

Kraków, 12.04.2022

Alicja Müller
Wydział Polonistyki UJ

Streszczenie rozprawy doktorskiej *Błaznujące ciała. Krytyczno-afirmatywny potencjał wybranych polskich spektakli choreograficznych (2011–2021)* napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Anny Łebkowskiej.

W niniejszej rozprawie skupiam się na emancypacyjnym potencjale współczesnych praktyk choreograficznych, pragnąc opisać mikrokosmos najnowszego polskiego tańca zaangażowanego jako przestrzeń aktywności tyleż krytycznych, ile afirmatywnych. Pytam o to, jak tańczące ciała działają w sieciach społecznych i jak wykorzystują swój performatywny, światotwórczy potencjał. Jednym z celów, które założyłam, jest uwypuklenie zależności między scenicznymi ruchami (mikro)oporu a wizualnym aktywizmem. Interesują mnie spektakle choreograficzne, których twórczynie i twórcy, odrzucając normatywne zasady widzialności, poszerzają pole tego, co na scenie – teatralnej czy publicznej – możliwe do pokazania, zatańczenia oraz wypowiedzenia.

Na początku rozprawy wprowadzam pojęcie „ciała błaznującego”, które w zaproponowanym przeze mnie ujęciu staje się odpowiednikiem ciała niesfornego i niepotulnego, stawiającego opór normatywnym praktykom jego ujarzmiania między innymi poprzez radykalne manifestowanie własnej odmienności. Może ono – co staram się dowieść – stać się podmiotem wywrotowych opowieści, mieszczących w sobie projekcje nowych możliwych światów. Pisząc o ciałach błaznujących, mam więc na myśli nie tylko te właściwe postaciom o klaunowskim rodowodzie, lecz przede wszystkim takie, które działają wbrew hegemonowi i emancypują się ze struktur homogenicznej sfery publicznej, podważając zastany porządek oraz obowiązujące w nim hierarchie czy konfiguracje, rozumianego po Rancière’owsku, postrzegalnego. Błazen, posiadacz ciała otwartego i obscenicznego, który upublicznia aberracje oraz hiperbolizuje swoją nienormatywność, staje się w niniejszej rozprawie sojusznikiem choreografii krytycznej i zaangażowanej. Ciało błaznujące łączy zaś funkcje krytyczne i afirmatywne; formułuje sprzeciw wobec hegemonicznych narracji oraz uprawia alternatywne światotwórstwo

Moim celem jest pokazanie, w jaki sposób sceniczna obecność niezwykle – nienormatywnych, queerowych, groteskowych czy obcych – ciał, które tańczą we własnym imieniu lub w miejscu Innego, poszerza przestrzeń wspólnego sensorium o to, co homogeniczny, patriarchalno-kapitalistyczny system spycha na swoje peryferia. Z tego powodu rozważania o charakterze *stricte* choreologicznym czy teatrologicznym przeplątam z analizami kulturoznawczymi, korzystając między innymi z narzędzi badawczych wypracowanych przez krytykę feministyczną, *queer studies*, studia o niepełnosprawności, ksenologię, poststrukturalizm czy studia postkolonialne. Zmącenie metodologiczne, które wprowadzam, oddaje heterogeniczność oraz interdyscyplinarność najnowszego polskiego tańca, chętnie – jak staram się pokazać – zrzeszającego się z dyskursami emancypacyjnymi, z humanistyką zaangażowaną i afirmatywną (w ujęciu Rosi Braidotti i Ewy Domańskiej).

Tańczące ciało jawi się w tej rozprawie podmiotem aktywistycznym, który, błaznując zastany ład, wprowadza w nim znaczące przesunięcia. Bohaterki i bohaterowie moich rozważań reprezentują represjonowanych Innych (lub same/sami do nich należą) – kobiety, społeczności nieheteronormatywne, środowiska osób z niepełnosprawnościami oraz uchodźczynie i uchodźców. Ponadto w wielu choreografiach opowieści o odmiennych pragnieniach, niezwykle tożsamościach, groteskowych ciałach czy w końcu – o doświadczeniach systemowego, kulturowego i politycznego wykluczenia, łączą się z ucieleśnionymi narracjami o inności tańca jako sztuki bezdomnej i nomadycznej. Oznacza to,

że ich twórczynie i twórcy poruszają się wokół różnych modalności polityczności – jednocześnie uruchamiają perspektywy krytyki instytucjonalnej oraz zabierają głos w istotnych kwestiach społecznych.

Pracę podzieliłam na dwie części: „Choreografie konfliktu” i „Choreografię spotkania”. Dramaturgię pierwszej organizuje kategoria obsceniczności, drugiej – Derridiańskiej gościnności. W pierwszej części omawiam spektakle, których twórczynie i twórcy ostentacyjnie naruszają obowiązujące reżimy widzialności, czyniąc widzialnym to, co perwersyjne, a tym samym – wchodząc w jawny konflikt z normatywną estetyką (polityką). W drugiej skupiam się natomiast na choreografiach zachęcających widzki i widzów do uczestnictwa w projektowaniu oraz praktykowaniu inkluzywnych, gościnnych wspólnot, które nazywam „różnotami”. Zachowuję świadomość arbitralności tego podziału i podkreślam, że wyróżnione strategie błaznowania normatywnej rzeczywistości, wzajemnie się przenikają. Zarówno w performowanych na scenie konfliktach, jak i spotkaniach gra toczy się o uwolnienie Innych z konieczności mimikry oraz markowania przynależności do (hetero)normatywnej większości.

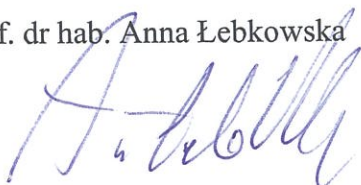
W obrębie tych dwóch dominujących strategii wyodrębniłam powracające w najnowszej polskiej choreografii tematy. Skupiają się one wokół: subwersywnego potencjału ciała obscenicznego (rozdział *Sceny obsceniczne*), emancypacyjnego wymiaru kobiecych aktów (rozdział *Kobiecość poza zasadą widowiskowości*), reprezentacji queerowych i cripowych pragnień (rozdział *Choreografie nienormatywnego pożądania*), krytyki homologicznych wspólnot oraz projektowania dla nich alternatyw (rozdział *(Gość)inność polskiej choreografii*), etycznych problemów związanych z tańczeniem w imieniu Innych (rozdział *Choreografie obcości*) oraz konstruktywistycznego charakteru ableistycznych norm (rozdział *Nieobliczalne choreografie*).

W rozdziale 1. piszę o obscenicznych spektaklach Karola Tymińskiego (*This Is a Musical*) i kolektywu Via Negativa (*100 toastów dla nieżyjącego artysty*), dowodząc, że (quasi-)pornograficzne emanacje niemieszających się w patriarchalnym i heteronormatywnym porządku tożsamości mogą uruchamiać emancypacyjny potencjał marginesu. W rozdziale 2. analizuję spektakle, których twórczynie (m.in. Agata Sinarska, Anna Nowicka, Agnieszka Kryst, Renata Piotrowska-Auffret, Agata Maszkiewicz, Dominika Knapik i Barbara Bujakowska) dekonstruują tradycję kobiecych aktów oraz normatywne wyobrażenia tańczącego ciała, przekształcając stereotypowe skrypty kobiecości w elementy ucieleśnionego dyskursu feministycznego. W rozdziale 3. opowiadam o sposobach choreografowania queerowych i cripowych wrażliwości, odwołując się do spektakli tj. *NOMAN restricted meeting* (Tomasz Bazan, Daisuke Yoshimoto), *Bromance* (Dominik Więcek, Michał Przybyła) oraz *Poruszenie* (Zofia Noworól). W rozdziale 4. omawiam etyczne założenia improwizacji kontaktowej, którą pojmuję jako formę dialogicznego i demokratycznego współbycia z innymi, by w kontekście jej postulatów przedstawić dwie wariacje chocholego tańca – jako choreograficznego ucieleśnienia logiki tego Samego (*Wesele* Jana Klaty) i tanecznej afirmacji różnicy (*Wielogłos* Joanny Leśnierowskiej i Janusza Orlika). W rozdziale 5. przyglądam się dwóm choreografiom, których twórczynie i twórcy tematyzują problem polskiej (nie)gościnności, opowiadając o osobach uchodźczych z pozycji świadka ich dramatu (Aurora Lubos w performansie *Witajcie/Welcome*) albo szukając obcości w sobie samych (Krakowski Teatr Tańca w spektaklu *The Entrance*). Rozdział 6. poświęcam natomiast choreografiom Rafała Urbackiego. Interpretuję je jako inscenizacje dramatu spotkania z radykalną odmiennością i laboratoria zmiany, w których osoby z niepełnosprawnościami wytwarzają nowe – niezgodne z ableistycznymi reżimami – warunki oraz zasady swojego podmiotowego i sprawczego bycia we wspólnym świecie.

Opisując kolejne spektakle choreograficzne, staram się opowiedzieć o najnowszym polskim tańcu zaangażowanym jako o laboratorium gościnności, w którym wytwarzane są tymczasowe heterotopie – Foucaultowskie „inne miejsca”, umożliwiające z jednej strony

formułowanie ucieleśnionego oporu wobec hegemonicznych narracji, z drugiej – praktykowanie alternatywnego światotwórstwa i współuczestnictwo w procesie zbiorowej celebracji różnorodności. Mogą być one rozumiane jako ucieleśnione alegorie możliwych przyszłości – alternatyw dla homeostatycznych wspólnot podporządkowanych ideologii tego Samego. Pisząc o gościnności współczesnego tańca, mam na myśli nie tylko poszczególne spektakle, ale również całe pole krytyczno-afirmatywnych choreografii. Dowodzę, że zaangażowany taniec niezależny, sytuując się na niewygodnej pozycji sztuki wciąż dyskryminowanej, umiejętnie zużytkowuje potencjał własnej odmienności i marginalności.

Prof. dr hab. Anna Łebkowska



Alicja Müller

