didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 184**
Data wydania: grudzień 2024
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/patrzac-w-przestrzen-pod-roznymi-katami

/ FESTIWALE

Patrząc w przestrzeń pod różnymi kątami

Maciej Guzy

Rollercoaster 2024. Przestrzeń w Krakowie, kwiecień – październik 2024

Nową siedzibę Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie postanowiono przywitać nie wernisażem bogatej ekspozycji, ale ruchem. Choreograficzne interwencje były istotną częścią programu otwarcia muzeum, jak gdyby tylko żywe ciało – nie artefakt – mogło nauczyć pierwszych zwiedzających nowej, jeszcze nieoswojonej przestrzeni. Gdy w stolicy szykowano prolog działalności MSN, w krakowskiej Cricotece kończyła się kolejna edycja Rollercoastera. Ten z pozoru przypadkowy splot nabiera sensu wobec faktu, że hasłem przewodnim całorocznego programu prezentacji tańca kuratorowanego przez Pawła Łyskawę i Eryka Makohona była „przestrzeń". Rollercoaster koncepcyjnie korespondował więc z hucznym *entrée* MSN. Gdyby różnica skali, medialności i dostępności obu wydarzeń nie była tak wyraźna, krakowski przegląd mógłby podpowiadać publiczności warszawskich pokazów sposoby interpretacji choreograficznego obłaskawiania architektury muzealnej. Mnie zaciekawił multiplikacją

sposobów rozumienia tytułowego pojęcia. Nie zmieszczę ich wszystkich w tekście, a wielu pewnie nie dostrzegłem. Dzielę się tymi, które najmocniej utkwiły mi w pamięci.

1.

Nie ma choreografii bez przestrzeni. Choć najnowsza historia tańca współczesnego w Polsce pokazuje, że doskonale odnajduje się on na pozbawionym tożsamości, sterylnie białym tle (wizualnym symbolu chronicznego niedofinansowania choreografii) przy śladowym udziale elementów scenograficznych, od tematu jego przestrzenności nie da się uciec. Nie (tylko) o lokalizację bowiem idzie. Ruch sceniczny organizuje przestrzeń, wytycza jej granice, perspektywy, komponuje układy horyzontalne i wertykalne, a wręcz ją stwarza. Niekiedy proces choreograficznego mapowania zostawia po sobie materialny ślad. Częściej pot lub ślady podeszwy, rzadziej – mniej lub bardziej zaplanowane odzwierciedlenia całego przebiegu spektaklu. Ponad dekadę temu Aleksandra Borys, remiksując w *Unisono* praktyki Anny Halprin, razem z Marią Zimpel znaczyła ścieżkę swojego tańca zagięciami papieru, którymi wyłożono miejsce prezentacji spektaklu. Podczas Rollercoastera podobny gest wykonywała choreografowana przez Dominika Więcka grupa performerska w spektaklu *Glory Game*. Wystylizowany niczym w zwolnionym filmie bieg po wysypanej piaskiem scenie – dramaturgiczna dominanta przedstawienia – znajdował odbicie w pociągłych śladach stóp. Przestrzeń stawała się razem z ruchem tancerzy-biegaczy: nabierała kontekstu (piach przywodził na myśl antyczną arenę olimpijską), ale i ulegała realnym przekształceniom, topograficznie utrwalając zmagania. Choć z początku moją uwagę przyciągały napięte mięśnie i wygięte w komicznych grymasach twarze, zyskujące płynną tożsamość podłoże z czasem coraz bardziej

intrygowało. W końcu odkrywało przed patrzącymi rzeczywisty cel wyścigu, od samego początku dostępny na wyciągnięcie ręki. Mam nadzieję, że *Glory Game* będzie można jeszcze zobaczyć – nie zdradzam więc, czym była meta.

2.

Materialna pozostałość nie jest jednak niezbędna, aby zobaczyć, jak ruch wytycza niewidoczne granice. Na podobnej zasadzie co mim dotykający nieistniejącej ściany, trzej wykonawcy *Elevator* Ferenca Fehéra (Zoltán Deák, László Szekrényes, Attila Veres Nagy) tłoczyli się w kabinie tytułowej windy. Choć istnienie pomieszczenia sugerowano jedynie zarysem z białej taśmy przylepionej do podłogi, żaden z tancerzy nie wychodził poza jego obręb; nawet przy nieco ekwilibrystycznych – momentami efekciarskich – zamachach, ciosach, wyskokach czy figurach rodem z filmu sensacyjnego. Choć spektakl nosił cechy scenicznego żartu, sięgnięcie po estetykę sztuk walki nie wydawało się przypadkowe. Wystylizowanych na yuppies performerów krępowała bowiem nie tylko kubatura windy, ale i wyraźnie poddawane scenicznej refleksji reguły męskości, której heteronorma nie znosi bliskości poza wyznaczonymi miejscami. Gdy winda się zacinała, maskujący braki pewności siebie garnitur (profesjonalna zbroja, trzymająca emocje w ryzach) przestawał wystarczać i cielesna współobecność kazała zmienić reguły performansu ze współzawodnictwa w pracy na rywalizację cielesną. Buzujący testosteron i prężone muskuły rozpierały więc ciasne pomieszczenie, obnażając równocześnie śmieszność przesady w ogrywaniu własnej roli płciowej.

3.

Charakterystyka przestrzeni nie tylko warunkuje zachowania, w tym ruchy ciała, ale też zmienia jego postrzeganie, weryfikuje powierzchowne oceny. W *Some Things Touch* dwójka tancerzy (Lia Ujčič, András Engelmann) uczyniła z kompaktowej lodówki medium opowieści o intymnej relacji. Co ciekawe, nie jej zawartość odgrywała tu kluczową rolę (jak bywa to w przypadku darzących się uczuciem par), lecz toporna budowa, będąca dla obojga choreograficznym wyzwaniem. Dialog dwójki performerów bazował na animacji nieporęcznego przedmiotu. Prosta alegoryka tego obrazu – przedstawienie związku jako nieprzerwanej dynamiki czułości i mozołu – z początku budziła mój opór. Z czasem zmieniły to skutki decyzji twórców, aby ten niepozorny spektakl pokazywać poza wyciemnionymi salami teatralnymi (w przypadku Rollercoastera – na trawniku campusu Akademii Górniczo-Hutniczej). Niezobowiązująca, piknikowa atmosfera tego miejsca – okraszona ciepłym światłem letniego popołudnia – zmieniała prostotę w dobitność. Uległem okolicznościom, przyznaję. Może to moja podatność na oddziaływanie sentymentalnego banału. A może znak utwierdzający mnie w przekonaniu, że do warunków prezentacji spektaklu choreograficznych powinniśmy przykładać większą wagę, niż zazwyczaj to robimy.

4.

W tańcu zostawia się przestrzeń innym. To dbałość o ich bezpieczeństwo, ale i widoczność. Podczas Rollercoastera przypominali o tym twórcy wyłonionego w otwartym naborze *Connected/Disconnected*. Grupowa kreacja oparta na improwizacji, dramaturgicznie ramowana (bo bynajmniej nie układana) przez Patryka Gorzkiewicza, stała w pewnym dystansie od

innych spektakli, bardziej oczywistych z punktu widzenia hasła przewodniego. Nie tematyzowano w niej przestrzeni jako konkretnej lokalizacji, warunków inscenizacyjnych czy nietrwałego efektu przestrzenności, wytwarzanego przez poruszające się ciała. Tu była ona raczej obszarem starcia o uwagę widza – zmienną architekturą, w której miejsca doświetlone i zacienione nie są wyznaczone. Energiczna kakofonia choreograficznych tożsamości performerów, nieustannie żywiących się ruchem scenicznych towarzyszy i miksowanej na żywo muzyki, rodziła poczucie świadomej rezygnacji z konstruowania jądra przedstawienia – wydobywania głosu przewodniego ponad inne, akompaniujące. Ten, kto na chwilę się wychylił – chcąc choćby w ironiczny sposób zyskać na moment status protagonisty – szybko lądował na peryferiach wartkiego nurtu tej tanecznej zabawy. *Connected/Disconnected* nabierał w ten sposób zapętlonej struktury w dwojakim sensie – raczej wciąż na nowo się odnawiał, niż zmierzał do końca, ale i konsekwentnie podważał konieczność teatralnego rozstrzygania o tym, co centralne, a co poboczne.

5.

Jeśli w *Connected/Disconnected* sterowano uwagą publiczności, przenosząc skupienie z ciała na ciało, w *Szekspiriach* Eryk Makohon (autor koncepcji) i Daria Kubisiak (dramaturżka) próbowali zaskakiwać dramaturgią ciała widocznego i ukrytego. Przedstawienie przepisujące utarte interpretacje bohaterek Szekspira jako postaci definiowanych przede wszystkim poprzez kontekst szaleństwa, wpisano w prostą scenografię zbudowaną z dwóch geometrycznych brył. Ich z pozoru monolityczna struktura okazywała się systemem napiętych gum, rozciągniętych gęsto na sztywnym szkielecie i umożliwiających swobodne przechodzenie przez ściany konstrukcji. Dzięki

temu dwie performerki (Agnieszka Bednarz-Tyran, Yelyzaveta Tereshonok) mogły błyskawicznie znikać z oczu publiczności, równie niespodziewanie pojawiając się w polu widzenia. Elastyczne płaszczyzny pozwalały też dekomponować ciała tancerek. Dzięki koordynacji ruchów scenicznych partnerek z wnętrza brył (niczym z ciemności, jak w pracach wideo Anety Grzeszykowskiej, które także można było zobaczyć podczas Rollercoastera w ramach mikrowystawy) wyłaniały się głowy i kończyny w układach dalekich od anatomicznej zasadności. Szaleństwo tytułowych Szekspirii, często wiązane z utratą władzy nad własnym ciałem (*vide* dłonie Lady Makbet), doprowadzono w ten sposób do granic powagi. Za sprawą sprytnego wykorzystania przestrzeni rozpad ciał stawał się w ten sposób nie symptomem, lecz po prostu trikiem; sztuczką iluzjonistek, które tym samym nie tyle władzę traciły, ile ją przejmowały.

***

Temat przestrzeni, który zaproponowali Łyskawa i Makohon, sprowokował mnie do przemyślenia kuratorsko-producenckich wyzwań Rollercoastera, które czekają wydarzenie w jego – mam nadzieję – kolejnych edycjach. W relacji sprzed dwóch lat cieszyłem się z poszerzenia formuły przeglądu – jego czasowego rozciągnięcia na niemal cały rok. Swoje zdanie podtrzymuję. Wyżej cenię cykliczną możliwość kontaktu z tańcem niż jej intensywną, ale jednorazową dawkę. Uważam jednak, że w tym roku zabrakło miejsca na dialogowanie ze sobą spektakli. Choćby wieloosobowe praktyki choreograficznego kształtowania przestrzeni w *Connected/Disconnected* i – pokazywanym dużo wcześniej – słoweńskim *Superfluous* EN–Knap Group opierały się na pokrewnych założeniach kładzenia nacisku na improwizację, eksplorowania dramaturgii łączenia różnych charakterystyk ruchowych czy tanecznego dialogowania z muzyką. Mam obawy, czy to zestawienie miało

szansę wybrzmieć z uwagi na kilkumiesięczny okres dzielący oba pokazy. Co prawda publiczność Rollercoastera jest raczej wierna – twarze widziane na widowni się powtarzają. Co więcej, część osób śledząca przegląd chętnie bierze udział w pospektaklowych dyskusjach. Zastanawiam się – bo nie mam dobrej odpowiedzi – jak pogodzić całoroczność Rollercoastera z okazją do jego podsumowania, połączenia wątków, uruchomionych sensów. Czy jest na to przestrzeń?

Wzór cytowania:

Guzy, Maciej, *Patrząc w przestrzeń pod różnymi kątami*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2024, nr 184, https://didaskalia.pl/pl/artykul/patrzac-w-przestrzen-pod-roznymi-katami.

Autor/ka

Maciej Guzy

Maciej Guzy – absolwent prawa i teatrologii na UJ. Doktorant w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UJ, gdzie przygotowuje rozprawę poświęconą dźwiękowym aspektom współczesnej scenografii teatralnej. Laureat nagrody specjalnej im. Sławomira Świontka dla najlepszej pracy z zakresu teorii teatru (2022). Zakładał Pracownię Kuratorską, w której zajmował się działalnością kuratorsko-producencką w obszarze sztuk performatywnych. Swoje zainteresowania badawcze koncentruje na materii teatru, jego dźwiękowości, a także próbie powiązania współczesnych teatrologicznych metodologii badawczych z dyskursami nowego materializmu i *sound studies*. Publikował między innymi w „Przeglądzie Kulturoznawczym", „Pamiętniku Teatralnym", „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej", a także w „Dwutygodniku", „Glissandzie" i „Dialogu".

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/patrzac-w-przestrzen-pod-roznymi-katami*