

**Anka Herbut**

Kilka queerowych choreografii,  
czyli horyzont przepojony potencjalnością

[www.polishtheatrejournal.com](http://www.polishtheatrejournal.com)

**Wydawca**

**Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie**

**Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie**

Anka Herbut

## Kilka queerowych choreografii, czyli horyzont przepojony potencjalnością

Założenie, że ciała i relacje między nimi są produkowane społecznie, a jednocześnie same produkują domenę publiczną, pozwala traktować taniec i choreografię jako partnerów queerowego aktywizmu, który ciało postrzega jako przestrzeń wytwarzania zmiany społecznej. 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 obszarze 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, pojedyncza perspektywa negowałaby jego 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 do końca wielbię piosenkę *Born this way*, którą 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 w zastaną sytuację. 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<sup>1</sup>. José Esteban Muñoz wypracował utopijny projekt queerowej przyszłościowości (*Crusing Utopia. The Then and There of Queer Futurity*), Jack Halberstam pisał o queerowym przegrywaniu (*Przedziwna sztuka porażki*) oraz o queerowych miejscach i czasach (*In a Queer Time & Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*), a Lauren Berlant o optymizmie

1 Por. David L. Eng, Jack Halberstam, José Esteban Muñoz, *What’s Queer about Queer Studies Now?*, „Social Text” 2005, nr 3–4 (84–85), s. 23.

(*Cruel Optimism*). Dekadę wcześniej Eve Kosofsky Sedgwick stwierdzając, że queerowi powinna towarzyszyć pierwszoosobowa forma wypowiedzi, przekonywała o potrzebie lokowania go w konkretnym ciele i konkretnych warunkach czasowo-przestrzennych<sup>2</sup>. 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<sup>3</sup>.

Jak w tym kontekście myśleć o queerowej choreografii? O relacjach 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 i potencjalnością queerowej choreografii? A jak te między queerową estetyką i aktywizmem? I kto ma prawo do włączania w squeueowany 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?

### Język, polityka, emocje język jest mięśniami

Według José Estebana Muñoz kultura przekraczając czasowo-przestrzenne granice, otwiera się na przyszłość, w której leży jej potencjał. Takie są *Języki przyszłości* (2018) Ani Nowak<sup>4</sup>, w których queer staje się figurą mobilizującą zmianę i funkcjonuje w czasie przyszłym jako spekulacja albo utopijna wizja. Choreografka projektując nowe, niestabilne tożsamości nie wpisujące się w siatkę binarnych, heteronormatywnych modeli, powołuje do życia alternatywne, niezapośredniczone w słowie czy znaczeniowości, rodzaje komunikacji.

Na początku spektaklu na ścianach wyświetlany jest tekst tłumaczony za pomocą translatora Google. Możemy śledzić, jak wpisane weń oryginalne znaczenia, deformują się, ujawniając ułomność komunikatu. Już na starcie demistyfikując słowo, Nowak queeruje język i zaczyna wytwarzanie grupowej cielesnej komunikacji – choreografuje ciała, spojrzenia i afekt. Najpierw w zamkniętym, rozpisany na piątkę performerów/performerek układzie (oprócz Nowak performują Oskar Malinowski, Ola Osowicz, Rafał Pierzyński, Jaśmina Polak), w którym jedno spojrzenie uruchamia następne – aż do momentu, w którym na voyeuryzmie

2 Por. „Być może warto postawić następującą hipotezę: fakt, że queer ma znaczenie tylko o tyle, o ile jest wypowiedziane w pierwszej osobie, niesie za sobą istotne konsekwencje. Jedną z nich: to, co jest potrzebne – jedyne, co jest potrzebne – aby określenie queer stało się prawdziwym, to pragnienie użycia go w pierwszej osobie” (Eve Kosofsky Sedgwick, *Tendencies*, Duke University Press, Durham 1993, s. 8., cyt. za: Magda Szcześniak *Tkliwe relacje, perwersyjne lektury – wprowadzenie do teorii Eve Kosofsky-Sedgwick*, „Didaskalia” 2015, nr 129, s. 16).

3 David L. Eng, Jack Halberstam, José Esteban Muñoz, *What’s Queer about Queer Studies Now?*, dz. cyt.

4 Ania Nowak działa w obszarze szeroko rozumianej choreografii. Tworzy solowe i kolektywne prace eksplorujące napięcia języka oraz niedopowiedzenia i przeobrażenia ciała. Nowak prowadzi badania dotyczące miłości jako strategii generowania wiedzy (<http://technologiesoflove.tumblr.com>), w ramach którego bada ekonomie afektywne, niestabilne struktury troski oraz podejmuje próbę redefiniowania zmysłowości. Ukończyła studia choreograficzne w HZT Berlin. Mieszka i pracuje w Berlinie.

przylapani zostają widzowie/widzki. Z czasem kontakt realizuje się już nie tylko w spojrzeniach, ale także poprzez orientację ciała 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 odsłaniające klatki piersiowe szlafroki. Na stopach mają czerwone, bazarowe klapki. Złączone pośrodku ciemne brwi i usta pomalowane wychodzącą poza kontur czerwoną szminką (przewrotny *gender fuck*<sup>5</sup>, uniemożliwiający odczytanie płci z noszonych ubrań). Komunikują się pozawerbalnie, umykając językowi, który na polskim gruncie zawsze demaskuje płęć, a możliwości identyfikacji ogranicza do kategorii żeńskie/męskie. W spektaklu Nowak język jest mięśniem, który umożliwia bezpośredni, fizyczny kontakt. Język obcy to cudzy język, którego można się nauczyć organoleptycznie: przez pocałunki, dźwięki przekazywanie 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 nieobecną w zachodnich językach 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* mimo że nie istnieje, z powodzeniem mogłoby istnieć w naszym kręgu kulturowym. Podobnie jak *harsenał*. Performerzy zaczynają w ten sposób wkluczać poszczególne słowa w rodzinę językową, do której pierwotnie 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 przechwytyują słowa, przekształcają je i przegrupowują, sprawdzając, jakimi drogami przemieszcza się wówczas 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 innej pracy Nowak – *Bez tytułu 3 (Ohne Title 3)* (2018) squeeerowane zostają teologia, koncepcja Świętej Trójcy i normatywny system opozycji. Nowak posługuje się tutaj obrazami, symbolicznymi gestami i znakami, rozmiękcza ich kontury, negocjując znaczenia oraz układając je w nowe konstelacje. Swój 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

5 Forma aktywizmu mająca na celu zniesienie różnic między płciami i podważenie sztywnych ról i stereotypów genderowych.

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 performerera (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 wyslizgiwać 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 dołącza jeszcze kapitał pod postacią Karola Marksa, który jako pomnik z Chemnitz przemawia z projekcji wideo. Marks głosem Ani Nowak 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, z czasem zaczynają przypominać narzędzia kontroli i przywoływać skojarzenia ze technologiami 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 wyrazy z obszaru nauk społeczno-politycznych, sztuki i ekonomii, a druga wybiera to ułożenie, które wydaje jej się najbliższe – terminologiczny konkret przeciw intuicji i czuciu. Tej językowej zabawie towarzyszy refren „working, busy, broke, sexy” (pracujący/a, zajęty/a, splukany/a, sexy), podkreślający coraz bardziej upływające się granice między myślą i przeczuciem, 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 miłosne, 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 są na performujące ciała i projekcję intymnej sytuacji. Z kolei w pracy *Don't Go For Second Best, Baby* (2016) odwołując się do *Express Yourself Madonny* i jej kontrowersyjnego *tournee Blond Ambition*, artystka pracowała z tzw. *backup dancing* i oddawała pole tancerkom i tancerzom drugiego planu, a także zmarginalizowanym podmiotom w ogóle.

## **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<sup>6</sup>. W pracach Alexa Baczyńskiego-Jenkinsa<sup>7</sup> 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”<sup>8</sup> (tłumaczenie moje). Od pewnego czasu choreograf współpracuje z Krzysztofem Bagińskim, Olą Knychalską, Anią Miczko (to z nimi współtworzy przestrzeń projektową KEM), Agatą Grabowską, Filipem Rutkowskim, Billym Morganem, Ewą Dziarnowską czy Rafałem Pierzyńskim. Rok temu w ramach rezydencji w Zamku Ujazdowskim prowadził wspólnie z KEMem klub Dragana 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 spełniają 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?

Jedna z ostatnich prac Alexa Baczyńskiego-Jenkinsa – *performans bez tytułu* – pokazywana w marcu tego roku w Centrum Sztuki Zamek Ujazdowski w Warszawie podejmuje kwestie kolektywności, pożądania i queerowej cielesności, 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 (*kinesthetic empathy*)<sup>9</sup>, 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 wprowadza umysł w stan bliski transowi czy transcendencji. Motyw

6 Por. Nayan Shah, *Stranger Intimacy: Contesting Race, Sexuality and the Law in the North American West*, University of California Press, 2012.

7 Alex Baczyński-Jenkins zajmuje się choreografią i performansem. Ukończył studia na kierunku Dance, Context, Choreography na Universität der Künste w Berlinie oraz Aural and Visual Cultures na Goldsmiths University w Londynie. Laureat nagrody Frieze Artist Award 2018. W swojej praktyce koncentruje się na mediacji i politykach afektu, podmiotach pragnących i nowym ucieleśnianiu. Współtwórca KEM – przestrzeni dla choreografii i performansu. Mieszka i pracuje w Warszawie i Londynie.

8 Alex Baczyński-Jenkins, *A Queer Politics of Entanglement: Alex Baczynski-Jenkins*, rozmawiał Eliel Jones, <http://moussomagazine.it/alex-baczynski-jenkins-eliel-jones-2019/>, dostęp: 10 września 2019.

9 Lynne Anne Blom, L. Tarin Chaplin, *The Moment of Movement: Dance Improvisation*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 1988, s. 23.



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 zbudowanych 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*, przepracowującym tańce społeczne, dyscyplinę i wirtuozerię oraz negocjującym 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 rave – 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 dla swobodnego wyrażania siebie.

### **performowanie bliskości przez jej pogłębianie**

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)*, zajmował się pożądaniami 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, nawiązującą do londyńskiego Vauxhall Pleasure Garden, znanego jako przestrzeń cruisingu. Ale Baczyński-Jenkins cruising traktuje nie tyle w kategoriach spełnienia męskiego pragnienia, co jako przestrzeń erotycznej fantazji i queerowych fikcji w ogóle. Podstawowym narzędziem 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.

### Przestrzeń, czas, kolor

#### **błękit to ciemność uczyniona widzialną<sup>10</sup>**

Według Jacka Halberstama „queerowe subkultury produkują alternatywne czasowości, umożliwiając swoim członkom wiarę w to, że ich przyszłość może być wyobrażona zgodnie z logiką, która leży poza paradygmatycznymi wyznacznikami życiowego doświadczenia – głównie narodzin, małżeństwa, reprodukcji i śmierci”<sup>11</sup>. W solowym spektaklu *Blue (ribbon dance)*, którego premiera odbyła się na warszawskiej POMADZIE w 2017 roku, Przemek Kamiński<sup>12</sup> traktuje ciało, czas i miejsce jako przestrzeń produkcji wyobrażeń, rozszczelniając tym samym ich granice. Praca powstała z inspiracji *Blue* Dereka Jarmana – jednego z najbardziej radykalnych obrazów New Queer Cinema i kina w ogóle, składającego się głównie z koloru niebieskiego. Rozwijający się w ciele Jarmana retrowirus stopniowo pozbawiał go wzroku, a niebieski był ostatnim widzianym przez niego kolorem. Sztuka pomagała reżyserowi przepracować chorobę i godzić 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. Księżdzę kolorów*). Niebieski ewokuje więc przeżycia związane z upolitycznieniem miłości: 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 zapożyczanych 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

10 Derek Jarman, *Chroma. Księga kolorów*, Instytucja Filmowa Silesia Film, Katowice 2017, s. 141.

11 Jack Halberstam, *In a Queer Time & Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, cyt. za: Grzegorz Stępiak, *Sztuka życia inaczej. Ustawianie queerowego czasu i przestrzeni*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017, s. 28.

12 Przemek Kamiński – performer i choreograf zawodowo związany głównie z Berlinem i Warszawą. Ukończył studia w HZT Inter-University Centre for Dance Berlin na kierunku Dance, Context, Choreography. Pracuje zarówno w kontekście sztuk performatywnych, jak i wizualnych. Interesuje go choreografia rozumiana jako poszerzona praktyka, która przejawia się w wielości formatów i mediów. Kamiński bada poetykę ciała w ruchu, jego sensualność i wrażliwość, queerowe intymności, przyjemności i pragnienia.



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 znośząc 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 między innymi choreograficzne nawiązania do figury wilka z karty Księżycy i do karty Śmierci w Tarocie czy aktywizowanie niebieskiej czakry gardła. Cała przestrzeń stopniowo zalewa się niebieskim światłem, w którym ciało aktywizuje się w energetycznych amplitudach wznoszeń i spadków, a zamaszta hiperaktywność rąk i nóg, przypominająca klasyczne pozy o wyostrzonych, zgeometryzowanych konturach i nierównomiernym, połamanym rytmie spotyka się tu z ciałem ciężko opadającym w dół, wspieranym na dłoniach, łokciach i kolanach.

W warstwie tekstowej oprócz Jarmana pojawiają się tu fragmenty *Bluets* Maggie Nelson (autorki kultowych *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”<sup>13</sup>). 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 i wpisując je między binarne kategorie, 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)*. To we wspomnianym tekście *Bluets* Nelson pisze, że słowo *pharmakon* oznacza z greckiego narkotyk/lek i nie pozwala ograniczyć się do tylko 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, nieustabilizowanym, 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, zgięcia rąk i ramion czy synkopy rytmizowanych kroków, za którymi uwaga widza nadąża z lekkim opóźnieniem, postrzegając je raczej

13 Maggie Nelson, *Bluets*, Wave Books, Seattle and New York 2009, s. 12.

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 wrażeniowo. W *Cruising Utopia* Muñoz pisze, że nie jesteśmy jeszcze queer, ale możemy poczuć queerness jako iluminację horyzontu wypełnionego potencjalnością, bo queerness istnieje jako idealność, którą można wydestylować z przeszłości i wykorzystać do wyobrażenia przyszłości<sup>14</sup>. U Kamińskiego niebieski kolor jest właśnie narzędziem wytwarzania takiej potencjalności.

### **Materia, pragnienie, ekologia**

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

W choreografiach Karola Tymińskiego<sup>15</sup> queer również odnosi się do nienormatywnych modeli życia. Szczególnie ciekawą pracą jest w tym kontekście *Ogrodnik*, prezentowany dotąd jako solowy pokaz porezydencyjny w ramach programu *Sprzężenia zwrotne – nadawanie i przyjmowanie formy* w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie – 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 również Kasię Wolińską i Claire Vivienne Sobottke. Tymiński stwarza w tym projekcie zasady queerowej ekologii i intermaterialnej erotyki. Inspirując się rzadkim wciąż zjawiskiem obiektofilii, zakładającym miłosną 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) przerzutowymi, przypominającymi przezroczyste, obłe kamienie, które wprawione w ruch odkształcają się jednak 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 aby obejrzeć spektakl, muszą przejść przez wypełnioną obiektami scenę). Ciało choreografa/performera jest w tym układzie usytuowane na równi z pozostałymi ciałami: początkowo zajmuje taką samą pozycję w przestrzeni, na dłużej rezygnuje z pozycji wertykalnej, obcuje z obiektami, bada ich właściwości tak, jak badałoby je każde zwierzę. Po jakimś czasie jednak sytuacja się

14 Por. Jose Esteban Muñoz, *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*, New York University Press, London-New York 2009, s. 1.

15 Karol Tymiński – choreograf i performer mieszkający w Berlinie, związany z warszawską sceną tańca i choreografii. Współtwórca Centrum w Ruchu w Warszawie zrzeszającego niezależnych warszawskich choreografów i choreografki. Absolwent Performing Arts Research and Training Studios (P.A.R.T.S.) w Brukseli i Warszawskiej Szkoły Baletowej. Rozwijając swój język choreograficzny, odchodzi od formalnych założeń. Jego poszukiwania choreograficzne prowadzą ku dogłębnej obserwacji ciała jako źródła ruchu i głównego medium. W swoich pracach pozwala na zgłębienie fizycznych aspektów pracy performerki niemalże na poziomie tkankowym. Ciało, jego struktura, ograniczenia, następujące w nim procesy stają się polem do eksperymentu.

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. Wszystko to zdaje się sprawiać 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 tak, że wymyka się ono precyzyjnej kontroli. W jednej z ostatnich sekwencji spektaklu performer rozkrusza na kawałki kilka kamieni-meduz wykonanych z lodu. Obecność topniejącego lodowca w warstwie wideo dodatkowo podbija kontekst skutków antropocenu. Otwierający spektakl list pisany przez Virginię Woolf do męża na chwilę przed samobójstwem, do którego choreograf dodał słowa: „I give my body to the ocean now”, staje się w perspektywie zakończenia zapowiedzią końca człowieka, a proponowana w *Ogrodniku* intermaterialna seksualność – projektem odwrócenia destrukcyjnych efektów antropocentrycznej relacji ze światem.

### Podmiot, przedmiot

W innej pracy, *This is a musical* (2015) Tymiński traktował swoje ciało 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 doświadczaniem bólu. Performer eksplorował ciało nagie i pożądające, dla którego sprzęt przekształcający i amplifikujący odgłosy ciała stawał się czymś w rodzaju seksualnego gadżetu i dostarczycielem przyjemności, ale i transformatorem mowy. Tymiński odchodzi bowiem w tej pracy od słowa, skupia na doświadczeniu bezpośrednim, na ekspresji i komunikacie niezapośredniczonemu w żadnym kodzie językowym. 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 *Crusing Utopia*, 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*<sup>16</sup>.

16 The Magnetic Fields, *Take ecstasy with me*.

Tekst jest zmienioną wersją artykułu opublikowanego na stronie [www.dwutygodnik.com](http://www.dwutygodnik.com) (2019, nr 263).

Tekst stanowi część projektu RUCHY OPORU, realizowanego w ramach stypendium badawczego Grażyny Kulczyk 2019 z zakresu współczesnej choreografii.

W swoim projekcie badawczym Anka Herbut bada narzędzia i strategie oporu wykorzystywane w pracy polskich 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 opracowuje, projektując alternatywne scenariusze, Herbut skupia się w swoim projekcie także na związkach choreografii społecznej i protestów w przestrzeni publicznej z działaniami choreograficznymi, wykorzystującymi opór jako strategię artystyczną.

### Bibliografia

- Baczyński-Jenkins, Alex, *A Queer Politics of Entanglement: Alex Baczyński-Jenkins*, rozmawiał Eliel Jones, <http://moussemagazine.it/alex-baczynski-jenkins-eliel-jones-2019/>, dostęp: 10 września 2019.
- Blom, Lynne Anne, Chaplin, L. Tarin, *The Moment of Movement: Dance Improvisation*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 1988.
- Eng, David L., Halberstam, Jack, Muñoz, José Esteban, *What's Queer about Queer Studies Now?*, „Social Text” 2005, nr 3–4 (84–85).
- Halberstam, Jack, *In a Queer Time & Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, cyt. za: Stępiak, Grzegorz, *Sztuka życia inaczej. Ustawianie queerowego czasu i przestrzeni*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.
- Jarman, Derek, *Chroma. Księga kolorów*, Instytucja Filmowa Silesia Film, Katowice 2017.
- Kosofsky Sedgwick, Eve, *Tendencies*, Duke University Press, Durham 1993, cyt. za: Magda Szcześniak *Tkliwe relacje, perwersyjne lektury – wprowadzenie do teorii Eve Kosofsky-Sedgwick*, „Didaskalia” 2015, nr 129.
- Muñoz, José Esteban, *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*, New York University Press, London-New York 2009.
- Nelson, Maggie, *Bluets*, Wave Books, Seattle and New York 2009.
- Shah, Nayan, *Stranger Intimacy: Contesting Race, Sexuality and the Law in the North American West*, University of California Press, 2012.
- The Magnetic Fields, *Take ecstasy with me*.

### ABSTRAKT

W tekście Anka Herbut zakładając, że ciało jest przestrzenią wytwarzania zmiany społecznej, zastanawia się nad choreografią jako narzędziem aktywizmu. Analizuje przy tym prace choreograficzne kilkorga polskich choreografek i choreografów: Ani Nowak, Alexa Baczyńskiego-Jenkinsa, Przemka Kamińskiego i Karola Tymińskiego. Odwołuje się także do fundamentalnych dla teorii queer tekstów i koncepcji Jacka Halbestrama, Eve Kosofsky Sedgwick, w szczególności zaś do pracy Uwodząc utopię Jose Estebana Munoz, którego koncepcja queeru jako potencjalności i przyszłościowości, nadaje strukturę całemu tekstowi.

**Słowa kluczowe:** queer, choreografia, taniec, seksualność, wspólnota.