
MONIKA KWAŚNIEWSKA

„ARE WE THE LATIN DIVISION OR THE BLEACH SQUAD?”¹

Monika Kwaśniewska – asystentka w Katedrze Teatru i Dramatu UJ oraz absolwentka podyplomowych studiów z zakresu gender w Instytucie Sztuk Audiowizualnych UJ. Autorka książek: *Od wstępu do sublimacji. Teatr Krzysztofa Warlikowskiego w świetle teorii Julii Kristevej* (2009) oraz *Pytanie o wspólnotę. Jerzy Grzegorzewski i Jan Kłata* (2016).

Nowy Teatr w Warszawie

MASAKRA

koncepcja, choreografia: Paweł Sakowicz,
kreatcja, taniec: Karolina Kraczkowska,
Agnieszka Kryst, Ramona Nagabczyńska, Iza Szostak, dramaturgia: Anka Herbut, muzyka:
Lubomir Grzelak, scenografia: Anna Met,
reżyseria światła: Jacqueline Sobiszewski,
zdjęcie: Witek Orski,
premiera: 9 stycznia 2019 w ramach cyklu
„Poszerzanie pola” Nowego Teatru w Warszawie
i Art Station Foundation;
kurator: Joanna Leńnierowska

Paweł Sakowicz, który przez lata specjalizował się w tańcu towarzyskim, od dłuższego czasu planował zrealizowanie spektaklu krytycznego wobec kulturowej genezy tańców latynoamerykańskich. W rozmowie z Wojtkiem Klimczykiem w 2017 roku mówił:

Dopiero dziś rozumiem problemy, które rodzą obrazy produkowane przez ciało w tańcu towarzyskim – szczególnie latynoamerykańskim, którym się głównie zajmowałem. W przyszłym sezonie chciałbym zrealizować spektakl grupowy, który będzie czerpał choreograficznie właśnie z tańca latynoamerykańskiego, gdyż interesuje mnie problem zawłaszczenia kulturowego. Ten taniec przynależy do kultury karaibskiej i południowoamerykańskiej. Dopiero parę lat temu

fot. Maurycy Stankiewicz



zobaczyłem, że chyba coś nie do końca jest tu w porządku. Jako nastolatek miałem karnet na solarium, a przed każdym turniejem smarowałem się bronzerem. W zasadzie wszyscy tak robią – dziewczyny dokleją sztuczne paznokcie, rzesy, włosy, wkładają obcasy, obcisłe stroje. Jest w tym rodzaj cyrkowego smutku, który chciałbym skomentować. Wydaje mi się, że dopiero dzisiaj, z wiedzą nabytą na studiach politologicznych i doświadczeniem z tańcem krytycznym, mam prawo się do tego zabrać (*Podkładanie minibomby*, 2017).

Teraz uzupełnia:

W 1920 roku w Londynie nieformalna konferencja nauczycieli tańca powołała nowy styl: modern ballroom dance. Tańce zniewolonych społeczności z obszarów Brazylii, Haiti i Kuby zostały skodyfikowane i stały się popularną rozrywką dla wyższej klasy średniej. Z czasem samba, cha-cha, rumba, paso doble i jive stworzyły grupę latynoamerykańskich tańców towarzyskich, do dziś wykonywanych na turniejach tańca sportowego².

Okazją do zrealizowania tego pomysłu stał się choreograficzny program Nowego Teatru i Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk *Poszerzanie pola*, kuratorowany przez Joannę Leśniewską. Zaowocował on trzema realizacjami prezentującymi różne kierunki, tematy i techniki współczesnego polskiego tańca. *Masakra* jest w tym zestawieniu spektaklem najbardziej konceptualnym. To precyzyjnie przemyślana, zorganizowana i wykonana, a jednocześnie zaskakująca praca, w której myśl przekazywana jest za pomocą organizacji i charakteru tańca, muzyki oraz oszczędnie dawkowanego słowa. Trzeba zaznaczyć, że zapowiedzi Sakowicza bardzo stanowczo ustawiają perspektywę odbioru. Jego komentarz stał się dla mnie integralną częścią spektaklu. (Może więc powinien zostać wyraźniej wkomponowany w jego strukturę?)

W *Masakrze* występują same kobiety, co w kontekście tańca towarzyskiego jest znamienne. Jest on przecież z gruntu heteronormatywny: tańczony w parach mocno zdywersyfikowanych pod względem płci za pomocą figur i kostiumów. W *Masakrze* obie role zostały jednak połączone w ciałach, kostiumach i ekspresji performerek. Energię płynącą z relacyjnego charakteru tańca towarzyskiego przemieszczono natomiast w obszar kobiecej rywalizacji, przyjaźni, pożądania oraz kontaktu tancerek z widownią. Te przesunięcia zostają najmocniej i najwcześniej zasygnalizowane przez kostiumy. Nie są one bowiem „klasyczne”, łączą cechy strojów kobiecych i męskich, wieczorowych i gimnastycznych. W żadnej mierze nie służą eksponowaniu ani erotyzacji ciał. Składają się z ciężkich welurowych spodni, czerwonych, zielonych, niebieskich i czarnych, o rozszerzanych, falbaniastych nogawkach. Do nich tancerki noszą luźne podkoszulki – co prawda, zdobione błyszczącymi inkrustacjami, ale fasonem przypominające stroje gimnastyczne.

Publiczność siedzi na krzesłach ustawionych na planie kwadratu – każdy jest w pierwszym (jedynym) rzędzie

i ma podobny ogład przestrzeni gry. Różnią się tylko perspektywy krzyżujących się spojrzeń, skierowanych na pusty fragment dobrze oświetlonego parkietu. A to przecież nasz wzrok jest tu najważniejszy. Przynajmniej na początku. Dają nam to do zrozumienia cztery tancerki-performerki – Karolina Kraczkowska, Agnieszka Kryst, Ramona Nagabczyńska i Iza Szostak – które w pierwszej scenie tańczą sambę, pojedynczo, każda w innym punkcie przestrzeni. Są uśmiechnięte, patrzą kokieteryjnie w stronę widzów. Taniec jest energiczny, ekspresywny i atrakcyjny. Scena się jednak przedłuża, skłaniając nudzącego się pomału widza do tego, by nie tylko „napatrzeć się” na tancerki, ale też – uważnie im się przyjrzał. Z czasem zaczynamy dostrzegać sztuczność uśmiechów przypominających nieprzyjemne grymasy, a próbując uchwycić wzrok tancerek, orientujemy się, że nie służy on komunikacji z widzem, a jest elementem maski i narzędziem nerwowo przeprowadzanej kontroli siebie, widzów i – co najważniejsze – pozostałych partnerek. Przed rozpoczęciem sceny na wąskim ekranie zawieszonym nad sceną pojawił się napis: „Część I: Puro teatro”. Tak, to czysty teatr – zredukowany do ściśle skodyfikowanych ról, za którymi nie kryje się nic prócz popisu. Ale przecież już to odsłonięcie i uwydatnienie konwencji zaburza równie „czystą” przyjemność patrzenia.

Zakłócenia konwencji tańca towarzyskiego z każdym kolejnym utworem potęgują się i przenoszą w inne rejony. W przerwie między latynoamerykańskimi utworami rozbrzmiewa mroczna elektroniczna muzyka, przyciszając lub migocząc światła. Tancerki w zwolnionym tempie, dużymi, nienaturalnymi, wyraźnie sekwencyjnymi krokami idą ku sobie, tworzą grupki, coś do siebie szepczą, jakby obgadywały stojącą samotnie koleżankę i widzów, być może zawiązując sojusze. Następująca później cza-cza tańczona jest w parach, oczywiście damsko-damskich. Epizod między układami kieruje jednak uwagę na relacje między tancerkami, wzajemną rywalizację i niechęć słabo skrywane za konwencjonalnym uśmiechem. Pewna bliskość, warunkowana i prowokowana przez taniec, obnaża swoją sztuczność, fałsz. „Czysty teatr”. Kolejne zaburzenie pojawia się na poziomie muzyki. O ile wcześniej sekwencje tańca i przerw były wyraźnie zaznaczone, o tyle z czasem zlewają się ze sobą. Oświetlenie miga i przygasa, jakby się psuło, w podkładzie muzycznym zaczynają dominować ciężkie, mroczne, elektroniczne dźwięki. Tancerki zwalniają rytm, tracą płynność, poważnieją, dystansują się od widzów, ich spojrzenia nie są już kokieteryjne, raczej prowokacyjne. Ruch coraz wyraźniej dzieli ciała na partie, nadając im nienaturalność – przesadne ruchy barków, ramion i bioder wykrzywiają i zniekształcają sylwetki. Łagodną kulminacją stopniowej dekonstrukcji tego „teatru tańca” jest piosenka *Puro teatro* La Lupe, śpiewana przez jedną z performerek. Wprowadza nastrój melancholii i spokoju, ale też wydaje się podsumowaniem procesu dekonstruowania konwencji tańca towarzyskiego. Wtedy też zostają złamane kolejne obowiązujące do tej pory zasady. Tancerki przestają być nieme, a widowisko traci dotychczasową „demokratyczność”: akcja kumuluje się po jednej ze stron – przybliża do jednych widzów, oddala od innych.

Jest to sygnał, że spojrzenie i aprobatą wszystkich widzów przestają być wartością nadrzędną. Inicjatywę przejmują tancerki. Po tej scenie wyświetlony zostaje napis informujący, że druga część zatytułowana została „Puro baile”. Czyżby chodziło o czysty taniec – odarty z teatralności?

Performerki tworzą na środku krąg. Przyjmują półleżącą pozycję ze złączonymi nogami i przemieszczają się jedynie za pomocą intensywnych ruchów bioder. Przypominają zarówno osoby z niepełnosprawnością, jak i syreny. Ta podwójna konotacja prowokuje pytanie o standaryzację tańczącego ciała pod względem wyglądu oraz fizycznych możliwości, ale też baśniowość i orientalizację tańców latynoamerykańskich w kulturze zachodniej. Unieruchomienie postaci oraz nieustanne, trochę konwulsyjne ruchy bioder odnieść można natomiast do niewolniczej genezy tańców latynoamerykańskich oraz ich erotycznego charakteru zneutralizowanego w kulturze zachodniej wraz z ruchem bioder uznanym za obsceniczny (por.: Mrozek, 2019)... To znaczeniowe rozchwianie i rozwibrowanie wydaje się celowe, niemal od razu podbite zostaje słowami, wypowiedzianymi po polsku lub po angielsku, solowo lub chóralnie. Każda kwestia jest tłumaczona na angielski lub polski – w zależności od tego, w jakim języku jest wypowiedziana (ani piosenka, ani pojedyncze kwestie hiszpańskie nie są przekładane – język hiszpański nie uczestniczy tutaj w międzykulturowej wymianie) – i wyświetlana ponad sceną. Zdania wypowiedziane przez performerki są pełne dwuznaczności. Dotyczą pożądlivych homoerotycznych spojrzeń – „if she was a nacho she would totally dip me”, relacji z widzami: „I’m a creation as you see, and what you want is what I want to be” oraz relacji między oryginalnymi tańcami latynoamerykańskimi a ich zachodnią modyfikacją i eksploatacją, o której mówił Sakowicz: „our soul is dark but we are oh so white”. „jaki kolor skóry jest potrzebny, żeby tańczyć rumbę?”³. Porządek relacji między partnerkami tanecznymi, między sceną a widownią oraz między kulturami nakładają się na siebie i wzajemnie wzmacniają. Trochę tak, jakby fundujące zachodnią tradycję tańców latynoskich zawłaszczenie kulturowe, ujarzmiające emancypacyjny potencjał tańca i podmiotowość jego wykonawców, pociągał za sobą głębokie konsekwencje, przeżerające wnętrze „dyscypliny” i uwarunkowania społeczne, w których funkcjonuje.

Po tej scenie następuje zwrot. Performerki wstają i przy zmiksowanych dźwiękach utworu *Kompot* DJ Błatymana tańczą w kręgu, zwrócone do siebie, nie do publiczności. Ich ruch jest zupełnie inny niż dotąd: ciężki, silny, zdecydowany, osadzony na ugiętych, szeroko rozstawionych nogach, uproszczony w formie, oparty na prostym, powtarzalnym rytmie. Choreografia wydaje się nawiązywać do rytualnego kręgu, koncentrować się na zawiązywaniu grupy, emanacji buntu, a nie kokietowaniu widza. Nadal pozostaje jednak w ramie spektaklu. Co więcej, towarzysząca mu muzyka to zmiksowany *hardbass* – gatunek techno kojarzony ze Słowianami, głównie Rosjanami. Ten kulturowy i znaczeniowy koktajl nabiera pikanterii, jeśli weźmiemy pod uwagę, że,

jak informuje Młodzież Wszechpolska z Poznania na swoim Facebooku: „Podczas ostatniej manifestacji ludzi żądających bezkarnej możliwości dzieciobójstwa, wraz ze Szturmowy Poznań, w rytm hardbassu weszliśmy w «tłum» maks 300 osób. Aborcjoniści nie poznali się jednak na tańcu nowoczesnym, prosząc policję o wyprowadzenia nas ze spędu”⁴. Czy ta sprzeczność między kobiecą energią a nacjonalistycznymi, antykobiecymi konotacjami muzycznymi była zamierzona, czy może to mój research poszedł za daleko? Czy twórcom chodziło o samą energię buntu zawartą w tej muzyce, czy jednak o przywołanie tych niepokojących dwuznaczności? Jaki wydzźwięk ma ten finał? Czy naprawdę możemy wierzyć w jego wyzwalającą moc? Czy za jednym zawłaszczeniem nie stoi kolejne, a nawet na polu tak pozornie niewinnym jak taniec nie mnożą się historie pełne przemocy? Tym niebezpieczniejsze właśnie, że stosunkowo słabo rozpoznane, wymagające teoretycznego wprowadzenia oraz researchu.

Tancerki-performerki wychodzą do okłasków w sposób iście estradowy – uśmiechnięte, kłaniają się jak po pokazie na turnieju. Czyli dekonstrukcja konwencji tańca towarzyskiego była tylko częścią widowiska, kolejnym efektem opartym na oskarżeniu kultury zachodniej, dążącej do poprawy samopoczucia (nie jesteśmy w końcu tacy źli, skoro sami siebie potrafimy krytykować) i przywrócenia wyjściowego *status quo* (bo to przecież takie ładne tańce, takie ładne uśmiechy)? Twórcy zostawiają nas w stanie niewiedzy, dezorientacji, zmieszania i dyskomfortu. To chyba najmroczniejszy ze spektakli tworzonych lub współtworzonych przez Sakowicza, jaki widziałam... Być może więcej dystansu i ironii uczyniłoby temat bardziej przystępnym. Tylko czy krytyka pułapek atrakcyjności powinna odbywać się za pomocą analogicznych, choć wyjętych z innej kieszeni, narzędzi? ■

¹ Scenariusz spektaklu.

² <http://www.nowyteatr.org/pl/event/Masakra> [dostęp: 16 I 2019].

³ Wszystkie cytaty pochodzą ze scenariusza spektaklu.

⁴ <https://web.facebook.com/mwpoznan/videos/bialy-hardbass/1588784767876245/>.

Bibliografia:

- Mrozek, Witold, *Czy to wciąż samba z Brazylii? Paweł Sakowicz o premierze w Nowym Teatrze*, „cojestgrane24”, 7 I 2019, <http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/1.13.24329397.146962.Czy-to-wciaz-samba-z-Brazylii--Pawel-Sakowicz-o-pr.html> [dostęp: 15 I 2019].
Podkładanie minibomby, z Pawłem Sakowiczem rozmawia Wojciech Klimczyk, „Didaskalia” 2017 nr 142.