



„Wracać wciąż do domu” na podstawie powieści Ursuli Le Guin, reż. Magda Szepecht, Festival/Tokyo, TR Warszawa, Instytut Adama Mickiewicza, premiera polska 2020. Fot. Natalia Kabanow/TR Warszawa

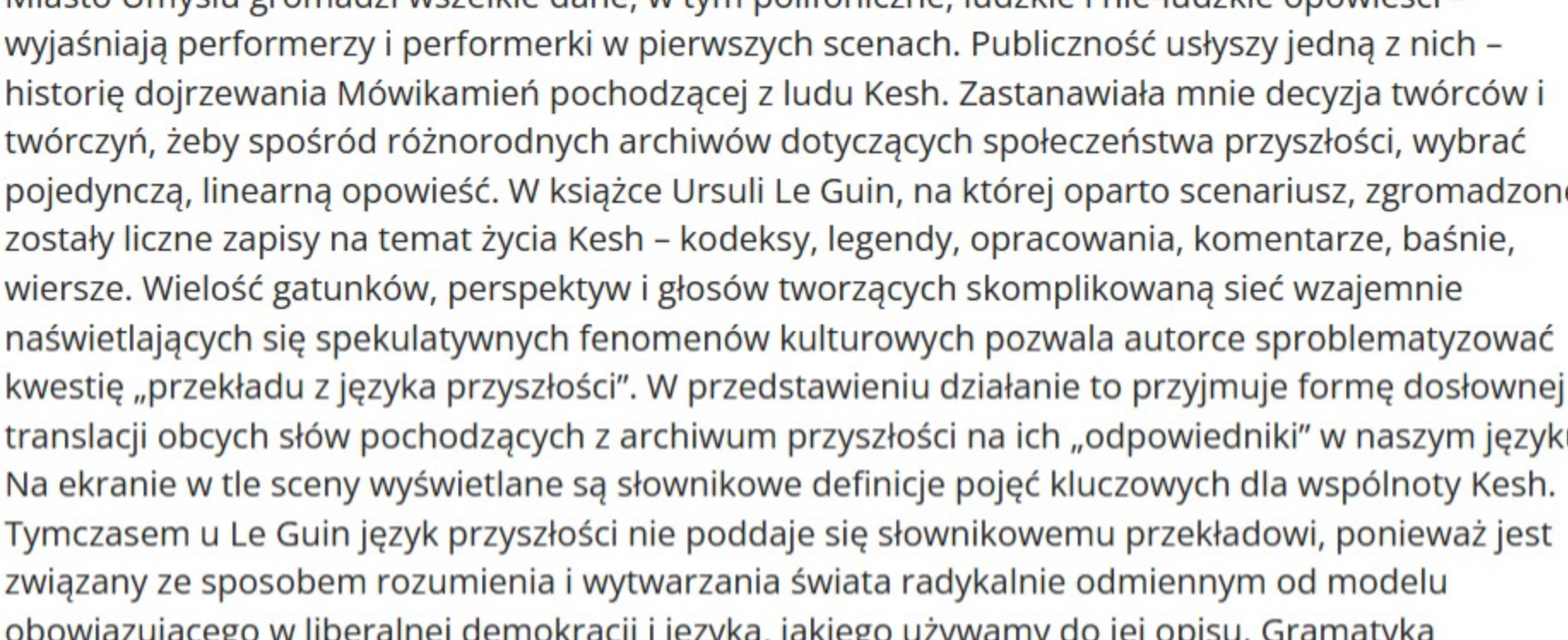
Archiwum przyszłości

ANNA MAJEWSKA

PRZEDSTAWIENIA / 08 MAJ, 2020

Isabelle Stengers [porównuje](#) spekulację do skoku z wysoko uniesionymi ponad ziemią obiema nogami. We *Wracać wciąż do domu* w reżyserii Magdy Szepecht zawiera się potencjał wykonania takiego skoku. Spróbuję poddać przedstawienie czytaniu spekulatywnemu – lekturze poszukującej strategii poszerzania wyobraźni politycznej o możliwe scenariusze przyszłości, które wykraczają poza wąski horyzont prawdopodobieństwa narzucany przez realizm kapitalistyczny.

Znajdujemy się setki, a może tysiące lat po globalnym kryzysie klimatycznym w Mieście Umysłu – miejscu, w którym gromadzone są historie wszelkich żyjących organizmów, w tym dane dotyczące wydarzeń mających miejsce po katastrofie ekologicznej. Ze sceny pada wyjaśnienie, że wszystko, co zobaczymy podczas spektaklu, jest przechowywane w tej zaawansowanej technologicznie bibliotece. Wśród archiwów znajdują się dane dotyczące żyjącego w przyszłości ludu Kesh – niehierarchicznej społeczności funkcjonującej w zgodzie z ekonomią daru, w której ludzi, zwierzęta i rośliny łączą między rodzinne.



Fot. Natalia Kabanow/TR Warszawa

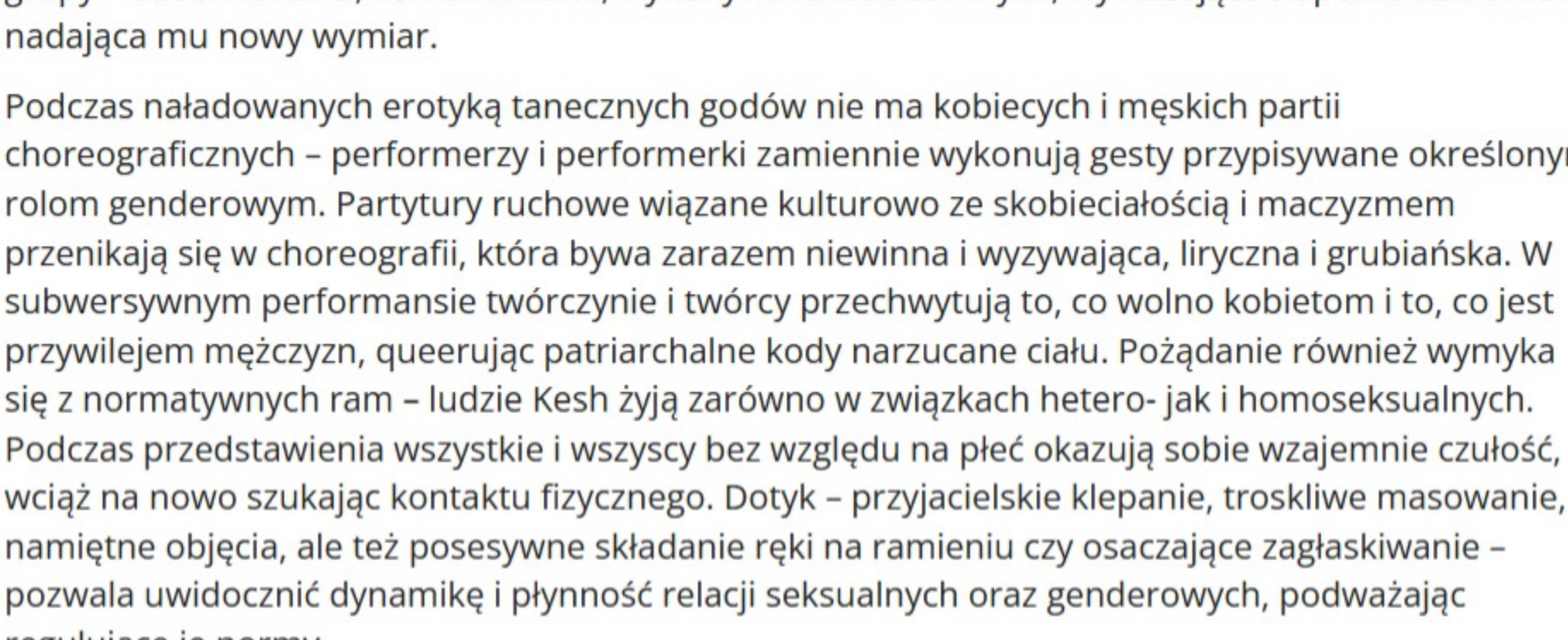
W spektaklu nawiązanie relacji z przyszłością polega na penetrowaniu archiwum. Jeśli znane nam archiwum nie tyle zachowują dane na temat przeszłości, ile umożliwiają wytwarzanie historii, to archiwum tego, co dopiero może się wydarzyć, miałoby podobnie sprawczą moc. Przedstawienie przyszłości w kategoriach archiwalnego zapisu, który ożywa na scenie, pozwala więc performatywnie ustanowić to, co możliwe. W tym świetle *Wracać wciąż do domu* – w odróżnieniu od utopijnych wizji przyszłości – przestaje być jedynie fantazją na temat niehierarchicznego, inkluzyjnego społeczeństwa. Spektakl zyskuje zdolność sprawczego ingerowania w wyobraźnię polityczną – otwierania jej na to, co może się wydarzyć, choć jest trudne do pomyślenia w realizmie kapitalistycznym.

Miasto Umysłu gromadzi wszelkie dane, w tym polifoniczne, ludzkie i nie-ludzkie opowieści – wyjaśniają performerzy i performerki w pierwszych scenach. Publiczność usłyszy jedną z nich – historię dojrzewania Mówikamień pochodzącej z ludu Kesh. Zastanawiała mnie decyzja twórców i twórczyni, żeby spośród różnorodnych archiwów dotyczących społeczeństwa przyszłości, wybrać pojedynczą, linearną opowieść. W książce Ursuli Le Guin, na której oparto scenariusz, zgromadzone zostały liczne zapisy na temat życia Kesh – kodeksy, legendy, opracowania, komentarze, baśnie, wiersze. Wielość gatunków, perspektyw i głosów tworzących skomplikowaną sieć wzajemnie naświadczeń się spekulatywnych fenomenów kulturowych pozwala autorce sproblematyzować kwestię „przekładu z języka przyszłości”. W przedstawieniu działanie to przyjmuje formę dosłownej translacji obcych słów pochodzących z archiwum przyszłości na ich „odpowiedniki” w naszym języku. Na ekranie w tle sceny wyświetlane są słownikowe definicje pojęć kluczowych dla wspólnoty Kesh. Tymczasem u Le Guin język przyszłości nie poddaje się słownikowemu przekładowi, ponieważ jest związany ze sposobem rozumienia i wytwarzania świata radykalnie odmiennym od modelu obowiązującego w liberalnej demokracji i języka, jakiego używamy do jej opisu. Gramatyka przyszłości – jak pokazuje Le Guin – staje się zrozumiała dopiero za sprawą oderwania się od uprzednich założeń – znanych nam struktur językowych i projektów politycznych. Skoku z uniesionymi wysoko ponad ziemią obiema nogami.

» U Le Guin język przyszłości nie poddaje się słownikowemu przekładowi, ponieważ jest związany ze sposobem rozumienia i wytwarzania świata radykalnie odmiennym od modelu obowiązującego w liberalnej demokracji i języka, jakiego używamy do jej opisu

Choć kwestia przekładu z języka przyszłości jest w spektaklu traktowana pobieżnie, zagadnienie różnicy pomiędzy tym, co znane, a tym, co możliwe, pozostaje centralnym problemem przedstawienia. Wykonanie skoku – oderwanie się od rzeczywistości realizmu kapitalistycznego w sposób prowadzący do sprawczej ingerencji w jego ideologiczne struktury – może dokonać się w spektaklu, inaczej niż u Le Guin, właśnie za sprawą pojedynczej opowieści.

Narratorka tej historii, Mówikamień, to postać o hybrydycznej tożsamości. „Widzisz ten kamień? To człowiek. Człowiek o imieniu Mówiący Kamień” – przedstawia ją jeden z performerów, podkreślając, jak dalece w społeczeństwie przyszłości zacierane są granice pomiędzy człowiekiem i innymi bytami. Mówikamień funkcjonuje również pomiędzy wieloma zbiorowymi identyfikacjami – jest córką kobiety z ludu Kesh i mężczyzny pochodzącego z patriarchalnej społeczności Kondora. W toku opowieści postać trzykrotnie zmienia imię w geście akcentującym płynność procesu stawiania się tożsamości – na kolejnych etapach swojego życia każe nazywać się Północną Sową, Ayatyu i Kobiętą Wracającą do Domu.



Fot. Natalia Kabanow/TR Warszawa

W postać Mówikamienia wcielają się na zmianę wszystkie osoby występujące w spektaklu: Małgorzata Biela, Sara Celler-Jezińska, Dobromir Dymecki, Monika Frajczyk, Mateusz Górski, Paweł Smagała. Jednostkowa opowieść zostaje rozpisana na wiele głosów i wiele cielesnych doświadczeń. Przenikają się i ujawnia się poprzez praktykę ruchową. W choreografii Pawła Sakowicza przedmiot zainteresowania stanowią relacje zbiorowe – co być może najwyraźniej staje się widoczne w scenie obchodów Tańca Wina. Zsynchronizowany ruch kolektywnego organizmu przechodzi w tej sekwencji we frenetyczny taniec jednej z performerek. Indywidualna praktyka fizyczna stanowi manifestację wolności, swobodną ekspresję pijackiej imprezowej energii, wciąż jednak odbywa się w relacji do grupy – obserwowana, komentowana, wykonywana wobec innych, wydłużająca wspólne działanie i nadająca mu nowy wymiar.

Podczas nalaodowanych erotyki tanecznych godów nie ma kobiecych i męskich partii choreograficznych – performerzy i performerki zamiennie wykonują gesty przypisywane określonym rolom genderowym. Partytury ruchowe związane kulturowo ze skobieciami i maczyzmem przenikają się w choreografi, która bywa zarazem niewinna i wyzywająca, liryczna i grubiańska. W subwersywnym performansie twórczyni i twórcy przechwytują to, co wolno kobietom i to, co jest przywilejem mężczyzn, queerując patriarchalne kody narzucane ciału. Pożądanie również wymyka się z normatywnych ram – ludzie Kesh żyją zarówno w związkach hetero- jak i homoseksualnych. Podczas przedstawienia wszystkie i wszyscy bez względu na płeć okazują sobie wzajemnie czułość, wciąż na nowo szukając kontaktu fizycznego. Dotyk – przyjaźnielskie klepanie, troskliwe masowanie, namiętne objęcia, ale też posesyjne składanie ręki na ramieniu czy osaczające zagłaskiwanie – pozwala uwidocznić dynamikę i płynność relacji seksualnych oraz genderowych, podważając regulujące je normy.

» W subwersywnym performansie twórczyni i twórcy przechwytują to, co wolno kobietom i to, co jest przywilejem mężczyzn, queerując patriarchalne kody narzucane ciału



Fot. Natalia Kabanow/TR Warszawa

Tak pojęta praktyka ruchowa we *Wracać wciąż do domu* budzi wrażenie obcości wobec tego, jak w realizmie kapitalistycznym przywykliśmy myśleć o miejscu człowieka w świecie. Ruch performerów i performerek nie tylko odzwierciedla sposób postrzegania podmiotowości przez ludzi Kesh – jako zjawiska wytwarzanego poprzez relacje i wtórne wobec nich. Przede wszystkim za sprawą praktyk cielesnych twórcy i twórczyni wytworzą tu i teraz fenomeny zapisane w archiwum przyszłości. Ustanawiają w ten sposób możliwość zaistnienia podmiotu relacyjnego, będącego w ciągłym ruchu. Podmiotu, który wymyka się z neoliberalnego porządku.

Penetrowanie archiwum przyszłości w spektaklu oznacza również fizyczny kontakt z zachowanymi w nim artefaktami. Na scenie widzimy sześciorną gwiazdę zrobioną z sieci rybackich, tkaną przez performerów i performerki w czasie trwania spektaklu. Kształtem nawiązuje ona do hejimas – opisywanej przez Le Guin wspólnej przestrzeni Kesh o wielu funkcjach, do której każda i każdy ma dostęp, którą współtworzą wszyscy i wszystkie należące do społeczności. W spektaklu staje się ona zamknięciem między innymi trampoliną, mostem, hamakiem, dachem, instrumentem muzycznym. Jak widać, artefakty przyszłości mogą być przekształcane we wspólną praktykę. Można też robić z nich praktyczny użytek.

We *Wracać wciąż do domu* archiwum przyszłości ma być dostępne dla każdego, kto zechce wziąć udział we wspólnej pracy przekształcania wyobraźni politycznej. „Informacje w Mieście Umysłu przekazywane są przez Punkty Wymiany. [...] Ty też możesz do nas dołączyć. Wystarczy, że się z kimś wymienisz” – słyszymy w pierwszych scenach. Chciałabym postrzegać to czytanie spekulatywne jako gest dołączenia do wymiany, uczynienia praktycznego użytku z artefaktów przyszłości oraz, jak napisałaby Stengers, „myślenia z” twórcami i twórczyniami. Mam nadzieję, że otworzy ono archiwum przyszłości choć trochę szerzej na kolejne, różnorodne gatunkowo, akty ustanawiania tego, co możliwe.

Tagi:

wracać wciąż do domu

tr warszawa

festival/tokyo

instytut im. mickiewicza

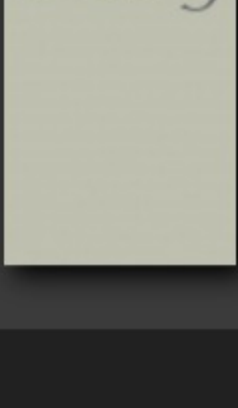
magda szeptech

PRENUMERATA I SPRZEDAŻ

WSKAZÓWKI DLA AUTORÓW

- > Redakcja tekstu
- > Format tekstu
- > Format przypisów
- > Informacje
- > Przeciwdziałanie złym praktykom

NUMERY SPECJALNE



PRZYDATNE LINKI

