

Tomasz Ciesielski*

TAŚMY PROFESJONALNE DOŚWIADCZENIE – POWTÓRZENIE – RÓŻNICA

it is copying that originates
Clifford Geertz, *Making Experiences,*
Authoring Selves

Taśmy profesjonalne to seria wydarzeń teatralnych, których prymarnym źródłem i zasadą było proste pragnienie powtórzenia. Zostały one zainicjowane przez wzorowanie się na popkulturowej, japońskiej zabawie karaoke¹. Jednak zamiast zastępować wokalistę, w *danceoke* – bo takiej nazwy używa się dla podobnych działań w Azji i Skandynawii – uczestnicy w lustrzany sposób wykonują choreografię oglądaną na wyświetlanym teledysku lub filmie tanecznym. W *Taśmach* posunęliśmy się jeszcze dalej, proponując coś, co można by dość niezręcznie nazwać *teatroke*, a co w praktyce okazało się nieoczywistym doświadczeniem interakcji ze składnikami różnorodnych performansów kulturowych i poszukiwania wśród nich własnej tożsamości. W niniejszym artykule autor przedstawia opis ewolucji projektu *Taśmy profesjonalne* i jego poszczególne fazy, a zarazem próbę jego kontekstualizacji w oparciu o współczesną antropologię i filozofię kultury. Przy czym, autor tekstu jest zarazem pomysłodawcą i współtwórcą analizowanego projektu.

* Tomasz Ciesielski – performer, tancerz, doktorant w Katedrze Dramatu i Teatru Instytutu Kultury Współczesnej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki, 90-131 Łódź, ul. Pomorska 171/173.

¹ Jap. カラオケ, czyli *karappo* – pusty i *ōkesutora* – orkiestra.

Nieformalnym początkiem *Taśm* były warsztaty Teatru Chorea i Grupy KIJO pt. *Dotknięci/Poruszeni*, realizowane w ramach programu edukacyjnego *Lato w teatrze+*, którego organizatorem jest Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego. W gronie instruktorów uznaliśmy, że pracując z nastolatkami chcielibyśmy sprawdzić także, czy i w jaki sposób „dotyka” ich współczesny teatr. Odbywało się to częściowo poprzez rozmowy z grupą, zaproponowałem jednak, by spróbować metody pracy, jaką poznałem w sierpniu 2013 roku w Berlinie, w trakcie warsztatów *danceoke*. Te organizowane w berlińskich Uferstudios były już jednak pewnym rozwinięciem japońskiej zabawy z tańcem. W popkulturowym wydaniu taneczne karaoke jest podobną do współczesnych gier multimedialnych zabawą w jak najlepsze „odtańczenie” choreografii towarzyszącej teledyskowi wybranej gwiazdy muzycznej. W warsztatach prowadzonych przez Hallę Ólafsdóttir i Johna Moströma wzorcem był balet *Giselle* Adolphe’a Adama, w wykonaniu American Ballet Theatre. Co istotne, materiał wideo nie był zwykłą rejestracją widowiska ze statycznej kamery, lecz raczej spektaklem teatru telewizji (dostępnym zresztą ciągle w serwisie YouTube²), a więc właściwie rodzajem teledysku. Zadaniem uczestników była zrazu dość swawolna zabawa z kopiowaniem, na miarę swoich możliwości, techniki klasycznej i narracji legendy spisanej przez Heinricha Heinego. Prowadzący dokonywali przy tym swoistej kulturowej dekonstrukcji i demokratyzacji baletu, pozwalając na kopiowanie czegokolwiek, co pojawiło się na ekranie (młyn wodny, pies etc.), w sposób dla siebie odpowiedni. Z czasem prowadzący pozwalali wręcz na rezygnowanie z kopiowania ruchu protagonistów sztuki na rzecz koncentrowania się na detalach (litery napisów, błysk wody w młynie, dźwięki etc.) i własnych na ich temat wariacji. Całość w ryzach trzymała zasada ciągłej obecności przynajmniej jednej osoby imitującej główną postać oraz konieczność wspólnego działania w grupowych, przestrzennych fragmentach choreografii *corps de ballet*. Wówczas w nagraniu zastępowano oryginalną ścieżkę dźwiękową utworami electro punku, uwidaczniając maskowaną w balecie mechaniczność choreografii. Zaproponowane przez Finów warsztaty były więc gestem emancypującym widza i jego ciało w prawdziwie ludycznej, nieokreślonej zabawie, a także specyficzną krytyką kultury baletowej.

Podobną strategię przyjąłem podczas pierwszych warsztatów z łódzkimi nastolatkami. Po próbie z *Giselle* szybko zacząłem proponować im jednak o wiele bardziej współczesne spektakle – balet był tak dalece oderwany od ich codziennego

² Choreografia: Jean Corelli, Jules Perrot oraz Marius Petipa, muzyka: Adolphe Adam. <https://www.youtube.com/watch?v=BbYlMnFgp3c> (dostęp: 30.05.2015).

doświadczenia, że trudno było im w interakcji wybrać cokolwiek innego niż strategie parodii i groteski. Spośród najnowszych produkcji uczestników warsztatów najbardziej interesował spektakl *Foi* (fr. wiara, obietnica, świadectwo), którego reżyserem i choreografem jest Sidi Larbi Cherkaoui³. Twórca ten posługuje się środkami i estetykami pochodzącymi z tańca, teatru dramatycznego, fizycznego, mimu i wreszcie chóralnego śpiewu. Okazało się, że to bogactwo zamknięte w czytelnej i spójnej dramaturgicznie formie umożliwiło każdemu uczestnikowi znalezienie własnego wzorca mimetycznego, pociągającej jakości eksponowanej przez skonstrastowanie z innymi – np. groteskowa gestykulacja czarnej *drag-queen* i miękki ruch białego tancerza. Taka różnorodność dawała młodzieży także szansę na eksperymenty, stawanie się co chwila kimś zupełnie innym. Można przypuszczać, że doprowadziło to uczestników do sugerowanego przez nas spostrzeżenia, że owa jakość i towarzysząca jej narracja nie musi być skoncentrowana wokół konkretnej postaci i performerera, ale może być także skupiona na rekwizycie, dźwięku lub nawet pustce. Uczestnicy zaczęli w nieoczywisty sposób dokonywać ucieleśnionej krytyki oglądanych spektakli, wybierając te elementy nagrań, które miały dla nich największe znaczenie. Tym samym odeszli od działania *stricto* mimetycznego, na rzecz żywej gry z różnicą i powtórzeniem.

Wydaje się, że właśnie o takiej sytuacji myślał Clifford Geertz, pisząc w epilogu do antologii *Antropologia doświadczenia*, że to kopiowanie jest początkiem⁴. Za tym stwierdzeniem stoi przywoływane przez niego rozróżnienie na „tylko doświadczenie” lub może trafniej „przeżycie” (*mere experience*) oraz „doświadczenie” (*an experience*)⁵. Przeżycie to według Victora Turnera „zwykle bierne trwanie i akceptacja wydarzeń”, natomiast doświadczenie to moment, który „jak kamień w ogrodzie zen, wznosi się ponad płaszczyznę monotonicznie biegnących godzin i lat, tworząc to, co Dilthey nazywa »strukturą doświadczenia« [w tłum.

³ Premiera 18 marca 2003 roku, scena Vooruit w Gandawie, Belgia. <http://www.east-man.be/en/14/30/Foi> (dostęp: 30.05.2016).

⁴ Clifford Geertz, *Zdobywając doświadczenia. Autoryzując siebie*, tłum. E. Klekot, A. Szurek, [w:] *Antropologia doświadczenia*, red. V.W. Turner, E.M. Bruner, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 401.

⁵ W polskim tłumaczeniu tekstu Geertza istnieje duża, myląca niekonsekwencja. *Mere experience* pojawia się jako „tylko doświadczenie” albo „przeżycie”, natomiast *an experience* jako „doświadczenie” lub także „przeżycie”. Aby uniknąć dwuznaczności i zachować konsekwencję leksykalną, dokonałem nieznacznie odmiennego wyboru. Zob. *Ibidem*, s. 400, oraz Clifford Geertz, *Making Experiences. Authoring Selves*, [w:] *Anthropology of Experience*, eds. V.W. Turner, E.M. Bruner, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 1986, s. 380.

polskim ‘przeżycia’, w oryginale ‘structure of experience’]”⁶. Chociaż oba w swej dialektycznej strukturze tekst-jako-performans/performans-jako-tekst mogą opierać się na tych samych powtarzanych i kopiowanych modelach kulturowych, to jednak tylko prawdziwe, relatywnie rzadkie „doświadczenie” jest radykalnie różne od codzienności i twórcze – zapoczątkowujące (*originating*). Zdefiniowanie jego wyjątkowości okazuje się jednak dla antropologów niezwykle trudne. Nie daje się ono łatwo przeprowadzić, nawet wykorzystując wielopłaszczyznowe i skalarne ujęcie liminoidalności lub inne koncepcje antropologiczne. Z podobną trudnością zetknęliśmy się pracując nad *Taśmami*, gdy zgodziliśmy się pracować intuicyjnie, prowokując i wyszukując momenty, które dla nas „wznosiły się ponad płaszczyznę monotonnie biegnących” treningów oraz prób.

Ludyczna zabawa w mimikrę, która zapoczątkowała pracę początkowo przesunęła się więc na poziom poznawczo-doświadczeniowy. W luźny sposób odwołując się do koncepcji ucieleśnionego umysłu, szukaliśmy sposobu, by „ucieleśnić” akt oglądania rejestracji spektaklu teatru tańca. W tym momencie oznaczało to poszukiwania bardzo indywidualne. Każda z sześciu dziewcząt starała się poprzez szereg ćwiczeń improwizacyjnych znajdować w swoim ciele i ruchu własną wersję jakości, którą dostrzegła w oglądanym materiale. Mimo że odsuwało nas to od lustrzanego kopiowania ruchu, wektor interakcji pomiędzy tekstem kultury a performerkami pozostawał bardzo jednostronny – to film miał kreować znaczenia. Bardzo szybko jednak ów wektor zaczął się zmieniać. Poprzez zgoła oczywiste gesty wyboru interesującej jakości i samej decyzji o uczestniczeniu w karaoke w danym momencie spektaklu, dziewczęta zaczęły przejmować narrację. Stworzyło to rodzaj krytycznego dialogu, w którym np. momenty wycofania się całej grupy okazywały się najbardziej ucieleśnioną odpowiedzią i zarazem wyróżniającym się doświadczeniem.

Zwróciło to także naszą uwagę na specyficzną skalarność doświadczenia. Każdy moment, w którym zaczynaliśmy wykraczać ponad zwykle przeżywanie, był wyczuwalny, ale kolejne kroki, choć wymagające wiele wysiłku, przynosiły niewielkie rezultaty. Podobnie jednak jak w wykresie funkcji hiperbolicznej nadchodził moment przełamania, gdy znów intensywność doświadczenia narastała tak szybko, że niekiedy nie byliśmy w stanie nad tym zapanować, jakby nie nadążając za tempem zmian. Rodziło to frustrację, bowiem nasze działania z wielkim trudem wywoływały doświadczenia i po to jedynie – byśmy później

⁶ Victor W. Turner, *Dewey, Dilthey i gra społeczna: szkic z zakresu antropologii doświadczenia*, tłum. E. Klekot, A. Szurek, [w:] *Antropologia doświadczenia*, red. V.W. Turner, E.M. Bruner, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 45.

nie byli w stanie znaleźć performatywnego działania adekwatnego do głęboko wyczuwalnego, wzrastającego w naszych odczuciach niemal wykładniczo, potencjału doświadczenia. Przy czym istotność znalezienia działania performatywnego, które byłoby odpowiednie do wzrostu potencjału, nie było potrzebą wynikającą z chęci otworzenia tego doświadczenia na obecność świadka – widza, lecz jego uobecnienia w ogóle. Perfomans współtworzył środowisko doświadczenia, które zarazem wymuszało jego ewolucję.

To właśnie doprowadziło do zmiany strategii naszej pracy. Choć materiał filmowy pozostawał źródłem działania, kreowały je raczej performerki, a nie wideo. Od tego momentu był on traktowany bardziej jako partner w dialogu niż źródło tekstu, na który mamy przymus odpowiedzi. W praktyce oznaczało to, że zamiast tworzyć materiał ruchowy w długim procesie szukania nań ucieleśnionej odpowiedzi, performerki najpierw przygotowywały krótką choreografię, która dopiero potem konfrontowana była z wybranym spektaklem. Stworzyliśmy sytuację, w której jeszcze wyraźniej działanie tancerek było negocjacją znaczeń pomiędzy dwoma performansami. Wielokrotnie powtarzały swoją choreografię od początku do końca z jednoczesną projekcją wybranego materiału, mając za zadanie dokonać jego interpretacji wewnątrz swojej gotowej frazy ruchowej. To przesunięcie się na poziom tekstualny nastąpiło jednak na bazie niedyskursywnych, doświadczeniowych i prerefleksyjnych strategii cielesnych. Negocjacja znaczeń rozumiana w duchu pragmatyzmu Richarda Rorty'ego była produktem ubocznym intuicyjnego poszukiwania rodzaju estetycznej harmonii – często zbudowanej na kontraście – pomiędzy fizycznymi jakościami ruchu performerek i wideo. Nienaturalność, a czasem nawet opresyjność zestawień działań z nagraniami pozwoliła nam zwiększyć częstotliwość indywidualnych „doświadczeń”. Wydaje się, że powodem tego było „wzmocnienie” tożsamości performerek przez konieczność pracy ze stworzonym wcześniej i zafiksowanym ruchem. Utrudniało im to uciekanie w proste powtórzenie ruchu i rozmycie własnego ego w mimikrze, bo zostało ono ustanowione wcześniej w choreografii. Musiały zatem prowadzić negocjacje pomiędzy dyskursem oglądanego materiału, własnym doświadczeniem i jego ograniczoną reprezentacją – choreografią – w sytuacji zmęczenia wywołanego długą pracą i bezlitosną, powtarzalną czasowością nagrania. Jak jednak zauważa wybitny pedagog tańca Jozef Frucek⁷, to właśnie sytuacje opresji i zagrożenia ujawniają

⁷ Wypowiedź Jozefa Frucka z warsztatów BodyConstitution 2016 we Wrocławiu. J. Frucek jest założycielem i członkiem RootlessRoot. Ukończył Akademię Muzyczną i Teatralną w Bratysławie, a następnie obronił doktorat (2002). W latach 2002–2005 był

poziom naszych zdolności przetrwania oraz skuteczność taktyk, jakimi się posługujemy.

Z perspektywy czasu można sądzić, że takie zmultiplikowanie w próbach tożsamości tancerek, zawartej w ich aktualnym działaniu, ale także przygotowanym wcześniej przecież przez nie same materiałem choreograficznym, było w istocie ujawnieniem tego, co Roger D. Abrahams nazywa „doświadczeniem typowym”. Termin ten zaproponował, chcąc znaleźć termin adekwatny do opisanego specyficznej ambiwalencji doświadczeń kulturowych pomiędzy ich jednostkową indywidualnością a kulturowo ugruntowaną wspólnotowością:

W sytuacji zetknięcia się ludzi wywodzących się z różnych kultur i warunków historycznych wielość głosów staje się problemem z perspektywy jakiegokolwiek próby adekwatnego opisu doświadczeń. Wymaga [on] przewartościowania rzeczywistości skonstruowanej z autorytatywnie określanych praktyk w dziedzinę społecznie projektowanych jednostek działania, które się wysoko wartościuje, ponieważ wszyscy uczestnicy są co do nich zgodni, a także dlatego, że stanowią ucieleśnienie wzorców oczekiwań, których można się wspólnie nauczyć, które można ćwiczyć i praktykować. Nacisk na wspólne cechy doświadczenia domaga się redefinicji samej kultury w kategoriach innych niż oficjalnie zadekretowane funkcje i praktyki oraz uregulowane i obowiązkowe zachowania; definicji, która ujmowałaby względną „typowość” tego, co się ciągle przydarza jednostkom w podobnych sytuacjach. Kiedy jakieś doświadczenie można określić jako typowe, wówczas jednostka i społeczność działają wspólnie, biorąc pod uwagę nie tylko to, co się rzeczywiście dzieje, lecz także odczucia człowieka wobec zachodzących wydarzeń⁸.

członkiem zespołu Ultima Vez prowadzonego przez Wima Vandekeybusa, współtworząc Blush (wersję sceniczną i filmową) oraz Sonic Boom. W latach 2005–2006 współpracował z Królewskim Teatrem Flamandzkim w Brukseli (KVS), realizując własne projekty. W 2006 roku, wraz z Lindą Kapetaneą, założył RootlessRoot – platformę realizacji spektakli oraz prowadzenia badań i działań edukacyjnych. Wraz z Kapetaneą Frucek rozwija program badawczy Fighting Monkey, wykorzystując sztuki walki w kształceniu aktorów, tancerzy i innych praktyków ruchu. Prowadzi regularnie warsztaty na międzynarodowych festiwalach i w szkołach teatralnych. W latach 2006–2011 Frucek i Kapetanea uczyli w Narodowej Szkole Tańca w Atenach, a od 2012 roku Frucek jest członkiem kadry naukowej Państwowej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie. Wykłada jako profesor wizytujący na Uniwersytecie Tańca i Cyrku w Sztokholmie (DOCH). <http://rootlessroot.com/who-we-are> (dostęp: 30.05.2016).

⁸ Roger D. Abrahams, *Doświadczenie zwyczajne i niezwykle*, tłum. E. Klekot, A. Szurek, [w:] *Antropologia doświadczenia*, red. V.W. Turner, E.M. Bruner, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 70.

Grupę uczestniczek projektu stanowiło sześć dziewcząt w wieku od 16 do 19 lat. Niemal wszystkie wychowały się w podobnych warunkach kulturowych, społecznych i ekonomicznych. W wieku, w którym kształtują się ich poglądy i szeroko pojęta tożsamość, poziom ich oddziaływania na siebie nawzajem był także znaczący. Homogenizację grupy pogłębiała także zwiększająca się zażyłość pomiędzy uczestniczkami. O ile w sensie społecznym wszystkie te procesy były z gruntu korzystne, o tyle w pracy teatralnej okazały się zaciemniać indywidualną wyjątkowość dziewcząt. Nie została ona zamazana, ale materiały przez nie przygotowywane oraz sposób pracy zaczęły się upodabniać, jednocześnie prowadząc do emergencji swoistych grupowych norm działania. Te natomiast, gdy któraś z dziewcząt nie mogła im sprostać, powodowały zatrzymanie lub spowolnienie jej procesu twórczego. Innymi słowy, w grupie doszło do zintensyfikowania społecznej gry różnicy, powtórzenia i podobieństwa, która nie zawsze była korzystna.

W takim mikrospołecznym kontekście przygotowywane przez dziewczyny materiały okazywały się często „typowe” – w charakterystyczny sposób wykorzystujące znane im techniki ruchu, a także sposoby zachowania i reakcji na zadawane podczas prób ćwiczenia. Pozytywnie wpływało to na fragmenty performansu, które wykonywały unisono, stwarzając interesującą jakość symetrii doświadczenia, jednocześnie bez pełnej unifikacji sposobów jego osiągania. Gdy jednak pracowaliśmy nad scenami solowymi, wówczas szukaliśmy narzędzi wyeksponowania ich indywidualności. Przybliżyliśmy się do tego właśnie dzięki podnoszeniu poziomu zagrożenia albo opresyjności ćwiczeń. Naturalnie, nie była ona budowana na poziomie psychologicznym, lecz czysto zadaniowo-ruchowym. Wówczas udawało się minimalizować aktywność typowych strategii interakcji na rzecz z jednej strony wyeksponowania strategii indywidualnych – łatwiejszych, bliższych świadomości własnego ciała – a z drugiej, choćby z powodu zmęczenia i obciążenia ilością informacji, uważniejszego i pełniejszego dopasowania strategii do danej chwili oraz materiału. Był to swego rodzaju proces odzyskiwania indywidualności dziewcząt, a zarazem, jak deklarowały, metoda umożliwiająca im pogłębienie samoświadomości.

Kontekst refleksji Abrahamsa pozwolił na rozpoznanie w naszej pracy swoistej triangulacji trzech rodzajów doświadczeń mocno związanych z charakterystyką ich szeroko pojętej performatywnej aktualizacji. Pierwszym było „doświadczenie typowe”, które zarazem posiadało wiele podtypów i mogło ustanawiać się zarówno na poziomie jednostki, jak i grupy. Jak wskazuje Abrahams, można wyróżniać doświadczenie „amerykańskie czy żydowskie, doświadczenie lat sześćdziesiątych, a nawet doświadczenie dorastania i starzenia

się”⁹. Podobnie uczestniczki projektu dysponowały różnymi typami, które uruchamiały odpowiednio do wywołujących je w procesie sytuacji. Jednym z nich był także „typ feministyczny”, który znacząco zdominował początek prac, nawiązując się przez banalny fakt uczestniczenia w projekcie samych kobiet, z wyjątkiem muzyka i reżysera. Okazało się to jednak ślepą uliczką – kontekst feministyczny był w ograniczonym stopniu obecny w doświadczeniu dziewcząt. Naturalnie, istotne były wątki związane z ich kobiecością i ewentualną dyskryminacją, jakiej doznawały. Niemniej działania, które wiązały się z tym zagadnieniem, dla nich powiązane były bardziej z innymi typami doświadczeń i w inny sposób wpisywały się w ich indywidualną tożsamość.

Właśnie wyjątkową dla każdej z uczestniczek konstelację typów można uznać za transkulturowy fundament rodzaju drugiego, a więc indywidualnego doświadczenia. Jak zauważa Wolfgang Welsch, współczesny człowiek, przyjmując w procesie socjalizacji jednocześnie bardzo różne formy kulturowe, internalizuje ich opozycyjność. Jego tożsamość staje się w ten sposób heterogeniczną, fragmentaryczną hybrydą¹⁰. Drugi rodzaj doświadczenia¹¹ obecny w *Taśmach* byłby więc performatywną aktualizacją najbardziej ucieleśnionych form tożsamości dziewcząt, która objawia się na bardzo głębokim poziomie poznawczo-emocjonalnym. W kategoriach fenomenologicznych można powiedzieć o nim jako prerefleksyjnym, który, owszem, modulowany jest kulturowo, wydaje się być jednak czymś radykalnie różnym od tożsamości rozumianej w kategoriach społecznych. To subtelna różnica pomiędzy „ja” – tym, co odczuwam jako moje – a tym, co jest tylko „częścią mnie”, bez względu na to, jakie są tego źródła w obu przypadkach.

Wreszcie trzeci rodzaj to swoiście obecne doświadczenie zawarte w wykorzystywanych materiałach filmowych. Można je opisać także jako pewien konglomerat wielu „typowości”, który przez performans uczestniczek, a nie własny, zyskiwał w projekcie jednostkową tożsamość. Nie jest on równoznaczny z doświadczeniem perfomera na nagraniu ani też postaci, którą reprezentuje, bo

⁹ *Ibidem*, s. 71–72.

¹⁰ Wolfgang Welsch, *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, [w:] *Filozoficzne konteksty rozumu transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, red. R. Kubicki, cz. II, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1998, s. 207.

¹¹ We wskazanym kontekście teoretycznym rozróżnienie tożsamości i doświadczenia nie jest dość klarowne. Różnica wydaje się jednak wyczuwalna na poziomie ich czasowości oraz sposobów emergencji. W tym sensie propozycja antropologii doświadczenia może być uzupełnieniem sieciowej koncepcji tożsamości Wolfganga Welscha.

stanowią one jedynie jeden ze znaczących elementów obrazu filmowego. Mimo to generuje on pewne jednostkowe doświadczenie w geście odczytania filmu jako tekstu kultury. Negocjacja znaczeń w procesie twórczym przygotowywania *Taśm* odbywała się zatem pomiędzy tymi trzema rodzajami doświadczeń, które w podobny sposób mogą być dostępne każdemu. Fakt, że uczestniczki projektu nie były profesjonalnymi tancerkami lub aktorkami (choć niektóre posiadały już bogaty warsztat charakterystyczny dla tych dwóch grup), nie ma tu żadnego znaczenia, bo oznaczałoby to tylko kolejną „typizację”, z którą należałoby prowadzić negocjacje.

W innej perspektywie można ustanowić relację tożsamości i doświadczeń w projekcie odwołując się do pracy Dubravki Ugrešić pt. *Kultura karaoke*. Przywołuje ona japońską grę karaoke jako metaforę współczesnej kultury w ogóle:

Fundamentem kultury karaoke jest egzorcyzmowanie anonimowego ego za pomocą gry symulacyjnej. Tak jakby ludzi bardziej interesowała ucieczka od samych siebie niż poznawanie własnego autentycznego „ja”. JA stało się nudne i należy do innej kultury. Możliwości transformacji, metamorfozy i teleportacji w coś lub kogoś innego są ciekawsze od grzebania we własnym wnętrzu. Kultura narcyzmu zmutowała się w kulturę karaoke. Albo po prostu jest jej konsekwencją¹².

W niniejszym artykule poświęconym procesowi pracy w projekcie *Taśmy profesjonalne* nie ma miejsca na ustanowienie powstałego performansu w kontekście kulturowo-ekonomicznych rozważań Ugrešić. Jej diagnozy są bez wątpienia w wielu miejscach zgodne z tymi, jakie nasuwały się podczas pracy nad projektem. To jednak, co wydaje się najbardziej pociągającym fragmentem jej propozycji w kontekście mojej dotychczasowej refleksji, to kwestia relacji pomiędzy wzorcem a powtórzeniem dokonany przez performerki. Chorwacka krytyczka pisze, że w karaoke interesują ją

[...] działania ludzkie, podczas których anonimowy uczestnik – powielając jakiś istniejący już kulturowy wzór i korzystając ze współczesnej technologii – osiąga stan zaspokojenia. (Nie, nie chodzi o zaspokojenie seksualne, jeśli ono Czytelnikowi właśnie jako pierwsze przyszło do głowy). Wzorce, które powiela anonimowy uczestnik, pochodzą najczęściej z kultury popularnej (seriali i filmów telewizyjnych, muzyki pop, komiksów, gier komputerowych), choć też z niegdyśszej kultury „wysokiej” (filmu, literatury, malarstwa). Zaspokojenie (*pleasure*)

¹² Dubravka Ugrešić, *Kultura karaoke*, tłum. D.J. Ćirlić, Korporacja Ha!art, Kraków 2013, s. 8.

i igraszki (*fun*) najczęściej znajdują wyraz w tym, że współuczestnik na chwilę staje się kimś innym, jest w „innym świecie”, w świecie równoległym¹³.

Równoległym światem w *Taśmach* były fragmenty spektakli Anny Teresy De Keersmaecker, Piny Bausch, Yvonne Rainer, rejestracja treningu Ryszarda Cieślaka oraz wywiad z Jerzym Grotowskim, performans Mariny Abramović, przemówienie Emmy Watson na temat feminizmu przed Zgromadzeniem Ogólnym ONZ, kolaż filmów dokumentujących parady i manifestacje na świecie i wreszcie, na samym początku, fragment pokazu mody Vicotria's Secret. Właściwie tylko ten fragment ustanowiony był w pokazie tak, jak karaoke opisuje Ugreścić. Zarazem jednak naznaczał pozostałe wykorzystane teksty kultury jako potencjalnie równie opresyjne i równie nieosiągalne wzorce performatywne. W ten sposób utrzymana została w pracy i końcowym pokazie

dwuznaczność[ci] sytuacji, w jakiej znajdują się jej uczestnicy: śpiewając czyjaś piosenkę, amator wyraża szacunek dla oryginału (Sinatry albo Madonny), a jednocześnie obala ów muzyczny autorytet, ponieważ swoim wykonaniem sprawia, iż staje się on śmieszny¹⁴.

Te drobne ambiwalencje i przesunięcia umożliwiły uniknięcie wyznaczenia tekstu/performansu dominującego – kanonu, który poddawany byłby krytyce albo afirmowany. Wszystkie doświadczenia zostały obarczone taką samą odpowiedzialnością i „winą” za skutki ich interakcji. Refleksja Ugreścić ujawnia jednak istotną relację ego performerek i nienaruszalnego „ego” wideo. Wytwarzają one skalę, której jeden koniec stanowi możliwie kompletna rezygnacja z własnej tożsamości – na rzecz tej przejętej z wideo – drugi natomiast to wykorzystanie tożsamości obecnych w nagraniu, dla aktualizacji własnego doświadczenia. W przypadku *Taśm* wyświetlany w karaoke performans zastępowały treningi technik tanecznych, warsztaty teatralne oraz krytyczne rozmowy o wybranych nagraniach, które razem tworzyły performatywną podstawę dla kreowania nowych doświadczeń.

Konkluzje Ugreścić dotyczące tożsamości współczesnego człowieka są dość ponure, i to nawet pomimo tego, że w karaoke widzi ona ostatecznie działanie kulturotwórcze. Tworzy ono jednak dalej świat symulaków. W *Taśmach* próbowaliśmy odwrócić wskazane przez Chorwatkę procesy, które z karaoke tworzą kreatora Baudrillardowskiej hiperrzeczywistości. Choć teoria symulacji

¹³ *Ibidem*, s. 10.

¹⁴ *Ibidem*, s. 7.

francuskiego filozofa pozornie znajduje wręcz groteskowo idealne odzwierciedlenie w kopiowaniu choreografii zmarłej w 2009 roku Piny Bausch, posługując się rejestracją wideo prezentacji Nazareth Panadero, która do tego nie występowała w premierowej obsadzie. Pozornie więc tworzymy „mapę mapy mapy”, ale to tylko wówczas, jeśli zgodzimy się, że każde kolejne wykonanie jest „powtórzeniem nagim” – nie niesie różnicy. Myśl Gillesa Deleuze’a wydaje się najdogodniejsza dla wyjaśnienia kierunku naszych eksperymentów. Jak twierdzi:

To samo nigdy nie wyszłoby z siebie, aby rozdzielić się na wiele „podobnych” zjawisk w cyklicznych odmianach, gdyby nie istniała różnica przemieszczająca się w tych cyklach i przebiegająca się w owo to samo, czyniąca powtórzenie imperatywnym, ale ukazująca tylko jego nagą postać¹⁵.

Innymi słowy, w *Taśmach* próbowaliśmy poprzez różne strategie ustanawiania typów doświadczeń i sposobów ich performowania odkryć to, co Deleuze nazywa powtórzeniem będącym afirmacją przypadku – sposób na uporządkowanie nadmiaru:

Wszelka jednostkowość jest pewnym początkiem na linii horyzontalnej, [...] wzdłuż której jednostkowość wędruje, tworząc jakby swoje reprodukcje lub kopie, które stanowią elementy powtórzenia nagiego. Ale jest rozpoczynaniem od nowa, na linii wertykalnej, która kondensuje jednostkowości i gdzie tką się inne powtórzenie, na linii afirmacji przypadku¹⁶.

Intuicję, na którą powoływałem się na początku artykułu, mogę teraz zastąpić afirmacją przypadku w doświadczeniu. Ja, jako reżyser, performerki oraz publiczność uczestniczy w *Taśmach*, fluktuując pomiędzy wydarzeniem, zwykłym przeżyciem, a doświadczeniem, które mogą obserwować jako świadkowie – uzyskując większe poczucie realności wydarzeń – lub jako uczestnicy¹⁷. Tracą wówczas perspektywę i zatracają się tym samym we własnym doświadczeniu. W takiej sytuacji starałem się postawić nas wszystkich. Uczestniczki projektu poprzez procesową pracę na warsztacie, a widzów poprzez rozmieszczenie publiczności tak jak na modowym wybiegu. Chciałem, by dzięki temu widzowie musieli aktywnie performować w swojej percepcji, decydować, na które powtórzenie patrzą

¹⁵ Gilles Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 394

¹⁶ *Ibidem*, s. 284–285.

¹⁷ Roger D. Abrahams, *Doświadczenie ...*, s. 65.

i w konsekwencji – od czego zaczynają własne. Wszystko to bowiem miało sens, o ile każde powtórzenie było indywidualnym doświadczeniem.

Należy przyznać, że kategoria doświadczenia nie jest idealna. Niemniej wydaje się ono kluczem do utrzymania namacalności i ważności wielu bytów kulturowych, które posiadając performatywny charakter, nie powinny jednocześnie rozplýwać się w ogólności języka. Jak zauważa Abrahams:

rozwijanie samoświadomości własnych wzorców i ograniczeń kulturowych wydaje się niezmiernie istotne, ponieważ wzorce zaangażowane w rozumienie doświadczenia jako kategorii sztuki poszerzają równocześnie rozumienie koncepcji kultury jako przedstawienia – kultury widzianej przez pryzmat sposobów, za pomocą których spektakle kulturowe, takie jak rozmaite widowiska i uroczystości, święta i obrzędy, ukazują to, co przez członków danej kultury uważane jest za znaczące momenty życia¹⁸.

W ten sposób zatem spełnia się także edukacyjny charakter projektu. Budowany jest on jednak nie w oparciu o trening interpersonalny z wykorzystaniem warsztatu teatralnego, lecz multiplikowanie doświadczeń w różnych kierunkach komunikacji i poziomach performatywnych.

Bibliografia

- Abrahams, Roger D., *Doświadczenie zwyczajne i niezwykle*, tłum. E. Klekot, A. Szurek, [w:] *Antropologia doświadczenia*, red. V.W. Turner, E.M. Bruner, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
- Deleuze, Gilles, *Różnica i powtórzenie*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.
- Geertz, Clifford, *Making Experiences. Authoring Selves*, [w:] *Anthropology of Experience*, eds. V.W. Turner, E.M. Bruner, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 1986.
- Geertz, Clifford, *Zdobываяć doświadczenia. Autoryzując siebie*, tłum. E. Klekot, A. Szurek, [w:] *Antropologia doświadczenia*, red. V.W. Turner, E.M. Bruner, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
- Turner, Victor W., *Dewey, Dilthey i gra społeczna: szkic z zakresu antropologii doświadczenia*, tłum. E. Klekot, A. Szurek, [w:] *Antropologia doświadczenia*, red. V.W. Turner, E.M. Bruner, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
- Ugrešić, Dubravka, *Kultura karaoke*, tłum. D.J. Ćirlić, Korporacja Ha!art, Kraków 2013.

¹⁸ *Ibidem*, s. 60.

Welsch, Wolfgang *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, [w:] *Filozoficzne konteksty rozumu transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, cz. II, red. R. Kubicki, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1998.

Abstract

Professional Reels. Experience–Repetition–Difference

Presents from the director's perspective the process of developing a performative project *Professional Reels*. The basis of the project is the idea of a theatre karaoke, derived through danceoke from traditional vocal karaoke. The evolution of the initial assumptions and creative strategies is contextualized within the context of the anthropology of experience, as the most functional category of research and paradigm relevant to the adopted creative strategies. Of particular importance are the proposals of Victor W. Turner and Roger D. Abrahams, which are supplemented by the reflection of Gilles Deleuze and Dobravka Ugrešić. This allows critical analysis of the relationship between the project to the participants and used in the project video recordings of contemporary dance theater and other cultural performances.