizuje się też jego wymiar społeczno-polityczny. Zresztą już samo to, że w ramach Solo Projektu robisz spektakl, do którego zapraszasz inną performerkę, ma znaczenie.**

Mam poczucie, że dużo łatwiej przekazać te treści na poziomie dotyku i odbierania informacji przez ciało. Jak zaczynamy mówić o polityce troski albo o tym, że musimy dbać o siebie nawzajem, często traci to swoją wagę, bo sama koncepcja jest nadużywana lub lekceważona. Ale musimy zacząć nawzajem o siebie dbać. Musimy w ogóle zacząć dbać, a to zakłada wiele zmian: musimy zwolnić, musimy poczuć – siebie i innych, musimy wspierać się nawzajem i pozwolić sobie na czyjeś wsparcie. Pracując nad „Losing the form in darkness” zdecydowałem, że w tej pracy nie będę o tym mówił, ale będę to robił. Żeby dotykać i na poziomie fizycznym, i afektywnym. Dlatego obecność innego ciała w spektaklu stała się dla mnie oczywista.

**Wasze ciała są tu nagie, białe i tyse, a kulturowo normatywizowane różnice między nimi wcale nie są tak oczywiste. Prawie nie przyjmujecie też charakterystycznej dla człowieka pozycji wertykalnej.**

Pozycja horyzontalna, blisko ziemi, zakłada zupełnie inny dostęp do rzeczywistości. Dla mnie bycie na podłodze jest czymś zupełnie normalnym. Jest też czymś, co często robię w klubie. Uwielbiam tańczyć na podłodze, ale uwielbiam też być na podłodze w miejscach publicznych. Wydaje mi się, że sprawia to przyjemność wielu osobom, ale niewiele osób to robi. Chciałem też zmienić perspektywę, która wydaje się uniwersalna. Interesuje mnie inność ciał, które muszą przemieszczać się w alternatywny sposób. Nie rozumiem, dlaczego nie ma w społeczeństwie miejsca dla inności, bardzo chciałbym mieć kontakt z taką fizycznością i się jej nauczyć. Przez przebywanie z innymi rodzajami fizyczności możemy uczyć się, jak być razem i jak obierać wspólne kierunki. Wydaje mi się, że frontalna pozycja stojąca i związana z nią wizualność, nastawiona na konsumpcję, którą właśnie wzrok implikuje, daje tylko pozornie uniwersalne rozwiązania. Są inne możliwości. Budowanie poprzez choreografię alternatywnych środowisk jest dla mnie równoznaczne z proponowaniem innych kierunków myślenia. Przy wyborze drugiej performerki do „Losing the form in darkness” ważne było dla mnie, aby było to ciało podobne do mojego, ale jednocześnie zupełnie od niego inne na poziomie genderowo-kulturowym. Do kolejnych odston tej pracy chciałbym zaangażować więcej osób. Z kolei w performansie, nad którym zaczynam w tej chwili pracować, będę zajmował się orientacją i zwracaniem się ku czemuś jako fizyczną akcją.

*W ciemności się spotykamy i musimy się dotykać, żeby rozpoznać, gdzie się znajdujemy i w czym bierzemy udział. Odcinając wizualną sferę, tracimy kształt.*



← Rafał Pierzyński, „Losing the form in darkness”, 2019, fot. K PICTURES dla Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk



się dzie  
poziomi  
bie, ale i  
i na imp  
uczytem  
dostęp c  
patologi

*Interesuje mnie aspekt transformacji poprzez bliskość, ruch i dotyk, ale też to, jak można się dotykać, kto kogo może dotykać i kiedy.*

Dotyk to forma nawiązywania k  
które powstało jesienią 2019 rok  
rym Browarze, stwarzasz posta  
tuacji ekologiczno-politycznej, c  
ści czy troski. Performujesz raze  
bardzo fizyczny charakter. Mam  
dotyku realizuje się też jego wyn  
że w ramach Solo Projektu robis  
merkę, ma znaczenie.

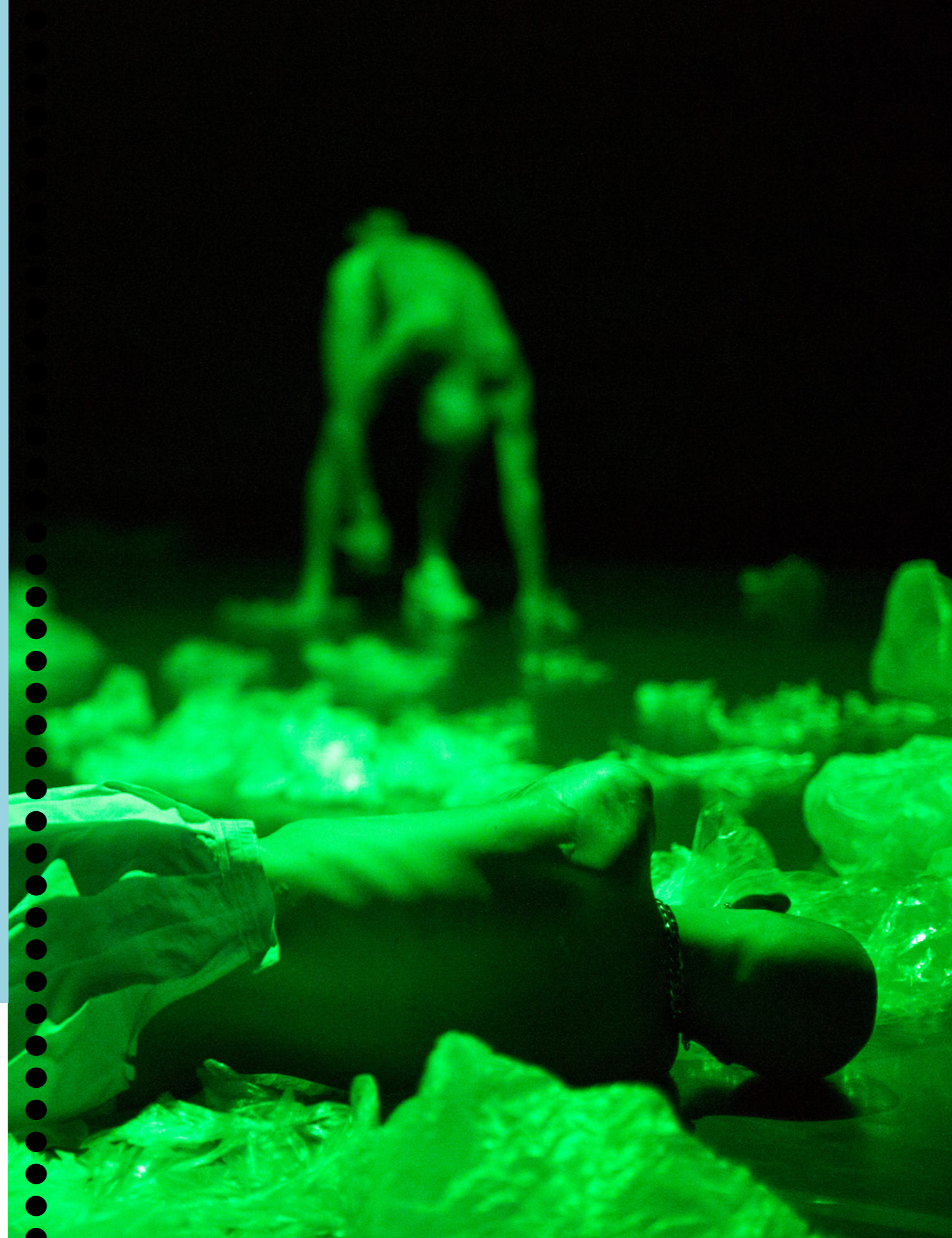
Mam poczucie, że dużo łatwiej  
ciało. Ja  
o siebie  
używane  
my w og  
poczuć  
czyjeś w  
w tej pra  
fizyczny  
dla mnie

Wasze ciała są tu nagie, białe  
między nimi wcale nie są tak oc  
rystycznej dla człowieka pozycj  
Pozycja horyzontalna, blisko zie

podtódz  
bie. Uwi  
scach p  
ale niew  
uniwers  
ternatyw  
dla inno  
Przez p

razem i jak obierać wspólne kierunki. Wydaje mi się, że frontalna pozycja stojąca i związana z nią wizualność, nastawiona na konsumpcję, którą właśnie wzrok implikuje, daje tylko pozornie uniwersalne rozwiązania. Są inne możliwości. Budowanie poprzez choreografię alternatywnych środowisk jest dla mnie równoznaczne z proponowaniem innych kierunków myślenia. Przy wyborze drugiej performerki do „Losing the form in darkness” ważne było dla mnie, aby było to ciało podobne do mojego, ale jednocześnie zupełnie od niego inne na poziomie genderowo-kulturowym. Do kolejnych odston tej pracy chciałbym zaangażować więcej osób. Z kolei w performansie, nad którym zaczynam w tej chwili pracować, będę zajmował się orientacją i zwracaniem się ku czemuś jako fizyczną akcją.

← Rafał Pierzyński, „Losing the form in darkness”, 2019,  
fot. K PICTURES dla Art Stations Foundation  
by Grażyna Kulczyk





↑ Rafał Pierzyński, „Losing the form in darkness”, 2019,  
fot. Dawid Nick

Będę riserczował zmianę jako narzędzie empatii i praktykę pozwalającą zrozumieć, że rzeczy można robić na różne sposoby. Że bogactwo tkwi w inności.

**W „Losing...” choreografia jest bardzo minimalistyczna. Jesteście częścią krajobrazu z foliowych torebek. Prawie nie ma tu światła albo pojawia się strobo rozjaśniające przestrzeń tylko na chwilę. Przez większość czasu pozostajecie nadzy. Właściwie nie widzicie, gdzie się znajdujecie ani gdzie się przemieszczacie. Napięcie jest budowane przez niepewność, która między wami narasta.**

Stworzone przez nas środowisko z jednej strony wnosi aspekt kryzysu ekologicznego, z drugiej – zmysłowość skóry i dotyku. Całe ciała mamy posmarowane maską kosmetyczną, która wysycha i tym bardziej pęka, im bardziej się poruszamy. Potem odpada całymi płatkami, jakby odpadała nam skóra. W ogóle dużo dzieje się na powierzchni skóry. Ruch jest tu tak minimalistyczny, że często wydaje się niedostrzegalny. Od czasu do czasu w procesie pojawia się nawet taka myśl, że może dobrze byłoby coś tutaj zatańczyć. Dlatego zależało mi na tym, żeby podczas spektaklu nie widzieć – żeby odpierać oczekiwania i pozostać jak najbliżej samego doświadczenia. Mamy na oczach białe soczewki i naprawdę prawie nic nie widzimy. Publiczność jest z nami na scenie. Proponujemy dosyć surowe warunki i sprawdzamy, czy widz zechce się do tego dostroić. Ale żeby się w to włączyć, trzeba wysiłku. Interesowaliśmy się też zmęczoną jakością ruchu. Ruchem zmęczonego ciała pozbawionego światła i energii, dla którego największym wyzwaniem jest wstawanie, które nam wydaje się bardzo oczywiste, a tak naprawdę wcale oczywiste nie jest. Dlatego przez większość czasu ruch odbywa się w płaszczyźnie horyzontalnej wśród foliowych torebek. W pewnym momencie przebywanie nago w tych foliowych siatkach stało się bardzo zmysłowe i zaczęliśmy czuć dziwne połączenie z plastikiem. Instynktownie szukamy połączenia z tym, co nas otacza; używaliśmy ich też, żeby wiedzieć, gdzie które z nas jest. Chciałem mieć ich na scenie jeszcze więcej, ale strasznie dużo czasu zajęło mi zbieranie ich ze sklepów, z ulicy, od znajomych – na co dzień ich nie używam, bo są nieekologiczne, więc nie chciałem po prostu ich kupować i dokładać nowych śmieci do pracy, która o tym właśnie mówi. Za każdym razem, jak praca będzie pokazywana, będę je zbierał i góra będzie rosta.

**Przypomniały mi się te wszystkie filmy w rodzaju „Miasta ślepców” Fernando Meirellesa albo „Ostatniej miłości na ziemi” Davida MacKenziego, w których ludzie tracą jakiś zmysł i nagle zasady porządkujące relacje społeczne przestają obowiązywać, a zaczyna panować chaos. U ciebie odcięcie zmysłu wzroku uruchamia potrzebę innego ciała i gesty czułości.**

Ciemność nie była dla mnie przy tej pracy tak zupełnie negatywna – nie utożsamiałem jej jednoznacznie z ciemnością czasów, w których żyjemy albo za chwilę będziemy żyli, ani z zagubieniem czy osamotnieniem. Inspirowałem się twórczością Davida Wojnarowicza. Tytuł spektaklu nawiązuje do jednego z jego esejów z „Close to the Knives: A Memoir of Disintegration”, w którym Wojnarowicz w bardzo poetycki i sensualny sposób opisuje ciemne zaułki w mieście i *cruising*. W spektaklu pojawia się też jego głos. Ciemność można potraktować jako coś, co daje inną możliwość, pozwala nam postrzegać w inny sposób. W ciemności się spotykamy i musimy się dotykać, żeby rozpoznać, gdzie się znajdujemy i w czym bierzemy udział. Odcinając wizualną sferę, tracimy kształt i przypominamy sobie, że świat jest dla nas dostępny w inny sposób. To pomaga powrócić do fizyczności relacji, docenić ich namacalność i to, że one już budują strukturę dla naszego bycia, nawet jeśli

staramy się ustrukturyzować je w inny sposób. Relacje fizyczne już są naszym matrixem. Może właśnie w sytuacji, kiedy nie bardzo wiemy, co dalej, zwrócenie się ku ciału, dotykaniu i słuchaniu mogłoby nam pomóc.

**W kultowym dokumentalnym serialu telewizyjnym BBC „The Century of the Self” Adam Curtis opowiada m.in. o tym, jak idea indywidualizmu zmieniała nas od lat 60., jak wpłynęła na nas polityka wytwarzania potrzeb czy utowarowienia relacji i jak władza kształtuje nasze decyzje. Curtis mówił niedawno, że aby przeciwstawić się władzy, musimy pójść razem w nocy do lasu, poczuć się pewnie jako grupa i zacząć działać na rzecz czegoś większego niż interesy jednostki. Twój spektakl przypominał mi tę jego wizję.**

Wydaje mi się, że w moim przypadku to płynie z queerowego doświadczenia – kiedy funkcjonujesz poza normatywnym systemem, widzisz, że nie gwarantuje ci on uczucia spełnienia albo szczęścia. Jak wszystko jest okej, możesz być indywidualny. Jak niczego ci nie brakuje, możesz być niezależny. Ale to nie jest stan bazowy ani żadne *status quo*. Na to, by ktoś mógł być niezależny, składa się wspólny wysiłek zbiorowości. I to jest coś, co jest bardzo ważne w queerowych społecznościach – zresztą tylko częściowo jest to kwestią wyboru. Tu jak coś nie działa, dostajesz siłę, która płynie z grupy i wzajemnego wsparcia. Z obecności rozproszonej na marginesach opresyjnej struktury przenosisz się do struktury, która pozwala na reafirmację inności i czerpie z niej siły. To wspólny wysiłek, aby obejść się bez tego, co nie jest dane, i zbudować coś na byciu razem, nie na posiadaniu.

**W twojej najnowszej pracy „Touching (is electric)”, która ma formę umówionej prywatnej wizyty czy zabiegu performatywnego, ty i Agata Grabowska wchodzicie w bliski fizyczny kontakt z publicznością.**

Interesuje mnie aspekt transformacji poprzez bliskość, ruch i dotyk, ale też to, jak można się dotykać, kto kogo może dotykać i kiedy. Szukam formuły innej niż performowanie dla pasywnego odbiorcy, nastawionego na sferę wizualną widza czy dla publiczności, która niejako z definicji wiąże się z tym, co może zostać pokazane publicznie, a co nie. Nie wiem jeszcze, jak nazwać osoby, które są ze mną, kiedy performuję, ale szukam rozwiązań, jak je aktywować i jak wspólnie czegoś doświadczać. W „Touching (is electric)” dość mocno poruszamy te kwestie. Dotykamy osobę, która leży na specjalnej huśtawce w boxie ze ścianami z prześwitującej siatki, ale jednocześnie komunikujemy się z osobami, które na ten zabieg patrzą z zewnątrz. Jesteśmy z nimi w relacji, obserwujemy, jak słuchają tekstu na słuchawkach tak, żeby wywołać w nich poczucie, że może to my do nich mówimy. W tej konkretnej pracy dodatkowo konfrontuję jakość delikatnego, nieseksualnego dotyku z dość perwersyjną estetyką – organiczność dotyku zostaje tu zderzona z estetyką cyborgów. W ten sposób staramy się zatrzeć podział na naturę i technologię. Bycie razem traktujemy w tym wypadku jako formę aktualizacji danych, a wymianę informacji przez zmysły jako upload i download. Sposób, w jaki dotykamy, pochodzi głównie z mojego doświadczenia z terapią czaszkowo-krzyżową oraz z zawodowych i prywatnych relacji.

**Pracujesz z ludźmi, z którymi się przyjaźnisz. Co na poziomie wzajemnych relacji w procesie tworzenia spektaklu i na poziomie politycznym daje ci takie projektowanie warunków pracy?**

To zawsze jest dla mnie rodzaj wspólnej podróży. Ciągłe uczenie się też, czym są dla mnie przyjaźń, miłość czy relacja rodzinna, testuję granice tych pojęć. Współpraca to dla mnie

spotkanie, a inspirację traktuję jako obopólną formę wymiany czy dialogu; jako uwrażliwianie się na to, co każde z nas ma, i afirmowanie tego, co w sobie wzajemnie zauważamy, cenimy. W podróży czujesz, kto chce się z tobą czymś podzielić i z kim chcesz się sam dzielić. Wtedy decydujesz się na wspólną drogę. Najlepiej taką, w której wszyscy mogą się rozwijać i czują się zauważeni. Proces kreatywny to bardzo delikatny czas i wciąż odkrywam, jak radzić sobie z wyzwaniami współtworzenia i autorstwa, jak zachowywać zdrowy dystans. Zwłaszcza że moje prace powstają w oparciu o bliskie relacje i osobiste doświadczenia, a zdrowy dystans nie jest moją mocną stroną.

**Czy dotyk, czułość i troska mogą być choreograficznymi narzędziami oporu?**

Myślę, że muszą być narzędziami oporu w ogóle. Choreografia niesie ze sobą fizyczny potencjał zmiany perspektywy. Uwrażliwia na przestrzeń i na to, że sposób, w jaki coś robimy i jak się ruszamy, generuje znaczenia, wpływa na innych. Musimy aktywnie pozostawać w kontakcie i zmiękczać podziały, ucząc się, jak czerpać siłę z różnorodności. Poprzez praktykę dotyku i przez bycie queer zrozumiałem, że nasza siła pochodzi z bycia razem i musimy znaleźć sposób na to, jak się rozwijać nie tylko jako jednostki, ale i jako część większego ekosystemu.

**RAFAŁ PIERZYŃSKI**  
choreograf, performer.

Tworzy queerowe performansy i kolaże. Jednym z najważniejszych tematów jego prac i badań są problematyka i praktyka dotyku. Studiował taniec współczesny, performans i pedagogikę na Uniwersytecie Antona Brucknera w Linzu, gdzie obronił pracę magisterską „Embodied Communication – attending to the modes of touch”. Razem z Agą Pedziwiatr prowadzi długofalowy, pop-upowy projekt DIVAS.

↓ Rafał Pierzyński, „Touching (is electric)”, 2019,  
fot. Caroline Palla





## NAJPIERW TRZEBA BYĆ W UNDERGROUNDZIE

### ROZMOWA Z MAGDALENA MARCINKOWSKĄ-MADLEN ARMY

ANKA HERBUT:

Ile masz dzieci?

MAGDALENA MARCINKOWSKA-MADLEN ARMY:

W House of Army jest ich siedemnaście, ale trenuję w tej chwili pięćdziesiąt osób, które może kiedyś będą należały do naszego house'u.

A co trzeba zrobić, żeby dostać się do house'u?

Każdy house ma swoją strukturę i zasady. Czasem można się samemu o to postarać albo po prostu o to poprosić. Do House of Army trzeba zostać akurat zaproszonym – często wydarza się to na balach, kiedy zauważymy, że dana osoba jest już gotowa, żeby do nas dołączyć.

Bale to główna przestrzeń przepływu kultury voguingowej – tam w swobodny sposób manifestują się mniej lub bardziej nienormatywne tożsamości, a taniec konstituuje społeczność, organizującą się dalej właśnie w struktury domów. Każdy dom ma swoją specyfikę i zwykle kojarzony jest z jakąś konkretną jakością. Jaki jest House of Army?

Nasz dom założyła w 2013 roku Ola Olichwer. Mieszkałyśmy wtedy we Wrocławiu, trenowałyśmy razem i własnymi siłami próbowałyśmy się dowiedzieć, czym jest voguing, ale to były trochę inne czasy, więc tej wiedzy miałyśmy niewiele. Ola marzyła o tym, żeby mieć „Armię”, i to się udało. Kiedy wyjechała, zaczęłam prowadzić House of Army razem z Kamilą Górny, która jest teraz w naszym domu *princess*, czyli takim najważniejszym dzieckiem. Ja jestem mamą. Wiadomo, że dzisiejsze house'y bardzo różnią się od tego, jak to wyglądało kiedyś w Stanach Zjednoczonych, ale generalnie każdy house czymś się wyróżnia: niektórym chodzi o nagrody, innym najbardziej zależy na pielęgnowaniu relacji w rodzinie, jedni przyjmują osoby, które nigdy nie tańczyły, inni chcą tylko dobrych tancerzy. To wszystko przekłada się bezpośrednio na rodzaj ruchu. Musimy też czuć, że osoba, którą chcemy zaprosić, pasuje do nas, ale i ta osoba musi się z nami dobrze czuć. Nie jest tak,

↑ Magdalena Marcinkowska-Madlen Army,  
fot. Przemek Madej

że wybieramy kogoś, kto działa później na balach jako część „Armii”, a w życiu codziennym poza ballroomem nie ma między nami żadnej więzi. To tak nie działa. No i dołączenie do „Armii” jest też pewnego rodzaju nagrodą.

#### A co musi się stać, żeby z domu wylecieć?

Ja jeszcze żadnego dziecka z domu nie wyrzuciłam. Jedna osoba odeszła od nas na swoje życzenie, bo chciała dołączyć do innego house'u. Ale z domu można na przykład wylecieć za brak aktywności ballroomowej. Ważna jest też świadomość tego, że należąc do house'u, jesteśmy częścią większej całości i nasze decyzje balowe, jak choćby wybór taktyki i kategorii czy rozwiązywanie ewentualnych konfliktów, powinniśmy konsultować z rodzicami i rodzeństwem. Prowadzimy z Kamilą House of Army, ale należymy też do The Iconic House of Revlon – dołączenie do tego domu było dużym zaszczytem. House of Revlon powstał 30 lat temu w USA – myśl o tym, że nasi bracia i siostry ukształtowali obecny *ballroom*, działa na nas mobilizująco, więc naszą działalnością chcemy pokazać, że to doceniamy.

**W kultowym filmie Jennie Livingston, „Paris is Burning”, Dorian Corey mówi, że voguingowy dom to nowy model rodziny dla dzieciaków, które nie mają rodzin. Bardzo ciekawe jest przechwycenie przez voguing normatywnej struktury rodziny i queerowanie jej poprzez podkreślenie kulturowego charakteru pełniących w ramach tej struktury funkcji. Jak dziś wygląda opiekuńcza rola domów? W latach 80. tworzyły je przede wszystkim homoseksualne i transseksualne osoby o afrykańskich i latynoamerykańskich korzeniach, które doświadczając homofobii i transfobii ze strony biologicznej rodziny i społeczeństwa, akceptację i alternatywne relacje oparte na opiece i zaufaniu znajdowały właśnie w środowisku voguerów.**

Ta funkcja na pewno ewoluowała, bo społeczeństwo jest dziś mimo wszystko bardziej tolerancyjne, ale nadal *ballroom* jest środowiskiem, w którym możemy doświadczyć akceptacji, poczuć się swobodnie i bezpiecznie. W naszej społeczności czas wolny spędza się z ludźmi ze środowiska, z nimi chodzi się na treningi i przygotowuje się na bale, a w ten sposób zawiązują się przyjaźnie. Dużo ze sobą rozmawiamy, mamy podobne zainteresowania i problemy – to wszystko wpływa na samoakceptację. Można powiedzieć, że voguing to czasem grupa terapeutyczna, a nie działanie ruchowe. Mamy skrajnie różne osobowości i często się ze sobą ścieramy, ale jednocześnie się kochamy. Niezależnie od wszystkiego nasze relacje są oparte na szczerości. Sama jestem heteroseksualna, ale tak środowisko LGBTQ+, jak i ciskobiety doświadczają różnych „przeciwności losu” i chyba tylko szczerość może nas uratować.

**Ostatnio voguing ma silną pozycję w mainstreamie. Czy nie masz jednak wrażenia, że główny nurt produkuje uproszczony i wygładzony obraz założeń i strategii, jakie voguing ze sobą niesie?**

Żeby powiedzieć, że zajmujesz się voguingiem, musisz być czynnym uczestnikiem albo uczestniczką ballroomu, czyli chodzić na bale, znać ludzi ze środowiska i strukturę. Jest mnóstwo zasad i szczegółów, których nie da się nigdzie wyczytać. Trzeba tam po prostu być. To tam kształtujemy swoją obecność sceniczną i pewność siebie. To, że voguing przeszedł do mainstreamu, jest fajne. O to właśnie chodziło: żeby móc poczuć się jak gwiazda. Ale żeby robić komercyjne rzeczy i być mainstreamową gwiazdą, najpierw trzeba być w undergroundzie. Underground zawsze pozostanie nasz, choć voguing jest otwarty, bo można przychodzić na bale i być częścią

*Spółeczeństwo jest bardziej tolerancyjne, ale nadal ballroom jest środowiskiem, w którym możemy doświadczyć akceptacji.*

zieć, że dla voguera bal jest jak czy celem i marzeniem naszej ystko o wszystkim, co wiąże się zm, który cały czas się zmienia. nowe zasady i nie da się tego raz

o zależą od organizatora i osób, urozmaicenia widowiska. Ostat- a twist. W voguingu mamy dwa i amerykańskie (jak modele), e zmieniają się w pewnym mo- ardo ciekawy sposób ewoluuje niem normatywnych archetypów produkowania naturalizowanego iż kiedyś. Nie wynika już chyba w społeczeństwo, której realiza- tych warstw społeczeństwa stać rmy, na co nie mieli szansy w ży- umy na przykład skejta czy panią y się dyskusje na temat tego, że m wtopienia się w otoczenie, nie iBTQ+ nie tyle chcą się wtapiać światła tego sama kategoria re- nego charakteru, który był w nią

ny, jeśli  
rze toż-  
czności  
nicznym  
na masz

wością, którą w dużej mierze wy- siebie. W ballroomie każdy dąży w – tak naprawdę najważniejsze wybór kategorii na balu można się bie.

**Jak zmienia się ruchowy język voguingu i same figury? Oryginalnie były to pozy z magazynów modowych, elementy breakdance'u i gesty będące echem pozycji z hieroglifów, czasem elementy akrobatyki. Ale są też różne style, determinujące rodzaje używanych figur: *Old Way, New Way, Vogue Fem...***

W zależności od kategorii są rzeczy, które można robić, i rzeczy, których robić nie wolno. W bardzo kobiecym *Vogue Fem* jest pięć elementów i żeby przejść dalej, należy je wszystkie wykonać: *duck walk, catwalk, spins & dips, floor performance* i *hands performance*. Na pozór może się wydawać, że mając tylko pięć elementów, wszyscy zrobią to samo i to będzie strasznie nudne, ale każdy ma inne ciało, a każde ciało ma inne doświadczenia i robi to na swój sposób. *Runway* na przykład polega

że wybierze  
codziennie  
ta. No i c  
chciała  
brak akt  
house'u.  
wybór t  
niśmy k  
of Army,  
domu by  
myśl o t  
mobilizu

# W ballroomie każdy dąży do wyzwolenia się spod presji i od kompleksów – tak naprawdę najważniejsze jest, by przekuć nasze wady w zalety.

A co musi się stać, żeby z domu  
Ja jeszcze żadnego dziecka z do

W kultowym filmie Jennie Living  
voguingowy dom to nowy model  
Bardzo ciekawe jest przechyc  
dziny i squeerowanie jej poprze  
nych w ramach tej struktury fun  
W latach 80. tworzyły je przede  
osoby o afrykańskich i latynoan  
homofobii i transfobii ze strony  
tację i alternatywne relacje opa  
w środowisku voguerów.

Ta funkcja na pewno ewoluowała  
nadal b  
poczuć  
się z lud  
bale, a w  
podobne  
Można p  
ruchowe  
jednocze  
na szcze  
i ciskob  
może na

Ostatnio voguing ma silną pozyc  
nia, że główny nurt produkuje uproszczony i wygładzony obraz założeń i stra-  
tegi, jakie voguing ze sobą niesie?

Żeby powiedzieć, że zajmujesz się voguingiem, musisz być czynnym uczestnikiem albo uczestniczką ballroomu, czyli chodzić na bale, znać ludzi ze środowiska i strukturę. Jest mnóstwo zasad i szczegółów, których nie da się nigdzie wyczytać. Trzeba tam po prostu być. To tam kształtujemy swoją obecność sceniczną i pewność siebie. To, że voguing przeszedł do mainstreamu, jest fajne. O to właśnie chodziło: żeby móc poczuć się jak gwiazda. Ale żeby robić komercyjne rzeczy i być mainstreamową gwiazdą, najpierw trzeba być w undergroundzie. Underground zawsze pozostanie nasz, choć voguing jest otwarty, bo można przychodzić na bale i być częścią

naszej kultury, będąc widzem. Ale trzeba wiedzieć, że dla voguera bal jest jak urodziny. Jest czymś wyjątkowym. Nie wiem, czy celem i marzeniem naszej społeczności jest to, by wszyscy wiedzieli wszystko o wszystkim, co wiąże się z voguingiem. Poza tym voguing to żywy organizm, który cały czas się zmienia. Wciąż powstają nowe kategorie, pojawiają się nowe zasady i nie da się tego raz na zawsze ogarnąć.

**A jak zmieniają się kategorie, w których rywalizujesz teraz na balach?**

Pojawiają się nowe, ale zmieniają się też te istniejące. Kategorie często zależą od organizatora i osób, które będą uczestniczyć w balu, oraz od chęci urozmaicenia widowiska. Ostatnio doszła na przykład kategoria *Runway with a twist*. W voguingu mamy dwa rodzaje chodzenia: europejskie (jak modelki) i amerykańskie (jak modele), a w *Runway with a twist* kobiecy chód i *attitude* zmieniają się w pewnym momencie na męski chód i męski *attitude*. W bardzo ciekawy sposób ewoluuje też kategoria *realness*, związana z ucieleśnianiem normatywnych archetypów poprzez taniec czy kostium i z umiejętnością produkowania naturalizowanego efektu. Dzisiaj *realness* oznacza coś innego niż kiedyś. Nie wynika już chyba z tak silnej politycznej potrzeby wtopienia się w społeczeństwo, której realizacja w latach 80. pozwalała osobom z biedniejszych warstw społeczeństwa stać się na czas balu studentem czy kierownikiem firmy, na co nie mieli szansy w życiu codziennym. Dzisiaj w kategorii *realness* mamy na przykład skejta czy panią z laboratorium. Ostatnio w środowisku pojawiły się dyskusje na temat tego, że *realness* jako efekt realności, mierzony stopniem wtopienia się w otoczenie, nie ma już racji bytu, bo członkowie środowisk LGBTQ+ nie tyle chcą się wtapiać w otoczenie, ile podkreślić swoją odrębność. W świetle tego sama kategoria *realness* nie niesie więc już ze sobą subwersywnego charakteru, który był w nią wpisany kiedyś.

**Ale wciąż we wszystkich kategoriach tkwi mocny potencjał polityczny, jeśli spojrzeć na nie jak na realizację założenia o performatywnym charakterze tożsamości czy płci. Performowanie określonych tożsamości i typów fizyczności przez ciała w ruchu zwraca uwagę na to, że identyfikacja jest dynamicznym i ciągłym procesem. To wciąż dość emancypacyjne podejście. Ty sama masz mocną personę sceniczną – Madlen. Co ci to daje?**

Na catwalku chodzi o to, żeby wypełniać całą przestrzeń swoją osobowością, którą w dużej mierze wytwarza się w procesie akceptowania samego siebie. W ballroomie każdy dąży do wyzwolenia się spod presji i od kompleksów – tak naprawdę najważniejsze jest, by przekuć nasze wady w zalety. Poprzez wybór kategorii na balu można się określać. A poprzez voguing można wyrażać siebie.

**Jak zmienia się ruchowy język voguingu i same figury? Oryginalnie były to pozy z magazynów modowych, elementy breakdance'u i gesty będące echem pozycji z hieroglifów, czasem elementy akrobatyki. Ale są też różne style, determinujące rodzaje używanych figur: *Old Way, New Way, Vogue Fem...***

W zależności od kategorii są rzeczy, które można robić, i rzeczy, których robić nie wolno. W bardzo kobiecym *Vogue Fem* jest pięć elementów i żeby przejść dalej, należy je wszystkie wykonać: *duck walk, catwalk, spins & dips, floor performance* i *hands performance*. Na pozór może się wydawać, że mając tylko pięć elementów, wszyscy zrobią to samo i to będzie strasznie nudne, ale każdy ma inne ciało, a każde ciało ma inne doświadczenia i robi to na swój sposób. *Runway* na przykład polega

na chodzeniu jak modelka i pozowaniu – jeśli w tej kategorii rzucisz marynarkę na podłogę, to dostajesz tzw. *chop*, czyli zostajesz wyeliminowany/a. Nie rzuca się ubrań od projektantów na podłogę, bo to oznacza, że nie szanujesz swojego outfitu. Jeśli ktoś zrobi na runwayu pozycję leżącą, też będzie *chop*. Jest sporo takich szczegółów, o których trzeba wiedzieć, a dowiedzieć się można – tak jak mówiłam wcześniej – tylko w praktyce, bo nie posiadamy regulaminu zawodów. Mój styl to *New Way*, a więc styl, który powstał w latach 90., skupia się na technice i wymaga dość konkretnych umiejętności ruchowych. *New Way* to przede wszystkim bardzo rozciągnięte barki, *arms control*, czyli praca rąk, dłoni i nadgarstków, i *clicking*, czyli wystawianie kończyn ze stawów. Ale też *stretche* całego ciała, jak szpagaty, mostki i *floor performance*. No i przy tym wszystkim trzeba pamiętać, że oczywiście podczas bali i oceniania nie ma mowy o obiektywności sędziów. Vogue to sztuka, a nie sport, więc bardzo wiele zależy od gustu.

**W choreografii dużo mówi się ostatnio o zawłaszczeniach. Charakterystyczny gest zarzucania włosami „Leiomy Lolly” – znak rozpoznawczy choreografki i voguerki Leiomy Amazon – to już klasyka: można go zobaczyć m.in. w teledyskach Beyoncé i Britney Spears. Zresztą zawłaszczanie nie jest szczególnie nową praktyką na gruncie voguingu – wystarczy przypomnieć sobie kawałek „Deep in Vogue” z 1989 roku, po którym Chichi Valenti – żona Johny’ego Dynella z House of Xtravanaganza – oskarżyła Malcolma McLarena o plagiat.**

Dzisiaj, jak tylko coś takiego się na scenie voguingowej dzieje, Instagram i Facebook od razu trzęsą się w posadach i wszystko jest natychmiast szerowane i wyjaśniane. *Ballroom* jest bardzo restrykcyjny w kwestii „praw autorskich”. Każdy obserwuje i dba o to, by nikt niczego nie zawłaszczał i nie zmieniał, jeśli nie posiada odpowiedniej wiedzy i narzędzi. Kiedy ludzie poświęcają całe życie na zgłębianie kultury voguingu, to nie jest okej, że nagle ktoś przychodzi, udaje, że się zna, i ją sobie tak po prostu bierze. Dlatego sama zachowuję się teraz czasem jak policjantka i jeśli widzę, że ktoś jeszcze nie do końca wie, z czym to się je, zachęcam do pogłębiania wiedzy. Jak organizowaliśmy pierwszy bal w Polsce w 2013 roku, też zostaliśmy upomniane przez osoby ze Stanów czy aby na pewno wiemy, co robimy...

**W latach 80. voguing był jeszcze działaniem subkulturowym, ale kiedy pojawił się kawałek McLarena, na ekrany wszedł film „Paris is Burning”, a Madonna wypuściła „Vogue”, nagle voguing chcieli tańczyć wszyscy.**

Teraz z kolei przeżywamy drugą falę uderzeniową popularności, która jest o wiele mocniejsza niż to, co wywołał „Vogue” Madonny. Naprawdę dużo zrobił Ru Paul. Niedawno pojawił się też serial „Pose” z choreografią Leiomy Maldonado z House of Amazon. Mój tatuś z Paryża, Vinni Revlon, tańczył dwa lata temu w Pałacu Elizejskim dla prezydenta Francji. To już naprawdę mainstream. Ale początki były inne. Za początek vogue’u można uznać karnawały z lat 30., kiedy można było wyjść na ulicę przebranym za kobietę i nie dostać w twarz. Wtedy tak wyglądało marzenie o tym, by być akceptowanym i uznanym przez społeczeństwo.

Niektórzy sięgają jeszcze dalej, bo do 1867 roku i odbywającego się w Harle-mie cross-dressingowego First Annual Odd Fellows Ball, znanego później jako Faggots Ball, gdzie kobiety i mężczyźni wchodzili w impersonację przeciwnej płci – i tu wracamy właśnie do performowania tożsamości, ale też do kostiumu, stylizacji i tego, co Madison Moore określił w swojej książce „Fabulous. The Rise of the Beautiful Eccentric” jako *fabulousness*. Czyli, powiedzmy, jako

**„zajebistość”. Voguing w dużej mierze jest właśnie o produkowaniu i komunikowaniu zajebistości, o kreatywnym wyrażaniu siebie. A moda dla voguingu ważna była od zawsze.**

Moda jest nieodłączną częścią voguingu. Każdy bal ma temat, który określa dreskod danych kategorii. Ale nawet jeśli pojawi się tak oczywisty temat, jak postaci z bajek Disneya, to nie szykujemy kostiumu jak ze szkolnego baliku, tylko przygotowujemy *outfit high fashion* inspirowany tym tematem. Często mogą pojawić się elementy obowiązkowe, czyli *mandatory*: to może być czapka, kolor czerwony, rodzaj tkaniny czy koronka. Jeśli nie spełnimy takiego wymogu, musimy się liczyć z tym, że nie dostaniemy „10”, czyli nie przejdziemy eliminacji. Nie ze względu na nasze umiejętności, ale ze względu na strój, bo reszta uczestników się przygotowała, a my nie. W większości stroje są wykonywane własnoręcznie – liczy się zaskakujący efekt końcowy. *Dress to impress*. Poza tym strój jest naszym atrybutem i uzupełnieniem naszego performansu, a to poprzez performans w pełni może zaistnieć nasza osobowość sceniczna.

**Chodzisz w balach voguingowych, reprezentując The Iconic House of Revlon, ale należysz też do sceny kiki, w ramach której funkcjonujesz już pod szyldem The House of Army. Czym kiki różni się od głównej sceny?**

To są różne ligi. Można powiedzieć, że *major scene*, czyli ta główna scena, to ekstraklasa. Jak chodzisz w balach, to nie idziesz w 17 różnych kategoriach, tylko masz takie, w których zawsze startujesz i które praktykujesz. Z kolei w kiki można poświęcać, przećwiczyć coś nowego, zanim pójdzie się na *major*. Na kiki się próbuje. Kiki jest zwykle lokalna i treningowa – tu się rozwijasz, szukasz swojej drogi. The Iconic House of Revlon, z ramienia którego chodzę na głównej scenie, tworzy ponad sto osób w Europie i USA. Nie ma przez to czasem bliskiego kontaktu, który pojawia się w kiki ze względu na lokalny charakter tej sceny. Ale można też nie być zrzeszonym w żadnym domu – wtedy taką osobą nazywa się 007. Ja na balach kiki jestem matką Madlen Army, a na *major* jestem córką i siostrą Madlen Revlon. I tak, jak na kiki żadnego znaczenia nie ma Revlon, tak na *major* znaczenia nie ma Army. Jest dużo takich strukturalnych zasad, ale dzięki temu każdy zna swoje miejsce i wie, dokąd dąży. Poza tym jest tak dużo kategorii, tytułów, ścieżek rozwoju, że każdy – naprawdę każdy – może coś tutaj osiągnąć i zdobyć jakiś tytuł.

**A czy zgodziłabyś się ze stwierdzeniem, że podobnie jak krump, voguing także sublimuje konflikt w taniec? Każdy z tych gatunków operuje na pewno innym językiem ruchowym i zakłada zupełnie inną pracę z ciałem, ale w obydwu przypadkach walka realizuje się w formie rywalizacji.**

Myślę, że to dotyczy także innych tańców streetdance’owych, takich jak hip-hop, popping czy breakdance. Wszystkie te subkultury wyrosły ze środowisk nasyconych agresją i przemocą. Taniec stał się nowym językiem rozwiązywania konfliktów – bezpieczniejszym i wypełniającym czas wolny. Walki taneczne również dostarczają sporą dawkę adrenaliny, tylko tutaj uznanie zyskuje się poprzez pracę nad własnymi umiejętnościami.

**Czy twoim zdaniem voguing w obecnym kształcie wciąż ma polityczną moc zmieniania rzeczywistości?**

Niedawno w KontenerART w Poznaniu zorganizowaliśmy w ramach Poznań Pride Week bal, przez który przewinęło się około 2000 osób. Było to wydarzenie bezpłatne i dostępne dla wszystkich. Pojawiło się kilka niegroźnych zgrzytów poglądowych, ale mam

wrażenie, że niejednej osobie, po raz pierwszy mającej styczność z kulturą voguingu, zaświeciły się oczy. Nagle ktoś dostrzega, że z jakiegoś powodu podoba mu się chłopak w spódnicy, i zaczyna go to zastanawiać. I potem się okazuje, że wcześniej w podobnej sytuacji zareagowałby homofobią, a teraz tego nie robi. Można powiedzieć, że taniec okazuje się w tym przypadku formą ocieplania wizerunku praktykującej go społeczności. Ostatnio o kolejny bal zaczęła mnie dopływać pani w Biedronce. Mamy swoich fanów, którzy powoli stają się jak kibice piłki nożnej – chcą być częścią ballroomu, niekoniecznie tańcząc voguing. Widownia może brać w balach czynny udział, dopingując swoich faworytów, albo zaprezentować swój strój w kategorii *Best Dress Spectator*. Bo jedyne, co na balu możesz usłyszeć, to to, że pięknie wyglądasz. W życiu codziennym jesteśmy narażeni na dość niewygodne sytuacje, a na balu czujemy się bezpiecznie. Bal to przestrzeń, w której jest mi ze sobą dobrze.



MAGDALENA  
MARCINKOWSKA-MADLEN ARMY  
voguerka, choreografka, nauczycielka tańca i organizatorka eventów. Jedna z prekursorów voguingu w Polsce i współzałożycielka pierwszego vogue'owego house'u w Polsce – Kiki House of Army (2012). Należy do międzynarodowego The Iconic House of Revlon. Specjalizuje się w formach *New Way* i *Fem*. Aktywnie tworzy scenę voguingową w Poznaniu. Uczestniczy w vogue'owych balach w całej Europie. Brała udział w warsztatach m.in. Javiera Ninja, Anik Ninja, Karina Ninja czy Aviance Milan.

↑ Magdalena Marcinkowska-Madlen Army,  
fot. Gniewko Głogowski



## WSPÓLNOTY DANCEFLOORU

### *Pics or didn't happen!*



Jest taka niepisana umowa, że w klubach się nie fotografuje. Co wydarza się w klubie, powinno tam pozostać. W epoce pandemii obrazów może wydawać się to egzotyczną praktyką, ale fotograficzny ban ma w tym przypadku bardzo mocne, polityczne podłoże. W publikacji wydanej przy okazji prezentowanej jesienią 2019 roku w Berlinie wystawy „No Photos on the Dance Floor! Berlin 1989 – Today” Jan Kedves podkreśla, że nie chodzi tu tylko o uniknięcie przez tańczących oceny ich zachowań, ale i o wolność od nadzoru. Chodzi o tradycję imprezowania razem tak, by móc się poczuć jednocześnie wolnym i bezpiecznym. Na wystawie w C/O to, co dzieje się na dancefloorze nie tyle nie zostaje uchwycone, co nie jest nawet celem fotografującego. Martin Eberle w cyklu „After Show” fotografuje didżei i muzyków tuż po secie/performance, a Erez Israeli w serii zdjęć „Stempelwald” pokazuje proces tatuowania sobie wzorów z pieczętek, odbijanych na jego skórze na bramkach. I nie w tym rzecz, że ze względu na brak światła i dynamiczny ruch ciężko jest robić w klubie foty, ale w tym, że zrobienie komuś zdjęcia w chwili, kiedy zwalnia hamulec autokontroli, jest dosyć przemocowym gestem. Przestrzeń klubu ma w założeniu stanowić tymczasową materializację utopii, w której wszystko jest okej, a między realnym i wyobrażonym oraz prywatnym i publicznym przez chwilę nie ma aż takiej różnicy. Potrzeba wytworzenia takiej przestrzeni dla ekspresji nieograniczonej zakazami wynika w dużej mierze z queerowych korzeni kultury klubowej – historycznie dancefloor projektował akceptację alternatywnych modeli bycia i praktykował relacje, niewpisujące się w normatywne schematy życia społecznego. U samych początków scenę klubową tworzyły ciała i tożsamości marginalizowane ze względu na kolor skóry, przynależność etniczną, gender czy orientację seksualną. Ciała, które poprzez taniec nie tylko manifestowały się takimi, jakie są, ale ucieleśniały i performowały również zbiorową tożsamość, na rzecz wspólnoty odrzucając rozbuchany już na dobre w latach 70. indywidualizm.

W 2019 roku w Centrum Sztuki Zamek Ujazdowski kuratorzy Michał Grzegorzek i Mateusz Szymanówka zainicjowali cykl imprez muzyczno-performatywnych „To Be Real”, w którym badają emancypacyjny potencjał kultury klubowej. Dwie dotychczasowe odsłony zaprojektowane zostały jako przestrzenie politycznej mobilizacji, wspierające nienormatywne tożsamości i przyjazne niedopasowanym do wiodącego hetero-trendu modelom relacji. W pomieszczeniach Zamku i Laboratorium, w których odbywały się imprezy, na ścianach rozwieszono informację o wzajemnym szacunku jako podstawowej zasadzie uczestniczenia w wydarzeniu, o polityce *ask but don't touch* czy o nieakceptowaniu przejawów seksizmu, rasizmu, homofobii i transfobii. Każda z dwóch dotychczasowych odsłon w nieco inny sposób projektowała wspólnotowe doświadczenie: o ile „To Be Real #1” miało house'owe korzenie, a jego struktura opierała się na didżejskich setach (Facheroia, Monster, Galas) i choreograficznych interwencjach grupy performerów (m.in. Marta Ziótek i Simon Asencio) w przestrzeń imprezy, negocjowaniu przez nich kierunków zbiorowego ruchu i inicjowaniu zmian, o tyle

↑ „To Be Real #1”, kuratorzy: Michał Grzegorzek i Mateusz Szymanówka, CSW Zamek Ujazdowski, 2019, fot. Dawid Nick



„To Be Real #2” było zdecydowanie cięższe i miało bardziej rejdowy charakter. I tak, jak w rejdach granice między publicznością, odbiorcą, performerem i organizatorem zostają zatarte, bo każdy może przyjąć tymczasowo każdą rolę, tak tutaj kuratorzy stali na bramce, a jedna z artystek zaproszonych do projektu, rzeźbiarka Zuzanna Czebatul, grała seta jako MMGG. Zamiana instytucji sztuki w tymczasowy klub ma w sobie coś z rzeźby społecznej. Zamiana tej konkretnej instytucji sztuki w tymczasową klubową przestrzeń akceptacji to powrót do tradycji odbywających się tam w latach 90. rejdów, ale i mocny polityczny statement. W kontekście pogłębiających się w Polsce homofobicznych i ksenofobicznych nastrojów „To Be Real” stanowi gest ponownego wpisania w przestrzeń publiczną tego, co dominujące ideologie usilnie z niej wypychają.



### My House Is Your House (And Your House Is Mine)

Kultura klubowa zbudowana została na tańcach społecznych, których nadrzędnymi funkcjami są tworzenie lub pogłębianie relacji społecznych i czerpanie przyjemności z tzw. czasu wolnego. Niezależnie od tego, czy mowa o dworskiej renesansowej pawanie, romantycznym walcu w parach czy o klubingu. Poprzez współobecność tańczących ciał, ucieleśnianie ich doświadczeń oraz zbiorowej tożsamości, taniec ma moc wytwarzania tymczasowych wspólnot. Improwizowane tańce społeczne z kolei ze względu na znacznie mniej skodyfikowaną formę mają przede wszystkim moc projektowania i negocjowania kształtu społecznych relacji, wytwarzających się w mikroskali na dancefloorze. Mają też potencjał do tego, by przeformatowywać, transformować i transcendować zarówno ciało fizyczne, jak i ciało społeczne.

Dlaczego ludzie tańczą? Dlaczego ruszają się tak, a nie inaczej?

Jak odczuwają przyjemność i jak na nią wspólnie pracują?

Co wyrażają ich ciała i budowane przez nie fizyczne zależności?

Czy i w jakim stopniu tańczenie w klubach odzwierciedla napięcia społeczne i klimat polityczny?

W jaki sposób dancefloor odzwierciedla jednostkowe oraz zbiorowe projekcje i pragnienia?

Czy tańczenie w klubie może być formą protestu?

W książce „Impossible dance. Club culture and queer world-making” Fiona Buckland pisze o wytwarzaniu świata poprzez taniec (*worldmaking*), zwracając uwagę na generowanie przez tańczące, improwizujące ciała nieskończonych, płynnych i ruchomych możliwości przy jednoczesnym ucieleśnianiu przez nie sfery publicznej. To wytwarzanie siebie i świata na nowo ma charakter impulsywny, nie wymaga przygotowania czy koncepcji. Jest improwizacją o charakterze *site-specific* – wydarzającą się w czasie rzeczywistym, ale zależną m.in. od obecności innych ciał, struktury klubu i kontekstu społeczno-politycznego. Można je analizować zarówno przez pryzmat wyrażania napięcia, jak i jego rozładowania. Uczestniczenie w dancefloorze może być kontestowaniem, kreowaniem, ucieleśnianiem, artykułowaniem i performowaniem własnej pozycji w sferze publicznej.

### Masa zindywidualizowanego ruchu

W odniesieniu do kultury klubowej Buckland powołuje również w swojej książce termin „teatr pamięci”. Według niej w działaniu na dancefloorze przeszłość tańczącego ciała obecna jest na dwa sposoby. Wykorzystując teatralne konwencje czy choreograficzne parametry w rodzaju kompozycji, kierunków, poziomów, czasowania i dynamiki, tańczący performuje siebie przed publicznością i wpisuje się w szerszy, grupowy kontekst. Nie musi nawiązywać kontaktu wzrokowego, nie musi być nawet obserwowany, wystarczy sama świadomość

takiej możliwości. To pierwsza opcja. Druga pozwala zrealizować się pochodzącym ze sfery prywatnej i publicznej wspomnieniom i doświadczeniom, które wpływają na nasz ruch. Buckland odnosi się przy tym do miejsc pamięci (*sites of memory*) Pierre’a Nory, które – w odróżnieniu od statycznych form historycznej organizacji przeszłości takich jak pomniki, tablice upamiętniające czy patriotyczne breloczki, stanowią oralny i ucieleśniony materiał źródłowy. Przeszłość ucieleśniana i performowana jest wciąż na nowo.

Dancefloor jest przestrzenią, w której to, co kształtowane w codziennym doświadczeniu, przepracowywane jest i transformowane w formę ruchową, by później znów powrócić w przestrzeń miasta.

Jeśli dancefloor wytwarza się z jednostkowych działań i biografii, to co musi się wydarzyć, żeby można było mówić o grupowym jego doświadczeniu? Jak w improwizowanych tańcach społecznych ruch migruje pomiędzy ciałami? Skąd wychodzi impuls i co się z nim takiego dzieje, że nigdy nie wraca taki sam? Wspólne tańczenie produkuje dwie kinesfery – jednostkową i grupową – nakładające się na siebie i wytwarzające wspólny podzbiór. Ruch na dancefloorze jest jak dobry wirus udostępniany i przechwytywany na drodze empatycznego i mimetycznego ucieleśniania ruchów innych osób. Tańczący współtworzą zbiorowy ruch nawet jeśli bezpośrednio sobie nie partnerują: negocjują wspólny rytm, podążają za sobą nawzajem, dopełniają się albo kontrapunktują. Samo mimesis zresztą tutaj nie wystarczy, bo ruch jest adaptowany czy kopiowany, ale za każdym razem nadawany jest mu *vibe* konkretnego tańczącego ciała, od którego w zmienionej formie ruch ten przechwytywany jest przez inne ciała i ponownie zmieniany. W różne ciała wpisane są różne doświadczenia, inne będą więc ich „teatry pamięci”, inna będzie fizyczność, gender i *attitude*. Ruch nigdy nie będzie ten sam w różnych ciałach. Choć impuls, który go zainicjował pozwala tańczącym identyfikować się z innymi poprzez współdzielone doświadczenie poruszania się we wspólnym rytmie.

↑ „To Be Real #1”, kuratorzy: Michał Grzegorzek i Mateusz Szymanówka, CSW Zamek Ujazdowski, 2019, fot. Dawid Nick

### Wspólnota i radykalna autoekspresja

W performansie „Higher xtn.” Michele Rizzo, pokazywanym w 2019 roku w Zachęcie w ramach „Projekt X”, kuratorowanego przez Magdalenę Komornicką i Gosię Wdowik, dynamika relacji między własną i grupową, klubową kinesferą staje się jednym z głównych tematów. Tancerze stopniowo pojawiają się w przestrzeni, kiedy słychać pierwsze dźwięki muzyki Lorenzo Senni. Ich działania są dosyć minimalistyczne i introwertyczne – na początku tylko prosty footwork, bardzo powoli rozwijający się w powtarzalną sekwencję ruchową, która poprzez jednostajność rytmu pozwala manipulować odczuwaniem czasu. Wydaje się, że całe działanie trwa bardzo długo. Mimo, że każdy z tancerzy (tym razem byli to Michele Rizzo, Max Göran, Charlie Laban Trier, Antonia Steffens, Arad Inbar) wykonuje tę samą choreografię, nadaje jej nieco inny charakter i inną jakość. Przez dłuższy czas działają osobno w obszarze własnej kinesfery. Kiedy w ścieżce dźwiękowej zmienia się poziom energetyczny, zmienia się też rodzaj performerskiej obecności – dotąd autonomiczni i raczej wsobni, choć nie tracący kontaktu z kontekstem zewnętrznym, zaczynają grupować się w ruchome konstelacje, cały czas je rekonfigurując, dynamizując ruch i wzajemne fizyczne relacje. Introwertyczne skupienie nad własnym doświadczeniem i budowanie własnej obecności transformuje się w transowe doświadczenie relacyjne. Z jednej strony na „Higher xtn.” patrzę jak na wycinek klubowej rzeczywistości, potwierdzający transformacyjną funkcję tańczenia do techno, którego nieustępliwy, repetytywny rytm pozwala tymczasowo rozmyć



↑ Michele Rizzo, „Higher xtn.” w ramach wystawy „Projekt X”, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 2019, fot. Milena Liebe



↑ Marco, Insel der Jugend, 1991 © Tilman Brembs  
„No Photos on the Dance Floor!“, C/O Berlin, 2019)

### Uwolnić czas wolny

kontury tańczącego ciała i daje przyjemność. Z drugiej – jak na proces coraz czulszego negocjowania i coraz głębszego ucieleśniania choreograficznej partytury. Na czas performansu tancerze powołują do życia tymczasowy dancefloor. Pozwalają na siebie patrzeć, ale niczego nie pokazują ani przed nikim nie występują. Ten dancefloor kończy się wraz z ruchem tańczących.

Kultura klubowa wytworzyła trzeci – obok sfery domowej i pracy – obszar, który sprzeciwia się kapitalistycznemu przymusowi wymiernej użyteczności społecznej i ciągłej produkcji. Poprzez ucieleśnione działanie tańczący materializują rodzaj ciała, opierający się na potencjalności, indywidualizmie i wspólnocie oraz przyjemności ruchu. Na osoby, które nie produkują ani nie reprodukują dóbr materialnych albo kapitału, ideologia dominująca patrzy z ukosa. Kapitalistyczna etyka skazuje tańczące ciało na potępienie. Wszyscy chyba pamiętają, jak w 1994 roku burmistrz Nowego Jorku Rudolph Giuliani – znany skądinąd z polityki *zero tolerance* – zdemonizował życie klubowe, wprowadzając prawo, spychające kluby z etykietką „adult establishment” na obrzeża miasta. Trzech klientów poruszających się rytmicznie w klubie nieposiadającym licencji oznaczało łamanie prawa. W tym samym czasie w Wielkiej Brytanii weszło w życie prawo zakazujące rejdów i „innych antyspołecznych zachowań” – zakazane zostało poruszanie się do repetytywnych bitów. Wszyscy pamiętają też raczej, jak w 2018 roku w Tbilisi policja wtargnęła do dwóch stołecznych klubów pod pretekstem walki z narkotykami. W każdym z tych przypadków, tańczący wyszli na ulice. *You better not mess with dancers.*

*10* W RUCHACH OPORU badam narzędzia i strategie oporu wykorzystywane w pracy choreografek i choreografów, zastanawiając się nad tym, co ciała robią i jakie praktyki ruchowe i produkcyjne wykorzystują, by wyrazić sprzeciw. Wychodząc z założenia, że choreografia odszyfrowuje społeczne napięcia, analizuje je i przepracowuje, projektując alternatywne scenariusze, skupiam się na związkach choreografii społecznej i protestów w przestrzeni publicznej z działaniami choreograficznymi, wykorzystującymi opór jako strategię artystyczną.

KONCEPCJA, TEKSTY:

Anka Herbut

PROJEKT GRAFICZNY:

Agata Bartkowiak

Teksty ukazywały się w 2019 roku w internetowym magazynie kultury „Dwutygodnik” ([www.dwutygodnik.com](http://www.dwutygodnik.com))

Projekt RUCHY OPORU został zrealizowany w ramach stypendium badawczego Grażyny Kulczyk 2019 z zakresu współczesnej choreografii.

- 1 choreografia-opór-choreografia
- 2 Jak się robi tymczasowe strefy autonomiczne?
- 3 Jeśli nie mogę tańczyć, to nie moja rewolucja str. 1
- 4 Pochwała dziwności.  
Rozmowa z Martą Ziótek str. 7
- 5 Ghetto balet.  
Rozmowa z Zontą str. 13
- 6 Kilka queerowych choreografii, czyli horyzont przepojony potencjalnością str. 19
- 7 Musimy o siebie dbać.  
Rozmowa z Rafałem Pierzyńskim str. 29
- 8 Najpierw trzeba być w undergroundzie.  
Rozmowa z Magdaleną Marcinkowską-  
-Madlen Army str. 35
- 9 Wspólnoty danceflooru str. 41
- 10 Ruchy oporu