

Z numeru: **Didaskalia 183**

Data wydania: październik 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/blisko-blizej-najblizej>

/ TANIEC

Blisko – bliżej – najbliżej

Zuzanna Piekarska

4. Krakowski Festiwal Tańca, 3-9 sierpnia 2024

„Widok z bliska” to motyw przewodni tegorocznej, wyjątkowej edycji Krakowskiego Festiwalu Tańca. Wyjątkowej, ponieważ przypadła ona na dziesiątą rocznicę działalności Krakowskiego Centrum Choreograficznego, organizatora KFT. Festiwalowe hasło miało szansę ujawnić się więc nie tylko w pokazywanych spektaklach, lecz również w relacji pomiędzy publicznością a instytucją, która zaprasza do wspólnotowej celebracji. Kuratorki i organizatorki KFT – Agnieszka Barańska-Kozik, Karolina Graca, Aleksandra Honza, Monika Węgrzynowicz, Dominika Wiak i Marta Wołowiec – zadbały o różnorodność przestrzeni, w których odbywały się spotkania środowiska i widowni tańca. W programie festiwalu znalazły się performanse, spektakle (w tym jeden dla dzieci), warsztaty krytyki i warsztaty ruchowe, cykl spotkań online o charakterze warsztatowo-dyskusyjnym, a także urodzinowy piknik na łące. Obcowanie z tańcem nie ograniczało się więc do obserwacji; można go było również doświadczyć poprzez praktyki pisanie, rozmawiania,

przeżywania i celebrowania.

Odległości

Festiwal otworzyła premiera *Rooms by the sea. Ćwiczenia w słuchaniu* w choreografii Joanny Leśnierowskiej, która po dziesięciu latach powraca do obrazów Edwarda Hoppera jako źródeł sensorycznych inspiracji. W pierwotnej odsłonie, zatytułowanej *.../rooms by the sea/*, z 2014 roku publiczność miała ćwiczyć się w patrzeniu, tegoroczny „remiks” zaprasza zaś do uważnego słuchania. Warto też dodać, że inauguracyjny spektakl to pierwsze wydarzenie w historii KCC z audiodeskrypcją.

Pokaz odbył się w przestrzeni galeryjnej Nowohuckiego Centrum Kultury. Widownia usadzona jest częściowo na poziomie osób tańczących, a częściowo na masywnych schodach prowadzących w górę. Po podłodze i ścianach „białego sześcianu” biegną falowane linie z granatowej taśmy, dzieląc powierzchnię taneczną na nieregularne fragmenty. W przestrzeni pojawiają się również świetliste kule zmieniające kolory oraz białe prostopadłościany, na których osoby performerskie wielokrotnie siadają, by odpocząć i poobserwować taniec swoich towarzyszy. W „pokojach nad morzem” nikt się bowiem nie spieszy. Przedstawienie podzielone jest na kilka segmentów, każdy z osobnym zadaniem choreograficznym, które wykonywane jest przez artystki i artystów w atmosferze uważnej eksploracji.

Dramaturgia spektaklu oparta jest na zależnościach między ruchem, przestrzenią i dźwiękiem; przede wszystkim jednak badane są wszelkie obszary „pomiędzy” – odległości między ciałami, pauzy między dźwiękami, niezręczne wyrwy i zawieszenia. Kontemplacyjny charakter wydarzenia nie oznacza jednak, że ekspresja osób tańczących jest statyczna. W

początkowym segmencie spektaklu Karol Miękina, Piotr Skalski, Monika Szpunar, Monika Węgrzynowicz i Dominika Wiak krążą po podzielonej granatowymi liniami podłodze, wypowiadając co jakiś czas słowa: „ja”, „tutaj”, „wczoraj”, „jutro” etc. Ich głosy nakładają się na siebie, lecz ciała nie wchodzą w interakcje, performujący wydają się skupieni przede wszystkim na własnym działaniu. Tańcowi daleko jest do płynności, postaci jak gdyby zacinają się w ruchu – to ulegają nagłym zawahaniom, to przyspieszają. Tańczące ciała wydają się poddane nieregularnym drganiom, wewnętrznym impulsom, które sabotują swobodną linię gestu. W połączeniu z warstwą tekstową, której zrozumiałość stopniowo zanika, dynamiczna choreografia przywodzi na myśl przewijaną do tyłu taśmę filmową.

W środkowych segmentach spektaklu osoby tańczące zaczynają wchodzić ze sobą w interakcje, ich działania dążą do wspólnego celu. Powstają duety performerskie, w których jedna osoba kieruje ruchem drugiej poprzez pociągnięcia za ubranie. Nie ma jednak w tych gestach autorytarnego nacisku – wykonywane są powoli i płynnie. Ciała tańczących zdają się obracać w stanie dziwnej nieważkości, jak gdyby przez galeryjną przestrzeń przetaczały się powiewy wiatru lub morskie fale. Kierunek tańca jest więc wypadkową zderzeń między ciałami – jedno wpływa na drugie, które pociąga do ruchu trzecie. W pewnym momencie wszystkie osoby performujące łączą się w jedną, przelewającą się nad podłogą konstrukcję, falującą grupę Laokoona. Ciągąc się nawzajem za kolorowe ubrania (i zdejmując niektóre z nich), osoby sceniczne poddają się łagodnym prądom międzycieleśnych energii. To właśnie w tej sekwencji buduje się poczucie bliskości i współzależności pomiędzy tańczącymi ciałami – elementami wspólnego łańcucha materii.

Leśnierowskiej udaje się przenieść na scenę nie tylko cichą metafizykę

obrazów Hoppera, lecz również zawartą w nich nieuniknioną samotność. W końcowych segmentach spektaklu następuje ponowne rozproszenie, postaci oddalają się od siebie, by wrócić do jednostkowych działań. Następuje też powrót do słowa; tym razem wypowiedane kwestie są po angielsku: „me”, „I am”, „I should”, „I am here”... Ostatnia scena rozgrywa się na schodkach ułożonych z białych prostopadłościanów, na których siedzą nieruchomo osoby performujące. Spektakl kończy się ich chóralnym śpiewem; strumień głosów odbija się echem po galeryjnej przestrzeni, stanowiąc ostatni element surrealistycznego soundscape’u.

Ciało z bliska

Zarówno performans *Błogo* Ramony Nagabczyńskiej, jak i spektakl *When the bleeding stops* Lovísy Ósk Gunnarsdóttir dotyczą tematu społecznego tabu otaczającego procesy typowe dla kobiecej fizjologii – porodu (w przypadku *Błogo*) i menopauzy (w przypadku *When the bleeding stops*). Przedstawienia łączą nacisk na intymność, cielesność i ugenderowane doświadczenie; znacząco różnią się one jednak pod względem formy i wydźwięku.

Performans Ramony Nagabczyńskiej odbywa się na masywnych schodach Nowohuckiego Centrum Kultury. Oglądający usadzeni są na zaimprovizowanej widowni ustawionej poniżej płaszczyzny, na której znajduje się performerka. Jest ciemno, gorąco i nieco klaustrofobicznie. Nagabczyńska, ubrana w jasną bieliznę, leży na plecach przy krawędzi kamiennego stopnia; łydki i stopy ma podciągnięte pod siebie. Z perspektywy publiczności widoczne jest jedynie jej krocze, obramowane udami i kolanami. Przez pierwsze minuty obserwujemy tylko wznoszący się i opadający brzuch performerki; rytm jej oddechu hipnotyzuje, a także sprawia, że wyłoniony z

ciemności trójkąt sylwetki jawi się nam jako osobny mięsisty byt, niezależny od reszty ciała tancerki. Rozczłonkowane optycznie ciało wydaje się tracić podmiotowość, redukuje się do funkcji czucia i stwarzania. Oddechy Nagabczyńskiej oraz wygięcie jej pleców stają się coraz bardziej intensywne. W końcu performerka z zauważalnym wysiłkiem zaczyna „rodzić” rozmaite przedmioty. Na widok plastikowej figurki konika, która pojawia się nagle między jej nogami, publiczność reaguje zdziwionym śmiechem. Po chwili z krocza wyjeżdża wyścigowy samochódzik. W toku performansu pojawiają się też krowa, dinozaur oraz szklane kulki, które rozsypują się ze stukotem po kamiennych stopniach. Zmianę tonu z absurdałnego na *gore* zapowiada sztuczna krew oraz „poród” fioletowego gluta, który symbolizować może łożysko, płód lub nowo narodzoną istotę (niekoniecznie ludzką). Po intensywnej serii wydalania spod siebie rozmaitych obiektów Nagabczyńska rozprostowuje ciało do pierwotnego kształtu, jednak nie opuszczają go konwulsje. Włosy performerki całkowicie zasłaniają jej twarz, zaś z gardła wydobywa się zwierzęce prawie charczenie. Z wysiłkiem zsuwa się po schodach aż na podłogę przed pierwszym rzędem widowni, gdzie pozostaje, wyginając ciało w straszliwych drgawkach.

Ostatnia część performansu rezygnuje jednak z horrorowych klisz. Nagle Nagabczyńska prostuje się i odsłania twarz, na którą pada światło punktowego reflektora; w tym samym czasie rozpoczyna się piosenka *Like a Prayer* Madonny, do której, statycznie i bez ekspresji, performerka zaczyna poruszać ustami. Po pewnym czasie do muzyki dołączona zostaje minimalistyczna choreografia – Nagabczyńska powoli porusza rękami w takt melodii, po czym zaczyna wspinać się po stopniach, docierając w końcu do porzuconego gluta. Głaszcząc fioletową galaretę, opuszcza przestrzeń performansu, podczas gdy głos Madonny powoli cichnie.

Błogo w przewrotny sposób łączy ze sobą humor, *gore* i wzniosłość. Podczas scen „rodzenia” ciało performerki jawi się jako uprzedmiotowione i poddane przymusowi produkcji; szybko zamienia się jednak w ciało przeklęte (czy wręcz demoniczne), które sprzeciwia się własnej instrumentalizacji.

Horrorowe motywy wykorzystane przez Nagabczyńską obnażają niepokój i podejrzliwość, z jaką społeczeństwo odnosi się często do stanu ciąży i porodu. Piosenka Madonny, zaczynająca się od słów: „life is a mystery”, wprowadza z kolei wątek poszukiwania bliskości; to właśnie w końcowym fragmencie performansu w relacji między performerką i „urodzonym” przez nią glutem pojawia się czułość.

Wspólnota

„Czemu nie wiem, kiedy moja mama i siostra miały menopauzę?” – zastanawia się czterdziestoletnia wersja Lovísy w spektaklu *When the bleeding stops*. Przedstawienie, będące autorskim projektem islandzkiej tancerki Lovísy Ósk Gunnarsdóttir, pokazano na głównej scenie NCK. *When the bleeding stops* trudno jednoznacznie zaklasyfikować jako spektakl taneczny; przez większość czasu ma on raczej formę humorystycznego monodramu, one-woman show, w którym autorka dzieli się z widownią historią swojego życia, relacji z tańcem oraz intensywnym zainteresowaniu tematem menopauzy.

Scenografia jest oszczędna – na scenie widzimy jedynie biały dywan oraz parę roślin doniczkowych, co odzwierciedlać ma mieszkanie artystki. Lovísa Ósk Gunnarsdóttir, w ciemnym prostym kostiumie i z blond warkoczem na ramieniu, rozpoczyna autobiograficzny monolog od przedstawienia się oraz opowiedzenia zabawnej anegdoty o tym, jak przestała być pożądaną osobą na

impresach – jej znajomi muszą ją błagać, aby nie poruszała tematu menopauzy, bo podobno psuje to nastrój. Zwracając się do widowni, Gunnarsdóttir opowiada o swoim dzieciństwie i początkach intensywnej kariery tanecznej. Dowiadujemy się, że dopiero poważna kontuzja, której nabawiła się w wieku czterdziestu lat, zmusiła ją do reewaluacji podejścia do tańca i ruchu. W tym samym czasie doświadczyła również symptomów wczesnej menopauzy, co skłoniło ją do refleksji, jak żenująco mało wie na ten temat. Rzuciła się więc w wir researchu i eksplorowała społeczne tabu, jakim jest proces menopauzy – „Your purpose on this earth [reproduction] is gone so choose a corner, crawl there and prepare to die!”, podsumowuje. Z tego zainteresowania (czy też obsesji) wyrósł interdyscyplinarny projekt, w ramach którego tancerka opracowała ruchowe ćwiczenie, które, jak się okazało, miało pozytywny wpływ na zdrowie osób przechodzących menopauzę. Ćwiczenie jest proste – raz dziennie należy włączyć ulubioną muzykę i po prostu zacząć tańczyć, podążając za ruchem, który sprawia, że ciało czuje się dobrze. Gunnarsdóttir angażuje do projektu coraz więcej kobiet (zaczęła od swojej szwagierki) i prosi je o przesłanie nagrania uwieczniającego ten właśnie moment. Pomysł spotkał się z nieoczekiwanym entuzjazmem i wkrótce artystka dostała setki nagrań od kobiet z całego świata.

Następny segment spektaklu poświęcony jest projekcji nadesłanych wideo; publiczność staje się świadkiem intymnych momentów cielesnej ekspresji. Kobiety na nagraniach są w wieku średnim lub starsze, a zdecydowana większość z nich nie jest profesjonalnymi tancerkami, co uprawomocnia nasze wrażenie, że oto oglądamy taniec dla samego tańca. Wymiar estetyczny ruchu schodzi na dalszy plan, krystalizuje się za to jego siła jako narzędzia do budowania wspólnoty. Gunnarsdóttir dołącza do wirtualnych kobiet i sama zaczyna tańczyć na pustej już scenie. W pewnym momencie

przyłącza się do niej kobieta z widowni, a potem druga i trzecia, aż w końcu publiczność orientuje się, że są to bohaterki dopiero co zobaczonych filmików – mają one na sobie te same ubrania co na ekranie, odtwarzają też własne choreografie. W końcu na scenie tańczy już cały tłum kobiet, na co osoby widzowskie reagują z olbrzymim entuzjazmem. Klaszczą do rytmu, śmieją się i dopingują tancerki okrzykami, panuje atmosfera wzruszenia i pozytywnej energii.

Przedstawienie zamyka część interaktywna – publiczność zapraszana jest na scenę, aby wraz z uczestniczkami spektaklu zatańczyć do piosenki *Dance Monkey*. Z zaproszenia korzysta większość widowni, która entuzjastycznie wchodzi na „parkiet”, by przy kolorowych, dyskotekowych światłach stać się częścią rozwibrowanej wspólnoty.

Jako widzka i miłośniczka tańca lubię być włączana w działania performerskie na scenie; w przypadku *When the bleeding stops* przyłączenie się do osób tańczących i rozładowanie afektywnej energii skumulowanej podczas spektaklu przyniosło mi dużą radość, a także euforyczne (choć ulotne) poczucie przynależności. Kiedy jednak emocje po przedstawieniu opadły, pojawiło się we mnie uczucie lekkiego niedosytu. W spektaklu Lovísy Ósk Gunnarsdóttir jest intymnie, blisko, ale jednak czegoś mi zabrakło. Temat menopauzy poruszany jest głównie w warstwie opisowej, podczas gdy spodziewałam się raczej jego cielesnej, choreograficznej eksploracji. Końcowy taniec zbiorowy przynosi rodzaj katharsis, w centrum przedstawienia stoi jednak monolog artystki. Być może przyczyną mojego niedosytu było błędne założenie, że *When the bleeding stops* to spektakl o menopauzie; tymczasem okazało się, że jest on raczej o osobach, które menopauzy doświadczają, ich podejściu do własnego ciała i do ruchu.

Pod lupą

Jedną z najciekawszych festiwalowych propozycji była polska premiera *Insectum in... Krakow*, spektaklu stworzonego podczas pandemii przez czesko-włoski duet choreografek: Terezę Ondrovą i Silvię Gribauidi. Performerki wchodzą w interakcję z publicznością już od pierwszej sceny, kiedy (przy zapalonych światłach) na migi zaczynają przesadzać osoby widzowskie z jednego miejsca na drugie, „pomagając” pracowniczkom teatru w koordynacji sali. Początkowa konsternacja widowni szybko zmienia się w rozbawienie, które, dzięki komediowej charyzmie Gribauidi, pozostaje z nami aż do końca spektaklu. Ten niepozorny wstęp staje się podwaliną relacji między performerkami a publicznością – atmosfera się rozluźnia, a oglądający zyskują poczucie, że potencjalne interakcje z twórczyniami nie będą nazbyt wymagające czy inwazyjne.

Punktem wyjścia refleksji w *Insectum...* są oczywiście owady, które były bezpośrednią inspiracją choreograficzną spektaklu. W jego początkowym segmencie Ondrová i Gribauidi eksplorują owadzie podmioty poprzez dynamiczne, powtarzalne ruchy – skoki, wygięcia, przysiadanie, pocieranie odnóży, trzepotanie ubraniami... Poszczególne gesty przywodzą na myśl zachowanie świerszcza, motyla czy modliszki. Artystki różnią się wzrostem i budową ciała, co wykorzystują w dynamice układów tanecznych, to dopasowując się do siebie, to rywalizując o przestrzeń. W pewnym momencie performerki zaczynają eksperymentować z własnymi cieniami, łącząc się w insektopodobne figury na tle okrągłego światła reflektora; cieniste chimery sprawiają wrażenie umieszczonych pod lupą (bądź na szalce Petriego) fantastycznych preparatów. Przedstawienie nie bazuje jednak tylko na choreograficznych imitacjach. W rozmowie po spektaklu Ondrová i Gribauidi

przyznały, że ich research na temat sposobów poruszania się owadów trwał bardzo krótko i pojawił się jedynie w początkowej fazie planowania projektu – podczas artystycznych poszukiwań ważniejsza była dla nich sama figura insekta.

Dramaturgia spektaklu oparta jest na postaci owada jako istoty wprowadzającej nie-ludzkiej, lecz pełnoprawnej i wartościowej. Owadzia perspektywa niesie ze sobą potencjał poszerzenia/reimaginacji antropocentrycznej narracji. „Czy wy też jesteście insektami? Czy wiecie, jak rozpoznać wiek lub płeć mrówki?” – pytają nas performerki w połowie spektaklu. Zdjąwszy koszule i staniki, ubrane są teraz tylko w krótkie ciemne spodenki; rękami podtrzymują biust. Gest odsłonięcia górnej części tułowia zdaje się funkcjonować tutaj jako podważenie odruchu (płciowych) kategoryzacji, przypomnienie o względności norm społecznych dotyczących cielesności. W obliczu owadziej egzystencji ludzkie oznaczenia i rozpoznania ulegają nagłemu zawieszeniu: „Jak myślicie, mrówka, która idzie wolniej jest... jaka? Starsza, młodsza? Męska? Kobięca? Zmęczona?”, pytają przekornie artystki, nie oczekując jednak odpowiedzi. W rozmowie po spektaklu Ondrová uzupełnia tę interpretację o wątki queerowe i autobiograficzne. Wyjaśnia ona, że jako lesbijka po czterdziestce utożsamia się niejako z pozycją owada – istoty niewidzialnej i pozornie kruchej, a jednak wszechobecnej i bezwzględnie potrzebnej dla funkcjonowania społeczeństwa.

Entuzjazm widowni wywołują obcisłe, kolorowe kombinezony (błyszczące jak skrzydełka żuka), w których performerski duet wykonuje żywiołową choreografię do piosenki *Sweet Dreams (Are Made of This)*. Atmosfera wykreowana w *Insectum...* pełna jest więc absurdu i dobrej zabawy (czy wręcz błazenady). Bycie insektem to bycie tu i teraz, zaniechanie wiecznych trosk o przyszłość w obliczu niedorzecznie kruchej egzystencji. Artystki

rezygnują z rozbudowanych dialogów, napędzając komizm głównie poprzez ciało i ruch. Wyjątkowość *Insectum...* opiera się jednak przede wszystkim na swobodnym kontakcie z osobami widzowskimi, które chętnie angażują się w zadania choreograficzne zaproponowane przez Ondrovą i Gribauidi. Ostatnim takim zadaniem było „wylecenie” z sali teatralnej NCK do jego przestrzeni galeryjnej, gdzie, machając rękami jak skrzydłami, publiczność miała zatracić się we własnej owadziej choreografii. Tam też, po paru minutach improwizowanego tańca, performerki kłaniały się przy gromkich oklaskach.

Zbliżenia

Tegoroczny program Krakowskiego Festiwalu Tańca zaowocował pokazem różnorodnych strategii choreograficznych. W opisanych przeze mnie spektaklach zaobserwować można było odmienne, lecz jednakowo istotne podejścia do konceptu bliskości – cielesnej, wspólnotowej, międzygatunkowej. Jako widzka najbardziej doceniałam momenty bliskiego uczestnictwa, kiedy zniknęła bariera pomiędzy tańcem „profesjonalnym” i „amatorskim”, wykonawcami i odbiorcami. Celebracja ruchu, badanie jego możliwości i afektywnych oddziaływań – to właśnie znalazło się w centrum mojego doświadczenia na tegorocznej edycji KFT.

Wzór cytowania:

Piekarska, Zuzanna, *Blisko - bliżej - najbliżej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 183, <https://didaskalia.pl/pl/artypkyl/blisko-blizej-najblizej>.

Autor/ka

Zuzanna Piekarska - studentka teatrologii UJ.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/blisko-blizej-najblizej>