

Historyczne przebudzenie wixy

W nieco przebrzmiałym już tekście Marshalla McLuhana *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka* autor wyklada swoją koncepcję podziału na media zimne i gorące. Znalazłam w nim jednak cytaty, który dobrze odnosi się do problematyki najnowszego spektaklu Pawła Sakowicza. McLuhan stwierdza w nim, że w ówczesnej mu epoce jazzu prawdopodobnie przeoczymy fakt, iż walc pojawił się jako gorący i wybuchowy wyraz ludzkiej ekspresji, który przełamał formalne feudalne bariery dworskich i chóralnych stylów tanecznych¹. Choć z perspektywy historycznej McLuhan nie myli się w kwestii kontrowersji, jakie wywołało wprowadzenie na salony tańca o chłopskiej proveniencji, raczej nie kojarzymy walca z czymś wywrotowym. W najlepszym wypadku liczne obroty i odwrócone od siebie twarze partnerów w walcu angielskim lub wiedeńskim uruchamiają wspomnienia kostiumowych filmów romantycznych, a w najgorszym – kolejnych edycji *Tańca z gwiazdami*. Bardziej niż z „wybuchową ludzką ekspresją”, o której wspomina McLuhan, walc kojarzy się dzisiaj z wyniosłością i elegancją przebrzmiałych, szklarnianych tradycji. Tworząc taneczny spektakl zatytułowany *Imperial* choreograf Paweł Sakowicz miał świadomość rozmaitych kontekstów, w jakie wpisany jest walc. Nie tylko korzystał z nich, ale – mam takie wrażenie – na przekór prognozom McLuhana odnalazł „gorący i wybuchowy” wymiar tego tańca we współczesnych stylach tanecznych.

Biorąc pod uwagę wcześniejszą twórczość Sakowicza, w której reżyser reinterpretował rozmaite gatunki i style tańca („*umpcore*, *Masakra*), nie dziwi, że znów zajął się podobną tematyką. Tym razem zaprosił do współpracy dwie tancerki i performerki: Agnieszkę Kryst i Katarzynę Sikorę, które razem z nim wystąpiły na scenie. Z napisanego przez dramaturżkę spektaklu Ankę Herbut tekstu, który wręczano widzom i widzkom przed spektaklem, wynika, że twórcy postawili akcent na genezie walca. Wywodzi się on z tańców chłopskich, ale został przejęty przez klasę panującą:

to, co dla jednej klasy było naturalnym rodzajem ekspresji, dla innej stanowiło tabu. [...] wirujące w walcu ciała zapominały o rygorze etykiety, zatracaly poczucie czasu i przestrzeni, eksperymentowały ze zmysłowością, ale przede wszystkim oddawały się przyjemności².

¹ M. McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, tłum. N. Szczucka, Warszawa 2004.

² W tekście Herbut zdania rozpoczynane są z małej litery – w recenzji zostawiam zapis zgodny z oryginałem.

Zanim na scenie *Imperiala* pojawił się walc, widzowie i widzki obserwowali zupełnie inny rodzaj tańca i muzyki. Świetne, hipnotyczne i wywołujące poczucie niepokoju kompozycje Justyny Stasiowskiej brzmiały, jakby pochodziły z fabryki, w której pracują mechaniczne maszyny. Czasem pojawiały się też dźwięki organów albo przytłumione – jakby brzmiące w oddali – oklaski i takty walca. Zarówno taniec, jak i muzyka w *Imperialu* zawieszono były w przestrzeni, która nie przypominała rzeczywistości. Skojarzyło mi się to z krążeniem pomiędzy wspomnieniami a wyobrażeniami, które pojawia się w naszej podświadomości przed snem albo w momencie przemęczenia. Ruchy tancerza i tancerek były estetycznie tożsame – nie prowokowały do wyszczególnienia indywidualnych cech kreowanych przez nich postaci. Mimo to każde z nich zdawało się funkcjonować w oderwaniu od grupy i otoczenia. Jeśli dochodziło między nimi do spotkań, kończyły się one szybko i nie miały wpływu na rozwój relacji między postaciami. Artyści przemieszczali się powoli i ociężale, co przypominało mi kreację Francisca Camacho w spektaklu *Blessed* w choreografii Meg Stuart. Bohater tamtej realizacji także zawieszał poszczególne gesty, jakby mierzył się z oporem powietrza albo przeciwstawiał się sile grawitacji. W obu przypadkach obserwowanie napiętego, spowolnionego ciała, któremu bliżej do androida niż człowieka, wywoływało we mnie poczucie niepokoju.

Kiedy Kryst w swojej roli przewracała stopami stojące na jej drodze kieliszki, wydawało się, że nie zdawała sobie sprawy, co robi. Zaślepienie czy też przytłumione postaci zachowywały się, jakby nie potrafiły albo nie chciały odnaleźć się w zamieszkiwanej przez siebie rzeczywistości. Poruszały się po pustej, wolnej od wszelkich kontekstów scenie. Czasem używały rozrzuconych dookoła rekwizytów: żelu do włosów, kieliszków, kremu lub balsamu do ust. Może z chęci przytłumienia zewnętrznych bodźców, a może dążąc do odgrodzenia się od otoczenia zasłaniały oczy okularami przeciwsłonecznymi.

Inny fragment z tekstu Herbut opisuje różne poziomy alienacji:

próby porzucenia własnej klasy i awanse społeczne przynoszą śmierć zintegrowanego przez ciało i zmysły codziennego doświadczenia, powodują pęknięcia krajobrazu i odroczenie nie tylko ciała, z którymi wchodziło się w relacje, ale i ciała, które w nie wchodziło. klasa, z którą chce się zerwać, nie przestaje dawać o sobie znać, uprawiając mroczny *haunting*.

Można przyjąć, że postaci mierzą się z własną potrzebą awansu klasowego i właśnie dlatego błądzą po scenie pozbawione lekkości. W spowolnieniu i ciężkości próbują wystudiuowanych póz i gestów, pasujących do wyobrażenia o dystyngowanym sposobie bycia. Nie są w stanie odwzorować ich wiernie ze względu na wspomniany przez Herbut „mroczny *haunting*”. Dramaturżka powołuje się na Cynthię Cruz, która w tekście *The Melancholia of Class. A Manifesto for the Working Class* używa

określeń *haunting or ghosting*³, transponując na nie dialektyczną koncepcję Waltera Benjamina – *historical awakening* (historyczne przebudzenie). Autor *Pasaży* określał w ten sposób momenty, w których terażniejszość i przeszłość jawią się jako jedność, umożliwiając dostęp do zapomnianej przeszłości („moments when the presence and the past appear as one, and access to a forgotten past becomes possible”⁴). Odcięcie się od korzeni jest według Cruz niemożliwe. W *The Melancholia of Class* autorka podkreśla, że nawet jeśli ktoś z klasy robotniczej osiąga awans społeczny, nadal determinuje go pochodzenie. Ten tożsamościowy mezalians, który popełniła każda z postaci w spektaklu Sakowicza, dostrzegalny jest nie tylko w choreografii, ale też w noszonych przez tancerza i tancerki kostiumach.

Kolorowe rękawiczki sięgają do ramion performerów, a na ich palcach mienią się pierścienie, przywodząc na myśl balowe kreacje arystokratycznej śmietanki minionych wieków. To atrybuty księżniczek Disneya, które podczas balu u księcia przeżywają często transformację albo inicjację. Wyrośliśmy na historiach o awansie społecznym, więc nic dziwnego, że mają one hipnotyczną moc, która działa także na dorosłych. Pokusa eskapizmu bywa jednak tak nęcąca, że domaga się poszukiwań także poza przestrzenią własnych wyobrażeń. Jeśli przy okazji natrafiamy na osoby czujące podobnie, wzmacnia to tożsamościowy impakt, który sprawia, że coś, co wcześniej było przez nas postrzegane jako kompleks, zyskuje nową jakość.

Przecież tworzysz sobie ten bajkowy świat, który rzeczywiście jest i jest jakimś takim wyjęciem z kontekstu, z rzeczywistości, z ich codzienności. No, ale nie stworzysz czegoś, co nie jest odbiciem twojego umysłu. W sensie – to musi wynikać z czegoś, co masz w sobie. I ta kolorowość, to wariactwo Wixapolu wynika z tego, że poniekąd też troszeczkę i my tacy jesteśmy⁵

– czytamy w wywiadzie z Kolektywem Wixapol (DJ-e: Spoty Spice, Mikouaj Rave i Torrentz.eu) opublikowanym w książce *30 lat polskiej sceny techno*. Postaci w spektaklu Sakowicza (prócz wspomnianych rękawiczek) ubrane są w stylu przypominającym „szybką” modę z lat 90., kochaną przez uczestniczki i uczestników wixapolowych imprez i całą kulturę *rave*: bluzki z tribalami i przetarte jeansy. „Propagujemy wolność w wyrażaniu siebie: w tańcu i wyglądzie. Zabawie. O to chodzi. [...] My wolimy tutaj wolną rękę i swobodę” – deklaruje Kolektyw Wixapol. Zabawa i swoboda, określające estetyczne i światopoglądowe azymuty raverów, były także nadrzędnymi powodami, dla których lud tańczył walca.

We wspomnianym tekście Cruz mowa o dandysach, których strategia sprzeciwu wobec niesprawiedliwości społecznej i jednocześnie metoda autoekspresji polegała na wyolbrzymianiu

3 C. Cruz, *The Melancholia of Class. A Manifesto for the Working Class*, London 2021, s. 34.

4 Ibidem, s. 34.

5 *30 lat polskiej sceny techno*, pod red. Ł. Krajewskiego, A. Wojtczaka, R. Tereszczuka, Warszawa 2020, s. 796.

mody praktykowanej przez klasę panującą. Trawestacja stylu była manifestacyjną próbą przekłamywania rzeczywistości, która nie spełniała potrzeb i oczekiwań jednostek⁶. Wixapolowa estetyka również podkrada i wyolbrzymia estetykę właściwą określonej grupie społecznej. Jednak zamiast trawestować modę wyższych sfer, raverzy bawią się undergroundową stylistyką lat 90., która królowała niegdyś na miejskich technawkach: to nieco rubaszna, brutażowa, niechlujna „sportowa elegancja”. Kreacje typowe dla wixapolowych imprez w połączeniu z balowymi rękawiczkami są u Sakowicza wizualną reprezentacją „historycznego przebudzenia”.

Skojarzenie w *Imperialu* rave’ów z walcem jest celne i błyskotliwe. Biorąc pod uwagę, że pierwotnie walc przełamywał tabu społeczne, służył rozrywce i odurzał, okazuje się, że w gruncie rzeczy całkiem blisko mu do wix, które obecnie są odpowiedzią na podobne potrzeby. Z tą jednak różnicą, że na rave’ach panuje afirmacja niezależności uczestników i uczestniczek, którzy zwykle poszukują ruchu pasującego do ich aktualnego stanu i potrzeb.

Tak wyróżniona na tle innych form zabaw z tańcem impreza techno stwarza w mojej opinii unikalne grupowe sytuacje, w czasie których możemy zakorzenić się w naszych ciałach. Myślę, że do pewnego stopnia jest to kwestia osobistych preferencji [...]. Techno to wolność tańca. Nikt nie będzie go oceniać ani korygować naszych ruchów⁷

– stwierdził Radosław Tereszczuk w tekście otwierającym książkę *30 lat polskiego techno*. Nie zdarza się, by na rave’ach tańczono w parach. Wspólnota jednostek jest ważnym wyróżnikiem nie tylko tego rodzaju imprez, ale też reprezentacją obrazu współczesnego społeczeństwa.

Gdy walc wreszcie pojawił się na scenie Komuny Warszawa, nie przypominał tańca prezentowanego na klasycznych konkursach. Zamiast duetu tańczyło trio, które po chwili rozpadło się w partie solowe. I tak na przemian. Niekiedy performerzy tańczyli bez kontaktu ze sobą, innym razem łączyli się w – niepodlegające kluczowi płci – pary. Samotnie wirując po scenie, nadal powtarzali kroki właściwe walcowi.

W wieńczącej spektakl scenie jest sporo humoru. Świadomie igrając z patosem kompozycji Arama Chaczaturiana, wprowadza ona nieobecną wcześniej lekkość. Stabilne dotychczas ciała tancerzy zaczynają swobodnie falować po okręgu, a na ich twarzach pojawiają się uśmiech i zmęczenie, którego wcześniej nie dawali po sobie poznać. Kolektyw Wixapol podkreśla, że ważnymi elementami organizowanych przez nich rave’ów są dystans i ironia zarówno wobec lat 90., jak

⁶ „The original dandy, also poor or working-class, made of himself an exaggeration of ruling-class culture, and by doing so pushed against power. [...] The original dandy is the symbol of the death drive: without any income, without a home, and yet dressed to kill” (Pierwotny dandys, również biedny lub pochodzący z klasy robotniczej, wyolbrzymiał kulturę klasy rządzącej i czyniąc to, pchał się przeciwko władzy. [...] Oryginalny dandys jest symbolem popędu śmierci: bez dochodów, bez domu, a jednak ubrany zabójczo – tłumaczenie J.N.); C. Cruz, *The Melancholia...*, op. cit., s. 28.

⁷ *30 lat polskiej sceny techno*, op. cit.

i własnych działań⁸. Poczucie humoru w scenie, podczas której w *Imperialu* tańczony jest walc, nie przekreśla spektakularności tego tańca. Absorbująca muzyka i dynamika wirujących ciał tancerzy przenoszą widzów w przestrzeń wyobrażeń o dystyngowanym balu.

Odnoszę wrażenie, że wixy mogą podzielić los walca. Mainstream skutecznie zawłaszcza styl i koncept rave'ów, które przecież nie są wykwitem ostatnich lat. Techno nadal funkcjonuje jednak jako oręż kontrkultury. Z jednej strony słychać je podczas protestów ulicznych i zbiórek charytatywnych. Z drugiej strony tribalowe ciuchy można znaleźć w sieciówkach, a moda na estetykę lat 90. i zerowych wychodzi poza krąg osób ze środowiska artystycznego i rave'owego. Techno i happy hardcore włączono do popkultury już jakiś czas temu. Jest szansa, że antysystemowy walor rave'ów wyblaknie, przytłumiony jaskrawością mody na jego styl.

Imperial nie jest wyłącznie analizą fenomenu walca i próbą jego redefinicji ani nawet choreograficzną wypowiedzią na temat klas społecznych. To sprytnie wymyślona opowieść o zmieniającym się napięciu pomiędzy undergroundem a mainstreamem. Spektakl ukazuje drogę, jaką przechodzą wywrotowe ruchy społeczne, których medium jest sztuka. Wygląda na to, że manifestacja jakiejś nieakceptowanej społecznie postawy oraz jej pacyfikowanie poprzez zawłaszczenie lub trawestację tworzących ją form, a następnie komercjalizacja – w zmienionej, „oswojonej” postaci to cykl zmiennych napięć, przez który przechodzi kultura buntu.

Czy zatem zwieńczenie spektaklu sceną zapętlonego walca oznacza nieudane wskrzeszenie któregoś z duchów – ludowego lub arystokratycznego – czy może właśnie sugeruje, że dokonała się doskonała egzemplifikacja „historycznego przebudzenia”, którego jakoś przekracza zarówno pęd ku nowemu, jak i sentymentalne powroty do kanonu? Być może obie odpowiedzi pozostają ze sobą w ścisłej relacji, co wytwarza kulturotwórcze napięcie charakterystyczne dla wywrotowych form sztuki.

Jestem pod wrażeniem wnikliwości i drobiazgowości twórców *Imperiala*. Efekt ich pracy przewyższył moje oczekiwania. Spektakl przygotowano, zwracając uwagę na napięcia dramaturgiczne. W wyniku tego taniec silnie oddziałuje na publiczność, wywołując w widzach rozmaite skojarzenia, uczucia i wspomnienia. Wyrażony przez twórców komentarz na temat współczesnej kultury okazuje się znaczący, ważny i potrzebny – zarówno w kontekście refleksji dotyczącej jakości sztuki, jej wywrotowości i ewolucji, jak i wobec społeczeństwa, które ją wytwarza.

⁸ „[A]bsolutnie od początku superważną częścią Wixapolu było poczucie humoru. Traktowanie wszystkiego przez pryzmat śmiechu i zabawy, z dystansu. Wielu osobom bardzo trudno jest to zrozumieć. Jeżeli widzą w czymś żart, to myślą, że całe zjawisko samo w sobie jest żartem. Że jak ktoś ma poczucie humoru, to absolutnie nie może być w tym poważny i mówić o ważnych sprawach”, *30 lat polskiej sceny techno*, op. cit., s. 14.