didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 184**
Data wydania: grudzień 2024
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/do-tanca

/ ZAGRANICA

Do tańca!

Alicja Müller

Internationale Tanzmesse NRW w Düsseldorfie, 28–31 sierpnia 2024

Praktyka targu

Tanzmesse to największe w Europie międzynarodowe targi tańca współczesnego. Odbywająca się w cyklu dwuletnim impreza, której tradycja sięga 1994 roku, ma charakter platformy networkingowej. W jej ramach odbywają się nie tylko wielokierunkowe wymiany doświadczeń i wiedzy, ale też potencjalne transfery widzialności oraz kapitału. Artystki i artyści pokazują swoje choreografie na prestiżowej, w pewnym sensie globalnej scenie. W jednym miejscu i czasie zjawiają się osoby decydenckie z różnych zakątków świata, które mogą przedłużyć życie istniejących już spektakli albo/i ufundować powstanie nowych. To przede wszystkim one, obok wystawców i wystawczyń prowadzących swoje stoiska w przestrzeni nazwanej Agorą, tworzą publiczność düsseldorfskich targów.

Performatywny program Tanzmesse dzieli się na trzy sekcje: *Performances*, *Open Studios* i *Insights*. W pierwszej z nich prezentowane są pełnowymiarowe spektakle; w dwóch pozostałych twórczynie i twórcy mają dwadzieścia minut na przedstawienie swoich prac (już gotowych lub znajdujących się w fazie *work in progress*) i rozmowę z publicznością. Format *Open Studios* pozwala na pokazanie fragmentu choreografii, a *Insights* tylko na prezentację multimedialną. Dramaturgia tego rodzaju wydarzeń przypomina scenariusz spotkania przedsiębiorczyni z potencjalną inwestorką, co jednak nie oznacza, że w Düsseldorfie ich ramy były sztywne i nikt nie starał się tej formy przekroczyć. Na przykład Dalija Acin Thelander prezentację *Fields of Tender – a durational immersive performance for babies and disabled children* zmieniła w artywistyczną opowieść o swoich badaniach artystycznych skupionych na praktyce tworzenia takich performatywnych przestrzeni, które proponują alternatywę dla ableistycznych i ageistowskich strategii organizowania sfery publicznej.

Warto dodać, że wybór performansów, które trafiają do wszystkich trzech sekcji Tanzmesse, odbywa się w specyficznym trybie. Propozycje mogą zgłaszać organizacje zarejestrowane jako wystawcy, co wiąże się z koniecznością wynajęcia miejsca w przestrzeni Agory (koszty są dość wysokie)[1]. Polską choreografię reprezentowało stoisko Poland Dances, współprowadzone przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca oraz Instytut Adama Mickiewicza[2]. Działania obu instytucji były nastawione przede wszystkim na promocję polskich artystek i artystów tańca – tych obecnych w Düsseldorfie oraz tych zarejestrowanych na stronie polanddances.pl. W kontekście programu targów, zasad zgłaszania propozycji oraz wnoszenia opłat istotne jest to, że w 2023 roku z inicjatywy IAM-u w Polsce przeprowadzony został open call „Tanzmesse 2024 – rekomendacje”[3]. Komisja konkursowa wybrała pięć spektakli[4], spośród których trzy zostały

zaproszone przez jury targów (Julia Asperska, Dan Daw, Natacha Melo, Quito Tembe) do Düsseldorfu. Choć wszystkie te choreografie starały się o miejsce w sekcji *Performances*, ostatecznie tylko jedna z nich została do niej włączona (*Mój ogon i ja* kolektywu Holobiont). *Silenzio!* w choreografii Ramony Nagabczyńskiej trafiło do *Open Studios*, a *III Symfonia* Janusza Orlika do *Insights*.

Do części *Performances* osoby jurorskie wybrały dziewiętnaście produkcji[5], które ułożyły się w przegląd różnorodnych estetyk i strategii choreograficznych, materializujących się zarówno w wielkoobsadowych widowiskach tanecznych, jak i w intymnych, autobiograficznych performansach. Program w moim odczuciu odzwierciedlał przede wszystkim heterogeniczną naturę współczesnej choreografii, która nie należy ani do białych, ani do hipersprawnych czy młodych ciał, lecz jest obszarem różnicy. Nie obejrzałam, niestety, wszystkich dziewiętnastu spektakli, bo nie było takiej logistycznej możliwości. W tym tekście piszę o dziewięciu pracach, które udało mi się zobaczyć.

Sweet dreams

Katherina Radeva, mieszkająca w Wielkiej Brytanii artystka bułgarskiego pochodzenia, w spektaklu *40/40* dzieli się frajdą z tańczenia. Nie jest profesjonalną tancerką, a jej zjawiskowe choreografie wydają się tak samo swojskie jak szalone improwizacje na weselnych potańcówkach. Oglądając ten performans, miałam graniczące z pewnością przeczucie, że moje ciało zaraz nie wytrzyma i rozniesie krzesło, na którym siedzi – albo po prostu poderwie się do tańca. Kilka razy przyłapywałam je na tym, że było już gotowe do rebelii, bo naprężało się i pochylało tak, jakby zaraz miało wstać i,

choć nikt go do tego nie zapraszał, ruszyć na parkiet.

W *40/40* publiczność siedzi dookoła niewielkiej, pustej sceny, w której rogu znajduje się stolik z laptopem. Białą podłogę baletową pokrywają kolorowe taśmy, dzielące ją na równomiernie rozłożone prostokąty. Nie trafiamy jednak wcale do świata geometrycznego porządku, w którym wszystko trzyma się swojej formy i jest precyzyjnie wymierzone. Na krawędzie poszczególnych figur nachodzą różne wyklejanki, niekiedy przechodząc przez kilka granic – jak psotny bluszcz, który nie uznaje prawa własności i kieruje pędy w sąsiedzkie okna. W „obrazkach" można rozpoznać drabiny, schody, pełzające stworki czy zarysy kobiecych ciał, których stożkowate piersi wyglądają jak te z *Panien z Awinionu* Picassa. Pokrętna mapa, przypominająca nielegalne graffiti wykonane przez kogoś, kto nie potrafił się zdecydować, czy chce być wandalem konceptualnym, czy dzikim, reprezentuje tożsamościową plątaninę, w jakiej porusza się Radeva, nie starając się jednak „wyjść na prostą", tylko eksplorując miejsca nieprzejrzystości, chłonąc energię bezdroży. W pewnym momencie performerka mówi: „Deal with it, deal with my Balcan body not fitting into your boxes" (Pogódź się z tym, że moje bałkańskie ciało nie pasuje do twoich pudełek), bo *40/40* opowiada właśnie o wzmacnianiu Innej w sobie oraz trudnym, wywrotnym procesie oduczania się przepraszania za swoją odmienność.

Radeva łączy autobiograficzną opowieść o sobie – czterdziestolatce, migrantce, interdyscyplinarnej artystce – z narracją o procesie twórczym. Choreografii towarzyszy dobiegający z offu głos twórczyni, który w niektórych scenach wspomina jej przeszłość, a do innych jest wprowadzany jako narrator dziennika prób. Performerka monologuje też ze sceny. Te teksty dają z kolei wgląd w „tu i teraz" kobiety, która w czterdziestoletniości

odkrywa nie tyle dojrzałość, ile prawo do krnąbrności, niesforności oraz niezdecydowania, wyrażającego się jednak nie w formule „nie wiem, co ze sobą począć”, a w akceptacji tego, że proces stawania się pozostaje niedomykalny.

Wejściu Radevej na scenę towarzyszy nagrany monolog o przywileju i kontekście, który wszystko zmienia. A artystka, w zależności od kontekstu właśnie, to nagradzana twórczyni, tęskniąca za domem młoda migrantka, rozwiedziona kobieta albo doświadczająca fatshamingu dziewczynka, która uprawiała gimnastykę, ale, mimo talentu, nie była dopuszczana do zawodów, bo jej ciało nie mieściło się w kanonie. Głos performerki jest ciepły, dziewczęcy i nawet jeśli opowiada o sprawach trudnych, brzmi, jakby należał do kogoś, kto się nieprzerwanie z czegoś cieszy. Nie oznacza to jednak, że *40/40* staje się naiwną afirmację życia, prowadzoną z perspektywy osoby, która z czasem przestała być podatna na zranienie. Jest to raczej celebracja nomadycznego istnienia, w której uczestniczą wszystkie – te smutne, biedne i kruche oraz te bezwstydnie radosne – „ja” performerki.

Radeva w trakcie performansu przebiera się w różne kostiumy oraz wykonuje choreografie pochodzące z odmiennych porządków, między innymi folku i klubowej improwizacji. Towarzyszą jej bałkańskie pieśni ludowe, ale też popowe hity, takie jak *Rings of Saturn* Nicka Cave’a czy *Sweet Dreams (Are Made of This)* duetu Eurythmics. Performerka w każdej z tanecznych scen jest wspaniała, a jej szalejące niekiedy bez opamiętania ciało zdaje się napędzane energią wszystkich dyskotek świata. Radeva tańczy tak, jakby nikt nie patrzył, jak robi się to w domu przy ścieraniu kurzy albo w klubie, gdy współdzielące dancefloor ciała ruszają się dla samej przyjemności płynącej z doświadczenia rytmicznego transu.

W scenie, w której z głośników rozbrzmiewa *360 Donna* Gnucci, performerka

zadziornie podnosi koszulkę i pokazuje falujące piersi oraz miękki, rozkołysany brzuch, a jej krągłe uda namiętnie wibrują. Na playliście Radevej jest też jej ulubiona bałkańska piosenka: *Maki Maki* Gorana Bregovicia. Artystka nakłada tradycyjne bułgarskie nakrycie głowy, przypominające skrzyżowanie korony i pióropusza, i rozpoczyna celebracyjny taniec korowodowy (*hora*), w którym zwyczajowo przewodzą mężczyźni. Radeva jest na scenie sama, ale jej ciało zachowuje się tak, jakby poruszało się w objęciach niewidzialnej wspólnoty. Celebruje swoją kulturę, jednocześnie dystansując się od jej patriarchalnych reżimów.

Taniec w *40/40* staje się manifestacją dokonanej emancypacji, a także źródłem oraz praktyką przyjemności. Przez cały spektakl przewija się wątek niespełniania oczekiwań innych i wyślizgiwania się z tożsamościowych scenariuszy, jakie dla czterdziestoletniej kobiety z Bułgarii, która osiedliła się na Wyspach, przewidziało zachodnie społeczeństwo. Radeva nie zajmuje jednak pozycji pretensjonalnej artystki, która „brejka wszystkie rule". Tańczy jako osoba, która dokonała przeglądu swoich zranionych miejsc, ale niekoniecznie zostawiła wszystko, co bolesne, za sobą, tylko dała sobie prawo do nieskrępowanej eksploracji obszarów radości.

Muzyczne dramaturgie

W *a dance routine* niemieckiego tandemu enzenberger|rieck (Katharina Senzenberger i Miriam Rieck) publiczność zajmuje miejsca dookoła osób performerskich, tworząc nierówny, niekiedy wybrzuszający się okrąg, a cała przestrzeń wibruje pod wpływem głośnej, dudniącej muzyki. Zaaranżowana w ten sposób scena zdaje się należeć do porządku dancefloor, ale jasne światło sugeruje, że jesteśmy jednak w tanecznym studiu. Na to wskazuje też

zresztą tytuł performansu, który podpowiada, jak patrzeć na materiał ruchowy.

Senzenberger i Rieck, mimo że tańczą blisko widowni, wydają się poruszać w przestrzeni wyalienowanej z tego, co wspólne. Ruch początkowo przypomina rozgrzewkę z elementami kontakt improwizacji i rozwija się płynnie, w rytmie transowych akumulacji i repetycji, w które stopniowo wdzierają się nieoczekiwane elementy: podnoszenia jak z tańców towarzyskich, quasi-akrobatyczne figury o estradowym polocie czy krótkie, dynamiczne i precyzyjnie skonstruowane układy, które można skojarzyć z viralami z TikToka. Zasada kompozycyjna jest jasna: osoby performerskie w swoją taneczną rutynę włączają elementy znalezione w internetowych i popkulturowych archiwach. Obrazy przychodzące z wirtualnej rzeczywistości wpływają na praktyki codzienności, a bycie jednocześnie w świecie materialnym i cyfrowym staje się podstawowym *modō operandī*.

W pierwszy z tych porządków Senzenberger i Rieck wpisują się poprzez powtórzenia gotowych tańców, w drugi – pokazując to, czego w teledyskach i filmikach nie widać, czyli momenty rozluźnienia. Fuzji różnych jakości towarzyszy otwarcie odmiennych czasowości: tej właściwej rekonstrukcjom popularnych choreografii i tej związanej z fizjologicznym rytmem ciał, które „tu i teraz” wykonują intensywne, wysiłkowe układy, a pomiędzy kolejnymi efektownymi popisami muszą zwolnić i uspokoić rozgorączkowane tętno. Performans dzieli się na dwie części. Każda trwa mniej więcej czterdzieści pięć minut, a ciągłość ruchu zostaje przerwana właściwie tylko w krótkiej pauzie pomiędzy nimi, kiedy Senzenberger i Rieck opuszczają centrum sceny, żeby napić się wody. Długa, metamorficzna choreografia pokazuje, jak to, co wirtualnie współdzielone z innymi, kształtuje jednostkowe pragnienia, ale też tworzy iluzje bliskości. Może dlatego osoby performerskie, choć

rezygnują z tradycyjnego podziału na scenę i widownię, zdają się niedostępne. Problematyczne wydają mi się jednak momenty, w których Senzenberger i Rieck próbują tymczasowo zawiesić dystans i chyba nie tyle otworzyć swój taniec na publiczność, ile dać jej do zrozumienia, że realne wciąż działa i może znienacka zmaterializować swoje moce.

Przez większą część spektaklu osoby performerskie są skupione wyłącznie na sobie nawzajem. W ich tańcu pojawią się gesty prywatne, które szczególnej intensywności nabierają w sensualnych scenach, eksplodujących nieheteronormatywnym pożądaniem. Momentami choreografia przypomina grę uwodzenia, a Senzenberger i Rieck łączą się w czułych, namiętnych splątaniach. Można wówczas odnieść wrażenie, że między nimi a nami istnieje przezroczysta szyba, o której kochające się ciała zdają się nie mieć pojęcia. Chociaż wyjściowa sytuacja sugeruje, że publiczność została zaproszona do współbycia z osobami performerskimi w studiu, to w trakcie *a dance routine* zastanawiałam się, czy moją domyślną perspektywą nie ma być jednak spojrzenie podglądaczki.

Jeśli takie było założenie, to pewnie sceny, w których Senzenberger i Rieck nagle, gwałtownie zbliżają się do widzek i widzów, niby przypadkiem muskając ich dłonie czy stopy i zatrzymując się w obscenicznych, prowokacyjnych pozach (rozchylone nogi, zadziorne spojrzenia), należałoby czytać albo jako ironiczne próby przyłapania i zawstydzenia ciekawskich gapiów, albo jako ponowne przypomnienia o tym, że to, co wirtualne, oddziałuje na realne. Równie prawdopodobny wydaje mi się jednak scenariusz, w którym osoby performerskie poprzez te dwuznaczne, bo zarazem intymne i konfrontacyjne, zbliżenia chciały wpuścić pomiędzy ciała widzowskie queerową energię, a tym samym włączyć je w swój świat. Pozornie nieistniejąca granica wydawała się jednak zatrzymywać je w pół

drogi i popychać z powrotem w rejony wsobności.

Sądzę, że niejednoznaczność działań oraz motywacji Senzenberger i Rieck niekoniecznie była wynikiem świadomej decyzji, tylko efektem niefortunnie poprowadzonej dramaturgii: choreograficznej i relacyjnej. Kilkanaście osób wyszło z performansu po pierwszej połowie (część, co wiem z rozmów, myślała, że to już koniec). Publiczność, która została, wyjątkowo intensywnie (jak na sytuację teatralną) kiwała się do rytmu elektronicznych beatów. W moim odczuciu muzyka – niejako pomimo performansu – utrzymywała *flow* zanurzonej w jej intensywności widowni. Być może tandem enzenberger|rieck zgubnie uznał, że silne, transowe basy, których wibracje wdzierają się pod skórę, uwspólniając somatyczno-rytmiczne doświadczenie znajdujących się w jednej przestrzeni osób, wypełni też koncepcyjne luki realizowanego na scenie score'u.

W tego rodzaju manowce nie weszła Lisa Vereertbrugghen, choreografka spektaklu *While we are here*, w którym dochodzi do energetycznej fuzji dwóch kultur: ludowej i klubowej, a taniec staje się transowo-ekstatyczną eksploracją afektywno-relacyjnych potencjałów folku i techno[6]. W dramaturgii tego performansu muzyka także pełni istotną funkcję, jednak jest organicznie zrośnięta z choreografią, która bada sam fenomen bycia razem w praktyce hardkorowego, rebelianckiego tańca. Również w *III Symfonii* Janusza Orlika tańczące ciało, przestrzeń i muzyka są ze sobą harmonijne zestrojone. Monumentalna kompozycja Henryka Mikołaja Góreckiego, w której lamentacyjna porywczość przeplata się z kontemplacyjną zadumą, naprzemienne rozdzieraną desperacją i żywiołową afirmacją życia w jego nieprzewidywalnych trajektoriach, prowadzi samotnego performera. Orlik, który zajmuje swoim tańcem całą pustą, przyciemnioną scenę, zdaje się dosłownie przyjmować sprzeczne, intensywne

energie symfonii, co dobrze widać w momentach zatrzymania ruchu. Jego chwilowo wyciszonym, ale nieprzerwanie skupionym ciałem raz po raz wstrząsa muzyka i niejako wciąga je w swój wir. Wygląda to tak, jakby performer spodziewał się uderzenia tornada i po prostu oddawał się jego mocy. W kompozycji Góreckiego żałobne pieśni i desperackie modlitwy cierpiących kobiet kontrastują z medytacyjnymi melodiami o hipnotycznym potencjale. Orlik również zdaje się poruszać po nachodzących na siebie pięcioliniach smutku i nadziei. Choreografia nie ilustruje jednak trzech lamentacji, które przekazuje solowy sopran, tylko ucieleśnia drżące w nich afekty. Opowiada o życiowej energii, która z jednej strony kurczy się pod wpływem straty, niepewności i bólu, a z drugiej uparcie się odradza. Dlatego w niektórych scenach ciało performera wygląda na kruche i załamane, w innych tańczy tak, jakby w jego wnętrzu eksplodowała jakaś pozaziemska, transcendentna witalność. *III Symfonia* Orlika jest dotkliwa, ale nie za sprawą samej muzyki, w której drganiach sacrum ściera się z profanum. To taniec performera intensyfikuje jej siłę.

Spektakle Vereertbrugghen i Orlika na Tanzmesse były prezentowane w sekcji *Insights*, ale znam je z innych festiwali. Piszę o tych pracach w kontekście *a dance routine*, bo w nich wszystkich muzyka jest nie tylko elementem choreografii, ale również współkonstruktorką ich dramaturgii. W *While we are here* ani w *III Symfonii* angażujące kompozycje muzyczne nie stają się jednak, jak ma to miejsce w performansie tandemu enzenberger|rieck, remedium na relacyjno-konceptualne impasy. A jednak to ostatnia z tych choreografii miała w Düsseldorfie największą widzialność.

Wspólne przestrzenie

Innym spektaklem w programie Tanzmesse, w którym widownia współdzieliła przestrzeń z osobami performerskimi, był *Mój ogon i ja* kolektywu Holobiont. Publiczność (z założenia rodziny z dziećmi w wieku od trzech do sześciu lat) wchodzi w dość tradycyjną sytuację teatralną, stopniowo jednak przez performerki (Aleksandra Bożek-Muszyńska, Hanka Bylka-Kanecka, Dana Chmielewska[7]) rozszczelnianą i transformowaną w demokratyczne spotkanie. Od samego początku zasady są zresztą jasne. Artystki wyjaśniają je przed rozpoczęciem performansu, który dzieli się na dwie części. Pierwsza ma charakter prezentacyjny, w drugiej dzieci oraz osoby opiekuńcze są zapraszane do współdziałania z performerkami.

Ramą performansu jest opowieść o ewolucji, która nie kończy się jednak na etapie przyjęcia przez człowieka wyprostowanej pozycji, lecz zmierza w stronę spekulacji na temat tego, kim mogłybyśmy się stać, gdyby nasze ogony nie zaniknęły. Pierwszą część performerki rozpoczynają w dziwacznych pozach, w których przypominają ruchliwe, śmieszne stworzenia o niejasnym pochodzeniu. Później ewoluują w telepiące się po scenie ryby, które przemieszczają się, falując ciałami, czy w rozkołysane, pełzające niby-salamandry. Choć w choreografii można wyodrębnić ruchy charakterystyczne dla konkretnych kręgowców, strategie mimetyczne nie wydają się dominujące. Performerki skupiają się na eksploracji potencjału ciała, które uwalnia się z codziennej funkcjonalności i testuje nietypowe dla siebie motoryki, na przykład przesuwa się, podskakując na pupie. Stopniowo zbliżają się do lewej, wcześniej nieobjętej działaniem, strony sceny, którą wypełniają nieidentyfikowalne obiekty. Jeszcze nie wiadomo, że czarne kokony po rozwinięciu zmienią się w lśniące cekinami smocze ogony. Performerki wyciągają je zębami, tarmoszą, obwąchują, a w końcu zakładają

na pupy i zaczynają wspaniały popis merdania.

Na tym jednak nie koniec, bo w dalszej części ogony przyczyniają się do kolejnych transformacji ciał: wyrastają z brzuchów, głów, nóg i można odnieść wrażenie, że się w sposób niekontrolowany mutują. Artystki zmieniają się w hybrydy ludzi i bawołów czy w jeżozwierze, bo ogony służą im przede wszystkim do mobilizowania ucieleśnionej wyobraźni. W drugiej – interaktywnej – części performerki rozdają ogony publiczności i zapraszają ją na scenę. Performans nie podąża już za żadną gotową partyturą. Dzieci i osoby opiekuńcze na własną rękę testują możliwości swoich powiększonych ciał. Artystki nie tyle animują grupę, ile jej towarzyszą. Subtelnie proponują różne działania i angażują się we wspólne tańce, ale nie narzucają konkretnych zadań. Nie zapominają o dzieciach, które zdecydowały się tylko na obserwację, i dla nich wykonują specjalne merdania.

Spektakl Holobiontu z jednej strony jest choreograficzno-paleontologiczną wariacją na temat procesów transformowania się jednych organizmów w kolejne, poprowadzoną jednak nie z naciskiem na radykalne zerwania między nowo wykształconymi grupami, a na nieoczywiste podobieństwa i zaskakujące kontynuacje. W końcu ryby mają ogonowe płetwy, a ludzie ogonowe kości. Z drugiej strony *Mój ogon i ja* to zaproszenie zarówno do wyobrażania sobie form nieistniejących, jak i do uruchamiania własnych ciał inaczej niż zwykle: wyprowadzania ruchu od zapomnianej kości guzicznej. Twórczynie, odzyskując ogony, w istocie emancypują ciała ze sztywnych ram. Przypominając o witalności pupy i w tańcu szczególnie intensywnie angażując właśnie pośladki, w fikuśno-zawiadacki sposób tymczasowo unieważniają kulturowe sfery cielesnego wstydu[8].

Do wspólnego tańca publiczność Tanzmesse porwał też spektakl *Vagabundus* w choreografii mozambijskiego artysty Idio Chichavy, który, jak tytułowa

włóczęga, nie ma wyrazistego początku ani końca. Kiedy zajmujemy miejsca, rozproszony zespół już działa, mieszając się z tłumem wchodzącym na widownię. Ktoś gwałtownie gestykuluje, ktoś inny nie wie, gdzie się podziać z tobołami. Słychać śpiewy i podniesione głosy. W Düsseldorfie spektakl pokazano w wielkiej industrialnej hali (Mitsubishi Electric Halle), a oglądało go kilkaset osób, przez co efekt tego zabiegu był zdumiewający. W choreografię nieco zdezorientowanej, ale poruszającej się w konkretnym kierunku (od drzwi na trybuny) ludzkiej masy wdzierał się ruch radykalnie odmienny: intensywny, nieprzewidywalny, w pewnym sensie obłąkańczy, bo wychodzący z ciał zachowujących się podejrzanie nerwowo albo frywolnie. Tę sytuację można porównać do napięcia w zatłoczonej przestrzeni publicznej, generowanego przez pojawienie się w niej Obcego, który nie wiadomo, co mówi ani dokąd zmierza, i którego podejrzewa się o szaleństwo.

Właściwa choreografia jest rozpisana na trzynaście ciał, które niemalże przez cały czas – nawet w scenach szybkich, pulsujących tańców rytualnych, materializujących potęgę pradawnych duchów – chóralnie śpiewają tradycyjne mozambijskie pieśni. Zdaje się podporządkowana eksploracji fermentu, jaki w sferze publicznej wytwarza obecność włóczęgów, a szerzej – migrantów. Chichava zderza różne perspektywy, tworząc kolaż scen, w których tancerze i tancerki ucieleśniają z jednej strony ksenofobiczne wyobrażenia nie-białych migrantów jako śmiercionośnych żywiołów czy plag, z drugiej – popularne, quasi-baśniowe wizerunki wędrowców jako przeklętych mędrców, których kompulsywnie rozedrgane ciała skrywają wielkie, nierzadko boskie tajemnice. W choreografii pojawiają się więc sekwencje, w których performerki i performerzy chorobliwie się telepią, a ich drgawki są tyleż tanatyczne, co ekstatyczne. Obok kolektywnych scen epatujących horrorem zbiorowego somatycznego obłędu, występują

wstrząsające sola maniakalnie kołyszących się, jakby zaklętych społecznych wyrzutków. Jedno z nich rozgrywa się we wnętrzu sklepowego wózka, atrybutu osób w kryzysie bezdomności.

Choreografa interesuje też wielość nomadycznych historii i motywacji. Włóczędzy z jego opowieści są wielokształtni: próżnują, rozrabiają, robią raban, dopuszczają się zbrodni – także na innych nomadach, których identyfikują jako zagrożenie. W spektaklu choreografowana jest również sama wyczerpująca wędrówka, doświadczenie graniczne, w którym wspólnota ciał z jednej strony staje się warunkiem przetrwania, z drugiej – bywa opresyjnym mechanizmem, piętnującym, a czasem unicestwiającym odmieńców i najsłabsze ogniwa. Te paradoksy dobitnie obrazuje scena, w której grupa najpierw kilkukrotnie podnosi jedno ciało, a przy którymś z kolei powtórzeniu tej sekwencji niespodziewanie, ale celowo pozwala mu upaść.

Kolejną warstwą spektaklu Chichavy jest opowieść o migracji jako sposobie bycia w świecie, nieuwarunkowanym koniecznością czy pragnieniem rzeczywistej wędrówki. Choreograf zużytkowuje metaforę życia jako podróży, zarazem samotnej i współdzielonej z innymi. Ten topos uspójnia całą choreografię, od samego początku przesiąkniętą halucynacyjnymi obrazami, w których błędne ciała osób performerskich z jednej strony reprezentują stereotypowe wyobrażenia włóczęgów, z drugiej, dla całego spektaklu zdecydowanie ważniejszej, pochodzą ze świata afrykańskich rytuałów i magicznych wierzeń, z tańców ludu Makonde. *Vagabundus* niesie opowieść o przodkach tancerek i tancerzy, ale też o nich samych, radośnie fetujących życie – pomimo jego, niekiedy potwornej, pokrętności.

Choreografia Chichavy jest wciągająca, widowiskowa, a momentami wręcz spektakularna, przy czym wykonujące ją ciała wcale nie wydają się nadrealne

ani wyobcowane. Jedne są bardzo szczupłe, inne muskularne, jeszcze inne mają obłe, miękkie kształty, a łączy je potęga pieśni. Głosy performerek i performerów nie tylko wokalizują ludowe archiwa, lecz także zastępują rytmy tradycyjnie wybijane przez bębny, grzechotki czy marimby. Ich wibracje, raz dramatyczne i przeszywające, raz eksplodujące witalnością, nieustannie roznoszą się w przestrzeni. W finale do tańca osoby performerskie zapraszają publiczność, a ta na scenę wkracza tłumnie i ochoczo. Zakończenie, tak jak początek spektaklu, nie ma wyraźnie wyznaczonych granic. Zespół kłania się pośród widzek i widzów, ale ukłony szybko przeistaczają się w kontynuację wspólnej zabawy, a cała sytuacja się zapętla. Włóczęga trwa.

W *Vagabundus* żywiołowe ciała tancerek i tancerzy nie tylko śpiewają, ale same stają się porywczymi, transowymi pieśniami. Choreografia Chichavy w wielu momentach jest uroczysta, jak rytuały, do których nawiązuje. Pojawiają się w niej też wirtuozerskie elementy akrobatyczne, wpisane w opowieść o wspólnocie afirmującej bycie razem i wybuchającej radością tak wielką, że aż wprawiającą ciała w salta i niezwykłe rotacje. Zespół stale utrzymuje kontakt z publicznością, trochę jak w tańcu ulicznym, napędzanym energią tłumu. Wydaje się, że niektóre popisowe choreografie wykonuje spontanicznie – w odpowiedzi na westchnienia oczarowanej widowni.

Innym spektakularnym widowiskiem w programie Tanzmesse był niemiecki *Trailer Park* w choreografii Moritza Ostruschnjaka, który również pokazano w Mitsubishi Electric Halle. W tym spektaklu wszystko jest skrojone przede wszystkim pod niesamowite efekty: baletowe *grand jetés* przeplatają się z breakdance'owymi obrotami, a warstwę dźwiękową współtworzą dudniące techno beaty i hitowe utwory takie jak *Who Wants to Live Forever* Queen czy *Willkommen*. Tekst wykonywanej przez Joela Greya piosenki otwierającej

Kabaret Boba Fosse'a zostaje jednak zmieniony. Zamiast „welcome to cabaret" słyszymy „welcome to internet", bo *Trailer Park* jest, podobnie jak *a dance routine*, opowieścią o tym, jak digitalne wpływa na realne. Ostruschnjak czerpie ze znalezionych w sieci obrazów i tańców, a w narrację włącza choreograficzne wariacje na temat praktyk kreowania siebie w mediach społecznościowych. W spektaklu wirtualne światy jawią się jako fascynujące, ale niebezpieczne, bo wpływają na rozpad więzi społecznych. Choreograf ucieka się do rozpoznań znanych i przebrzmiałych, ale stawką jego spektaklu nie jest chyba poważna krytyka społeczna, a samo widowisko.

Kompozycyjnie *Trailer Park* to kolaż kilkunastu choreografii, z których każda mogłaby stać się teledyskiem albo numerem przygotowanym z myślą o programie *Mam talent!*. Ciała dziesięciorga tancerek i tancerzy są szczupłe, młode i bardzo sprawne, a ich pozornie niedbałe sportowe kostiumy to tak naprawdę doskonale przemyślane stylizacje, wykończone perfekcyjnymi fryzurami. Świat, w którym się poruszają, jest ciemny i smutny, a jego witalność zdaje się uwięziona w puszkach z energetykami, będących właściwie jedynym elementem scenograficznym. Napoje, które w składzie mają chemikalia i sztuczne barwniki, stają się *pars pro toto* rzeczywistości, załamującej się pod naporem symulakrów. Taniec jest jednak zaskakująco żywotny, co może wynika właśnie z hiperstymulacji jako domyślnej kondycji ciał w późnej ponowoczesności. Chociaż Ostruschnjak zdaje się ironicznie przyglądać kultowi doskonałych wizerunków, sam poddaje tańczące ciała estetyzacji, skupiając się na oszałamiającej formie.

Słonice

Estetykę tańca klasycznego przywołuje też pochodząca z Republiki Południowej Afryki artystka Lorin Sookool w częściowo autobiograficznym performansie *Woza Wenties!*. W tym spektaklu baletowe imaginarium zostaje jednak poddane radykalnej dekonstrukcji, którą choreografka przeprowadza w kontekście kolonialnej historii swojego kraju i brązowego ciała. Artystka kształciła się w regionie należącym w przeszłości do brytyjskiej kolonii. Chociaż działo się to już po zakończeniu apartheidu i pierwszych demokratycznych wyborach w RPA (1994), w szkołach i studiach tańca nadal obowiązywał biały, zachodni kanon, niezmiennie utożsamiany z prestiżem. W *Woza Wenties!* Sookool odprawia swoisty rytuał odczarowywania swojego ciała z reżimów, w które wtłoczył je system. Obserwujemy proces odstandardyzowywania ruchu, oduczania się dyscypliny, odkształcania zachodnich norm i habitusów.

Przestrzeń jest zaaranżowana jak na pokaz mody, ale wybieg znajduje się na wysokości twarzy osób widzowskich, przez co Sookool patrzy na nas z góry. To rozwiązanie dodaje ciału performerki niepokojącego, mrożącego majestatu. Artystka wchodzi na scenę jak surowa guwernantka, która kolejne kroki stawia tak, jakby uczestniczyła w paradnej musztrze. W dłoni trzyma starą skórzaną aktówkę, a na sobie ma tylko eleganckie trzewiki i białe skarpetki oraz czarny kapelusz z zaokrągloną główką i szerokim rondem, który przypomina hełm korkowy – jeden z symboli brytyjskiego imperializmu, ale też *porkpie*, w historii angielskiej mody uznawany z kolei za buntownicze, nonkonformistyczne nakrycie głowy[9]. Choć jest prawie naga, wydaje się w pełni umundurowana. Kiedy odstawia teczkę na podłogę, można spodziewać się rozpoczęcia jakiejś strasznej lekcji i tego, że artystka zaraz wyciągnie zza pleców linijkę do bicia nieposłusznych uczennic.

Nic takiego się jednak nie dzieje. Sookool podchodzi do stojącego na drugim końcu wybiegu gramofonu i tam, rozmawiając z publicznością i angażując ją do uruchomienia płyty, rozpoczyna wywrotowy egzorcyzm: proces wypędzania z siebie zachodniej dyscypliny. Jej ciało jest pokryte kremową glinką, tradycyjnie wykorzystywaną przez lud Xhosa (jedna z największych grup etnicznych w RPA) między innymi w rytuałach oczyszczenia. W *Woza Wenties!* ceremonia odnowy zaczyna się od spektakularnej sekwencji, w której performerka wykonuje precyzyjne, szybkie *pas de bourrée* (krzyżowe przestępowanie z nogi na nogę) czy lekkie, ale zdecydowane *piqué* (chodzenie na czubkach palców bez zginania kolan). Nie jest to jednak zwyczajny popis umiejętności. Sookool jednocześnie inkorporuje baletową dyscyplinę i ją dekonstruuje. Artystka wprowadza bowiem efekt dziwności: pod szyją ma kryzę z papieru (kartonowe kostiumy wykonał Lesiba Mabitsela), porusza się na czworakach, a skarpetki i buty wkłada na dłonie, które udają stopy w pointach. Zamiast harmonijnych linii ciała widzimy więc połamaną, kanciastą formę, która ma niewiele wspólnego z klasyczną gracją. W kolejnych scenach Sookool porzuca baletowe kody i wprowadza do choreografii elementy tańców ludowych (na przykład rytmiczne ruchy bioder jak w umngqungqo) oraz improwizacji, niesfornej, energetycznej, niedbającej o pozory. Bywa obsceniczna i ekstatyczna. Kiedy seksownie napina pośladki albo kładzie się na podłodze, a jej wstrząśnięte, drżące ciało zdaje się konwulsjami odpowiadać na niewidzialną przemoc, spektakl staje się opowieścią o tym, jak zachodnia kultura zawłaszcza i uprzedmiotawia czarne kobiety.

Sceny, w których nagie ciało performerki emanuje zmysłowością albo uporczywie podskakuje, jakby znajdywało się w protestującym tłumie albo w rytualnym transie, kontrastują z minimalistycznymi, groteskowymi choreografiami grzecznej uczennicy-lalki. Jednym z papierowych kostiumów-

makiet, które na przednią część ciała nakłada performerka, jest biały, dopasowany uniform przypominający szkolny mundurek, który, tak jak wcześniej balet, staje się symbolem systemowego rasizmu w instytucjach edukacyjnych RPA jako pozostałości po kolonialnej władzy. Taką znaczącą resztką jest też w *Woza Wenties!* religia. Sookool ironicznie odczytuje angielski opis winylowego wydania płyty *Soul of Africa* (The Kings Messengers Quartet), w którym osoba autorska wyjaśnia zawiłości afrykańskiej duchowości, w jej sercu umieszczając chrześcijańskiego Boga.

W *Woza Wenties!* taniec jest jednym z agentów kolonialnej władzy, produkującej zdyscyplinowane i ustandaryzowane ciała, ale też medium oporu. Zderzając sztywny baletowy kanon z nieposłuszną mu improwizacją, artystka poniekąd realizuje wpisane w tytuł performansu wezwanie. „Woza" w języku zuluskim oznacza „przyjdź", a „wenties" to nazwa subkultury i zdrobnienie od Wentworth, dzielnicy Durbanu, w której w okresie apartheidu mieszkały osoby zdefiniowane przez rasistowską politykę jako „coloured" (dla odróżnienia od białych i czarnych). Dekonstruując taniec klasyczny i zrzucając szkolny mundurek, Sookool przywraca swojemu brązowemu ciału to, co instytucje edukacyjne próbowały z niego wygnać. Twórczyni *Woza Wenties!* wprost mówi i tańczy o tym, co niewygodne i niechętnie wspominane. Nie bez znaczenia jest tu fakt, że premiera tego spektaklu odbyła się w Wielkiej Brytanii, w trakcie Liverpool Biennial (2023).

Przysłowiowym słoniem w pokoju na Tanzmesse była zaś portugalska artystka Vânia Doutel Vaz, której solo *O Elefante No Meio Da Sala / The Elephant In The Room* pokazano zamiast spektaklu Diany Niepce *Anda, Diana*. Jako że zastępstwo organizowano w ostatniej chwili, artystka, która pierwotnie miała wystąpić w *Open Studios*, przedstawiła surową wersję swojej choreografii (bez rozbudowanej scenografii i warstwy muzycznej).

Performerka niejako powtarza w niej gesty znane z niegdyś skandalizujących, określanych mianem „nie-tańca” przedstawień Jérôme’a Bela z lat dziewięćdziesiątych XX wieku, w których francuski artysta poszukiwał poziomu zero choreografii. Performerka siedzi na krześle, a jej ciało wydaje się tylko niewyraźnym punktem w ogarniającym scenę i widownię mroku. Momentami ledwo ją słychać, choć to właśnie słowa wypełniają całą partyturę sola. Tym, co choreografuje Doutel Vaz, jest jej obecność: słaba i punktowa, a jednocześnie niezwykle intensywna, bo skłaniająca widownię do w szczególny sposób ucieleśnionego odbioru: do wytężania wzroku i słuchu tak, jakby przez dziurkę od klucza chciało się podejrzeć i podsłuchać sąsiedzką kłótnię. Taniec trzeba sobie wyobrazić, a okazji ku temu choreografka daje mnóstwo, bo mówi o tym, co zatańczy albo co mogłaby zatańczyć, jednocześnie snując alternatywne scenariusze tego, jak mogłoby się potoczyć jej spotkanie z düsseldorfską publicznością.

Słoniem są tutaj między innymi oczekiwania osób widzowskich, które artystka w końcu zaczyna spełniać, ale robi to w sposób błazeńsko-ironiczny. Wychodzi na przykład na przód sceny i spektakularnie odgrywa serię różnych śmiechów, śmiało wchodząc w rejestry przaśnej komedii czy melodramatu. Pokazuje, że ma potencjał rozbawiania i wzruszania publiczności do łez, ale szybko ten popis urywa. W innej scenie robi striptiz, w każdym kroku pytając widownię o to, co powinna z siebie ściągnąć, ale okazuje się, że pod jedną warstwą ubrań ma kolejną, a za nią jeszcze kilka innych i właściwie cała jest opakowana w kwieciste legginsy, rajstopy i podkoszulki. Kiedy podwija sceniczną wykładzinę i pod nią wchodzi, by uciąć sobie drzemkę, może wydawać się, że spektakl się kończy. Ale nie. Reflektor przez kilka minut oświetla miarowo unoszące się w rytmie oddechów ciało artystki. W finale Doutel Vaz wraca na krzesło, tym razem zanurzone w

jaskrawożółtym świetle. Pięknie, ale cichutko śpiewa piosenkę Tiny Turner *Private Dancer*, domykając opowieść o tańcu jako transakcji i raz jeszcze rozbrajając publiczność targów.

Powtórzenie i różnica

Elefante No Meio Da Sala jest subwersywną (i świadomą własnej niemożliwości) choreograficzną spekulacją o tańcu, który wymyka się zasadom kapitalistycznego systemu produkcji. Napięcie między tym, co spodziewane, a tym, co widziane, choreografują też Minsun Choi i Jinan Kang w performansie *A Complementary Set_Disappearing with an Impact*, ale robią to w sposób dosłowny. Koreański duet wychodzi od nieszczególnie odkrywczej konstatacji: nie można wierzyć temu, co się widzi, tym bardziej gdy to coś zjawia się nam na ekranie i obiecuje, że jest reprezentacją rzeczywistości. Cały, swoją drogą bardzo zabawny, performans polega na fantazyjnym ukazywaniu rozejść między realnym i wirtualnym.

Na scenie z Choi i Kangiem występuje artystka wideo Taekyung Kim, która trzyma kamerę i wydaje się podążać za choreografią. W stojącym na scenie telewizorze początkowo wyświetla się to, co robią performerka i performer, ale i tak coś się nie zgadza: kamerzystka filmuje ścianę. W kolejnych scenach z ekranu znika jedno z tańczących ciał albo pojawiają się na nim kadry z przeszłości czy obrazy, do których kamera akurat z całą pewnością nie ma dostępu. Iluzje raz pękają, raz się multiplikują, a gra, którą proponują Choi, Kang i Kim, jest niezwykle zajmująca. I to nie tylko dlatego, że kolejne oszustwa ekranu są śmieszne, ale też za sprawą absurdalnego, acz wykonywanego ze śmiertelną powagą tańca. Rytm wybija głośno tykający metronom, a Choi i Kang stają się wahadłami zegarowego mechanizmu. Ona

stoi prosto i miarowo porusza biodrami oraz usztywnionymi rękami. On zdaje się bardziej giętki, krąży wokół niej i przecina swoimi ruchami kinesferę partnerki, wpasowując się w te sekundy, w których się ona otwiera. Ten układ Choi i Kang powtarzają w różnych wertykalnych i horyzontalnych konfiguracjach. Na przykład on kładzie się na plecach i unosi nogi, a na jego stopach opiera się ona w pozycji jaskółki, nieprzerwanie wykonując rękami ruch wahadłowy. Relacja między nimi się nie zmienia: ona jest groteskowo dominująca, a on kuriozalnie poddany. Dobrze obrazuje tę dynamikę scena, w której Choi znienacka wsadza w usta Kanga imprezowy gwizdek, a on po prostu w niego dmucha. W performansie pojawiają się też inne niespodziewane elementy, między innymi pompony i piłeczki, które para włącza w „tykający" ruch. *A Complementary Set_Disappearing with an Impact* to niebywale precyzyjna choreografia absurdu.

Innym spektaklem, którego dramaturgia opiera się na powtórzeniach ewoluujących w stronę różnicy, jest *Mellowing* w choreografii Christosa Papadopoulosa i wykonaniu berlińskiej grupy Dance On Ensemble, zrzeszającej tancerki i tancerzy po czterdziestym roku życia. U Choi i Kanga absurdalne pęknięcia w kolejnych repetycjach wyjściowej partytury są wpisane w sceniczną groteskę o tym, że reprezentacje oszukują, a percepcja za szybko traci czujność. Grecki choreograf rozmiękcza natomiast i podobieństwa, i różnice, tworząc opowieść o komunikacji, której warunkiem zdaje się, czasem ledwie zauważalna, transformacja: siebie w Innego i Innego w siebie. W *Mellowing* nie chodzi jednak o wchodzenie w cudzą skórę, a o współdzielenie wibracji, które wędrują między ciałami i się w nich zadomawiają, ale nigdy na dobre.

Na pustej scenie najpierw zjawia się postać, która w zapętleniu wykonuje minimalistyczne, „zwyczajne" ruchy. Choreografia pozornie się nie rozwija:

ciało rytmicznie przestępuje z nogi na nogę, delikatnie poruszając biodrami i rękami; ramiona tylko nieśmiało drgają, utrzymując linię prostą. Nie ma tu żadnych akumulacji ani redukcji, są tylko mikroprzesunięcia niezmiennej choreograficznej frazy w przestrzeni. Po jakimś czasie zaczynają pojawiać się kolejne osoby tańczące. Wchodzą pojedynczo lub w niewielkich grupach i dołączają do tańca: ucieleśniają tę samą partyturę, w której trwa pierwsze ciało. Elektroniczna muzyka (Coti K) hipnotyzuje; to jej miarowym, subtelnym drganiom odpowiadają delikatne pulsacje tancerek i tancerzy. Światło (Eliza Alexandropoulou) jest zaś przydymione. Obserwując scenę z ostatnich rzędów operowej sali, miałam wrażenie, że patrzę na ludzkie sylwetki majaczące w porannej mgle, jeszcze zanurzonej w niespiesznie rozrzedzającej się ciemności. Transowe brzmienia i ruchy, które wprawiały półmrok w nieostre, płynne wibracje, uśpiły moją czujność. Nie od razu zorientowałam się, że na scenie jest już cały zespół (jedenaście osób).

Dramaturgię *Mellowing* można porównać do procesu rozwoju roślin i choreografii ich tropizmów. Niby nic się nie dzieje, ale nagle okazuje się, że jakiś liść się skulił, inny rozprostował. Dotyczy to nie tylko choreografii, która hipnotycznie faluje, powoli, jak śledzący ruch słońca słonecznik, zmieniając kierunki, ale bywa też rozrywana przez niespodziewane pauzy albo nagłe, krótkie wybuchy żarliwości, lecz także muzyki, raz zupełnie wytracającej intensywność, a raz ustępującej upiornym gongom, oraz światła tańczącego własny spektakl i delikatnie, niczym zachmurzone niebo, zmieniającego tonacje albo zaskakującego black-outami, trwającymi nie dłużej niż sekundę.

Tancerki i tancerze mają na sobie zwyczajne ubrania w różnych odcieniach szarości i czerni, ale i tu pojawia się element zaskoczenia: niektóre koszulki prześwitują. Chociaż wszyscy przez prawie cały spektakl poruszają się

synchronicznie, niekiedy jako kolektywne zbite ciało, a czasem rozchodząc się na mniejsze grupy albo rozbijając układ na pojedyncze atomy, ich quasi-marszowe ruchy nie są jednakowe. Każda z osób wypełnia choreografię Papadopoulosa innymi jakościami: jedne ciała są usztywnione i powściągliwe, inne zdają się rozkołysane, zmiękczone. Jednostkowe różnice nie są tłamszone, ale pod ich wpływem precyzyjna, matematyczna struktura spektaklu nie ulega anarchicznemu rozprężeniu. To, co idiomatyczne dla każdego z ciał, zyskuje autonomię, jednak kolektywna wibracja zespołu również jest stale podtrzymywana.

W *Mellowing* zdumiewają momenty, w których grupa po kilku minutach transowych pulsacji znienacka robi coś niespodziewanego, doskonale się zestrajając. Domyślam się, że prowadzenie tego rodzaju gry z percepcją widowni wymaga od osób tańczących utrzymania wyjątkowo wyostrzonej uwagi, bo pewnie łatwo jest ulec somatyczno-akustycznej hipnozie i stracić kontakt z tym, co wspólne. Choreografia Papadopoulosa wydaje się precyzyjna jak niezawodny algorytm, a przy tym bardzo zmysłowa i magnetyczna. Pogodzenie dwóch sprzecznych jakości: matematyczno-architektonicznego kunsztu i sensualności staje się możliwe dzięki temu, że pierwsza z nich jest stale rozmiękczana przez ucieleśnienia odmiennych wrażliwości performerek i performerów, a tańczące ciała zdają się jednocześnie instrumentami dostrojonymi do rytmów przedstawienia i artystycznymi indywidualnościami. Tancerz jest tu zarówno wykonawcą, jak i twórcą. W choreografii stopniowo uwalniają się i akumulują jednostkowe różnice, zapisane w cielesnych archiwach wszystkich osób tańczących. *Mellowing* w moim odczuciu jest spektaklem afirmującym nieoczywiste potencjały tych ciał, które na scenach tańca współczesnego nie są, ze względu na wiek, często widziane.

Dystrybucje widzialności

W spektaklach takich jak *Mellowing* czy *A Complementary Set_Disappearing with an Impact* szczególne znaczenie ma czas, który, tak jak percepcja, jest choreografowany. Cieszę się, że akurat te dwie choreografie mogłam obejrzeć w całości. Prezentacje w *Open Studios* i *Insights* świetnie sprawdzają się w przypadku performansów, które nie krążą jeszcze w teatralnym obiegu, tylko znajdują się w stadium przedprodukcyjnym albo *work in progress*. Kiedy w ich ramach umieszczone zostają gotowe spektakle, pojawia się pytanie o to, do jakiego stopnia dziesięciominutowy skrót jest w stanie oddać złożoność tych choreografii.

W *Open Studios* pokazano na przykład litewski performans *She Dreamt of Being Washed Away To The Coast* w choreografii Lukasa Karvelisa i w wykonaniu Dominyki Markevičiūtė. Chociaż jest to przepięknie poprowadzona opowieść o cierpieniu bałtyckiej bogini tragicznie zakochanej w rybaku, to myślę, że już sam sceniczny „trailer" pozwala osobom kuratorskim dostrzec organizującą ją choreograficzną zasadę (znam pełnowymiarową wersję tego spektaklu). Markeviciuté niemalże przez cały czas porusza się blisko ziemi, ale jej ciało w dramatycznych przepływach wzbija się ku górze, niczym grzbiet wzburzonej wiatrem fali. W ruchu performerki materializuje się napięcie między przynależnością do morskich głębin, które ciągną ją w dół, a fantazją o życiu na lądzie, między realnym i wyśnionym. Z kolei dramaturgia *Silenzio!* Nagabczyńskiej (zob. Bosak, 2021; Fazan, 2021; Skrzypek, 2021), choć jest, mówiąc w uproszczeniu, podporządkowana kolejnym stadiom emancypacji operowej divy, ma strukturę kłącza, które stopniowo ujawnia swoją wywrotowość. Prezentacja tego spektaklu w ramach *Open Studios* ledwie więc odkrywała rąbek tajemnicy.

Nie chcę przez to powiedzieć, że spektakli takich jak *She Dreamt of Being Washed Away To The Coast* nie warto byłoby pokazać na Tanzmesse w całości. Mając na uwadze charakter i specyfikę düsseldorfskiego wydarzenia, zastanawiam się jednak nad tym, czy wybór spektakli do głównego programu miał wyłącznie charakter uznaniowy, czy kryło się za nim coś jeszcze. Rozumiem, że formaty *Open Studios* i *Insights* również dają twórczyniom i twórcom widzialność, a poza tym pozwalają osobom organizatorskim na symboliczne wyróżnienie większej liczby choreografii. Moją wątpliwość budzi jednak implikowana w podziale zaproszonych performansów na różne sekcje hierarchia: jedne są dość dobre, by pokazać je w całości, a inne nie. Domyślam się, że za decyzjami jury oraz osób dyrektorskich (Isa Köhler, Katharina Kucher), realizujących nie tyle autorską i sprofilowaną na konkretne tematy albo formy koncepcję kuratorską, ile próbujących pokazać taniec współczesny w jego wielościach, stoją nie tylko kwestie estetyczno-dramaturgicznych preferencji, ale też, a może przede wszystkim, polityki reprezentacji. Problematyczne wydaje mi się jednak pozostawienie programu bez kuratorskiego komentarza, a co za tym idzie – wrzucenie go w sferę spekulacji.

Wyjazd na Internationale Tanzmesse NRW w Düsseldorfie (2024) został zorganizowany dzięki wsparciu Instytutu Adama Mickiewicza.

Wzór cytowania:

Müller, Alicja, *Do tańca!*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 184, https://didaskalia.pl/pl/artykul/do-tanca.

Autor/ka

Alicja Müller

Alicja Müller – badaczka tańca i choreografii, doktorka nauk humanistycznych. Jest członkinią kolektywu redagującego „Didaskalia. Gazetę Teatralną” i adiunktą w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych UJ. Opublikowała książki: *Sobątańczenie. Między choreografią a narracją* (2017) oraz *Teatr (w) ruchu. Krakowski Teatr Tańca w rozmowach i esejach* (2023).

Przypisy

1. W zależności od rozmiaru stanowiska koszt dla indywidualnego wystawcy (za cztery dni) to tysiąc osiemset albo trzy tysiące sześćset euro; pięćset euro płaci każda z organizacji decydujących się na współdzielenie jednego stoiska (Shared Area); trzysta pięćdziesiąt euro to natomiast opłata dla tych, którzy chcą sobie w jednym ze wskazanych przedziałów czasowych zarezerwować miejsce w tzw. Networking Island. Każdej z tych opłat odpowiada liczba możliwych do zgłoszenia propozycji programowych (trzy, dwie lub jedna); przekroczenie tych limitów jest możliwe, ale za wszystkie kolejne zgłoszenia trzeba zapłacić po dwadzieścia pięć euro. Organizatorzy nie pokrywają kosztów podróży ani zakwaterowania artystek i artystów, których spektakle trafiają do programu. Symboliczne wynagrodzenia otrzymują twórczynie i twórcy z sekcji *Performances* i *Open Studios*.
2. Wśród polskich wystawców znalazły się też dwa niezależne od Poland Dances i realizujące własne cele stoiska (Teatr Tańca Zawirowania i Maciej Kuźmiński Company). Spektakle żadnej z tych dwóch organizacji nie znalazły się w programie.
3. Z zasadami naboru i finansowania udziału zwycięskich projektów w Tanzmesse można zapoznać się na stronie organizatora: https://iam.pl/pl/open-call-tanzmesse-2024 [dostęp: 27.11.2024].
4. Skład komisji i werdykt: https://iam.pl/pl/tanzmesse-wyniki-naborow [dostęp: 27.11.2024].
5. W *Open Studios* znalazło się dwadzieścia siedem prezentacji, a w *Insights* osiemnaście. Łącznie do wszystkich sekcji przesłano dziewięćset zgłoszeń.
6. O tym spektaklu pisałam szerzej w relacji z 54. edycji Santarcangelo Festival (*Lato i śmierć*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 183, https://didaskalia.pl/pl/artykul/lato-i-smierc [dostęp: 27.11.2024]).
7. Spektakl ma zmienną obsadę. W Düsseldorfie widziałam go w wykonaniu wymienionych performerek, ale w drugim pokazie na Tanzmesse zamiast Bożek-Muszyńskiej występował Wojciech Furman (przebieg z jego udziałem oglądałam natomiast w Łodzi podczas Polskiej Platformy Tańca).
8. Holobiont, zrównując na scenie pozycje dzieci i dorosłych, zaprasza rodziny do eksperymentowania z nietradycyjnymi formami bliskości. W Düsseldorfie ten wymiar performansu nie był aż tak wyrazisty, bo w pokazie brało udział przedszkole, ale ta sytuacja pokazała też, że praktyki pogłębiające świadomość ciała i na takich samych zasadach uwalniające twórcze energie dzieci oraz dorosłych mogą wzmacniać alternatywne konfiguracje społeczne także poza sieciami rodzinnymi.
9. Za podpowiedzenie mi tego drugiego kontekstu dziękuję Natalii Brajner.

Bibliografia

Bosak, Pamela, *Piękne i bezpretensjonalne, wytworne i wulgarne*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021, nr 163-164, https://didaskalia.pl/pl/artykul/piekne-i-bezpretensjonalne-wytworne-i-wulgarne [dostęp: 5.10.2024].

Fazan, Teresa, *Heroiny nie umierają*, „Dwutygodnik” 2021, nr 312, https://www.dwutygodnik.com/artykul/9617-heroiny-nie-umieraja.html [dostęp: 5.10.2024].

Skrzypek, Agata, *Tylko najlepsze umierają*, „Dialog”, 28.05.2021, https://www.dialog-pismo.pl/przedstawienia/tylko-najlepsze-umieraja [dostęp: 5.10.2024].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/do-tanca*