didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 195**
Data wydania: październik 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/choreografie-lata

/ ZAGRANICA

Choreografie lata

Alicja Müller

Santarcangelo Festival, 3–12 lipca 2026

ImPulsTanz – Vienna International Dance Festival, 8 lipca – 8 sierpnia 2026

International Festival Tanz im August w Berlinie, 13–29 sierpnia 2026

Dame mas gasolina!

Spektakl *Clap & Snap* Agnietė Lisičkinaitė i Igora Shugaleeva był tego lata jednym z najbardziej widzialnych europejskich performansów choreograficznych – pokazano go między innymi na Santarcangelo Festival, Tanz im August w Berlinie, The Zürcher Theater Spektakel w Zurychu oraz Generation After 10. Showcase w Warszawie[1], Zważywszy na to, jak dużym zainteresowaniem osób kuratorskich cieszy się ten spektakl, zaskoczyło mnie, że nie był prezentowany na największym festiwalu tańca współczesnego w Europie, czyli wiedeńskim ImPulsTanz[2].

Litewska choreografka i białoruski performer, aktualnie członek zespołu

aktorskiego Nowego Teatru w Warszawie, w autoteatralnej formule eksplorują choreografie kolektywnej odpowiedzialności, w którą podmiot zostaje uwikłany mimowolnie, bo już za sprawą miejsca swojego urodzenia i tożsamości narodowej, nawet jeśli tą ostatnią próbuje odepchnąć, zawiesić, uczynić przezroczystą.

Shugaleev w 2020 roku uczestniczył w białoruskiej rewolucji, wywołanej sfałszowaniem wyników wyborów prezydenckich przez Aleksandra Łukaszenkę i – mimo pokojowego charakteru – brutalnie stłamszonej przez władzę. W tym czasie Lisičkinaitė brała udział w demonstracjach przed białoruską ambasadą w Wilnie, a podczas jednej z nich została aresztowana. Po pełnoskalowej inwazji Rosji na Ukrainę w lutym 2022 roku zdecydowała, że nigdy nie podejmie współpracy z osobą, której pierwszym językiem jest rosyjski.

Głównym tematem spektaklu wydaje się z jednej strony kwestia nieskuteczności, a może niedostatecznej żarliwości białoruskiego ruchu oporu, a z drugiej – problem cywilnej odpowiedzialności za trwanie dyktatury. Niemniej choreografka, która próbuje wrobić swojego scenicznego partnera w winę, mówiąc wprost o relacji między politycznym uchodźctwem a niemym przyzwoleniem na rozpasanie się autorytaryzmu, ironicznej dekonstrukcji zdaje się poddawać również własną postawę. Odmowa współpracy z osobami artystycznymi z Rosji i Białorusi staje się tu poniekąd synekdochą wszystkich prób zmniejszenia widzialności kultury, sztuki i literatury tych krajów, podejmowanych często z pobudek tyleż szlachetnych, co osadzonych w bezpiecznych i uprzywilejowanych pozycjach. Chodzi tu, jak myślę, nie o samo podważenie adekwatności tego rodzaju gestów, lecz o rozszczelnienie perspektywy w taki sposób, by zrobić w niej miejsce dla tego, co jednostkowe, prywatne, komplikujące obraz zbiorowej

moralności poprzez opowiedzenie historii artysty, który od pięciu lat nie widział swojej mamy.

Nie oznacza to jednak, że agon w *Clap & Snap* zostaje wyciszony, przeciwnie – jego żar raz po raz na nowo się rozognia i nie wiadomo, czy wyciągnięta w stronę drugiej osoby ręka szykuje się do uścisku, czy do uderzenia. Konflikt nie ma tu jednej trajektorii. Rozgrywa się przede wszystkim między Lisičkinaitė, domagającą się od partnera skruchy i przyznania się do współudziału w potędze Łukaszenki, a Shugaleevem, który na scenie upolitycznia szczerość i własną ranliwość. Performer pyta, czy naprawdę lepiej byłoby zostać na Białorusi i umrzeć za ideę demokracji, a jednocześnie mówi o boleśnie popękanej tożsamości. Niemniej napięcie dotyczy również sprzecznych afektów, kotłujących się w polu narodowej przynależności, w którym wstręt do nacjonalizmu ściera się z dumą z własnej kultury, niedającej się przecież całkiem zawłaszczyć reżimowi.

Kiedy publiczność zajmuje miejsca na widowni, performerka i performer są już na scenie, a w małym telewizorze widać ich gadające głowy, dyskutujące o tradycyjnej kuchni i tym, do którego narodu należą dania takie jak barszcz czerwony czy kołduny. Lisičkinaitė i Shugaleev stoją po przeciwnych stronach obklejonej biało-czerwoną taśmą ostrzegawczą metalowej balustrady, którą wspólnie utrzymują w powietrzu, przy czym ich naprężone ciała, ubrane w czarne sportowe spodenki i białe podkoszulki, zdają się wzajemnie na siebie napierać: jak tłum na kordon policji albo na bramki oddzielającego go od tego, co mu zakazane, ale też jak zatrzymani w stop klatce rugbiści. W kolejnych scenach, już bardziej dynamicznych, dochodzi do rzeczywistych przepychanek, ale barierka pozwala też, niczym podwórkowy płot, na różne akrobacje. Choreografii towarzyszy wymiana zdań na temat zbiorowej odpowiedzialności, którą Shugaleev kończy,

ściągając koszulkę i uderzając się otwartą dłonią w okolice karku tak mocno, że jego skóra czerwienieje. Rumień stopniowo się pogłębia, bo performer wielokrotnie zamachuje się na samego siebie. Na jego plecach widać linię, która przebiega wzdłuż środka kręgosłupa, dzieląc ciało na pół i stając się somatycznym świadectwem zarówno wewnętrznego rozdarcia, jak i społecznego piętna. Działanie performera przypomina tyleż katartyczny, co poniżający rytuał samobiczowania, sygnalizując nieszczelność granicy między uznaniem własnej skazy a autoagresją.

Co jednak istotne, osoby artystyczne nie pornografizują w ten sposób poczucia winy, interesuje je raczej właśnie ontologia ekstremum jako czegoś, co wyradza się z nazbyt rozochoconej, choć początkowo niepozornej, namiętności, i co jest podatne na osuwanie się w inne skrajności. Do Shugaleeva szybko dołącza bowiem Lisičkinaitė, która, podobnie jak on, wydaje się obojętna wobec faktu, że jej skóra płonie. W kolejnych scenach charakter choreografii radykalnie się zmienia: osoby performujące dalej uderzają się w kark albo mostek, ale ich twarze, dotąd niewzruszone, teraz wyrażają coś na kształt dionizyjskiego szału. Tancerka, której spojrzenie zdaje się zamglone rozkoszą, lubieżnie wystawia język i przez ramię spogląda na publiczność, wypinając przy tym falujące pośladki. Performer porusza się po całej przestrzeni z energią i zmysłowością Micka Jaggera, a przy tym zamaszyście klaszcze w dłonie, jakby w każdy ruch angażował całą swoją kinesferę. Z głośników rozbrzmiewa reggaetonowy hit *Gasolina* (Daddy Yankee), a tekst o braku zahamowań i odurzeniu zapachem tytułowej benzyny staje się nośnikiem opowieści o dramaturgii fanatycznych poruszeń, ale też afektywnej sile ideologicznych manipulacji.

Imprezowa piosenka oczywiście wprowadza do performansu zgrzyt, ale to właśnie chropowatość zdaje się zasadą organizującą jego strukturę. Na

ekranie dwukrotnie pojawia się projekcja ze starszym mężczyzną (Bush Hartsorn, który – co zabawne i znaczące – jest również dramaturgiem *Clap & Snap*), wykładającym w tonie profesorsko-coacherskim techniki klaskania. Osoby twórcze zachęcają publiczność do aplauzu i niejako nim dyrygują, a potem zwracają się do siebie twarzami i przy rytmicznych oklaskach zaczynają się wzajemnie policzkować, nawiązując być może do *Dark/Light*, performansu Mariny Abramović i Ulaya z 1977 roku. Ten scenariusz powtarza się kilkukrotnie. Przy odgłosie każdego pierwszego policzka publiczność stopniowo przestaje klaskać – nie chce dawać przyzwolenia na przemoc. Udało nam się nie przeoczyć momentu, w którym zostałyśmy uwikłane w toksyczne struktury, i w porę się wycofać. Tylko czy na pewno? Klaskać nie można, ale patrzeć wolno? Osoby twórcze choreografują zbiorowe zakłopotanie, niewiedzenie, trwanie w impasie, nieznośność każdej alternatywy dla tego zawieszenia, lecz także doświadczenie współwiny i jego uporczywej niewysławialności.

Gdzieś pomiędzy kolejnymi seriami Shugaleev pyta Lisičkinaitė, czy ta go poślubi (litewski paszport należy do tych dobrych); w przerwach patrzą na siebie porozumiewawczo, z przyjacielskimi, trochę zawadiackimi uśmiechami. Ale kiedy wydaje się, że odpuścili już sobie ciosy, zaczynają od nowa. Tak jak pewnych stanowisk nie da się uzgodnić, tak niektóre napięcia pozostaną nierozładowane i wciąż będą podburzane nabrzmiałymi afektami, zakłócającymi działanie zarówno jednostkowych, jak i kolektywnych kompasów etycznych. W finałowych sekwencjach Lisičkinaitė śpiewa hymn Litwy, a pomiędzy kolejne zdania wdziera się Shugaleev z pieśnią białoruskiej opozycji, której publiczne wykonywanie jest na Białorusi zakazane. Powstaje przejmująca akustyczna metafora trudnych sojuszy w nieusuwalnym agonie.

Ciekawe, że to akurat ten spektakl był wspólnym punktem dwóch tak różnych wydarzeń, jak Santarcangelo Festival i Tanz im August. Włoski festiwal jest poświęcony sztukom performatywnym, jednak podczas edycji kuratorowanych przez Tomasza Kireńczuka (2021–2026) to performanse choreograficzne stanowiły programową dominantę; berliński, zgodnie z tym, co sugeruje jego nazwa, prezentuje wyłącznie taniec, w tym produkcje bardzo widowiskowe, pochodzące z porządku teatru tańca, neobaletu i szerzej – tanecznego mainstreamu. Ze względu na specyfikę każdego z tych festiwali performans *Clap & Snap* zajmował w opowieściach kuratorskich różne miejsca. We Włoszech był częścią programu konsekwentnie eksplorującego polityczne implikacje bliskości jako tego wymiaru relacyjności, w którym sieci współzależności i współodpowiedzialności przypominają o swojej materialności, lepkości i niekiedy też dotkliwości, ujawniających się w czyimś oddechu na plecach czy w kilku przechodzących z ciała na ciało dreszczach. Z kolei w Berlinie okazał się jedną z najbardziej radykalnych choreografii. Dyrektor artystyczny Tanz im August Ricardo Carmona, choć podobnie jak Kireńczuk sytuuje taniec w polu sztuki mającej potencjał wywrotowy, mocno splecionej z tkanką społecznej i więcej niż ludzkiej rzeczywistości, buduje program dość zachowawczy, w którym estetyczno-polityczne ryzyko jest raczej wyjątkiem niż regułą.

Polityczność bliskości – Santarcangelo Festival

Pięćdziesiątej szóstej edycji Santarcangelo Festival (ostatniej, którą kuratorował Kireńczuk – na stanowisku dyrektora artystycznego zastąpi go Luigi Noah De Angelis) towarzyszyło hasło „deep pressures”, odnoszące się zarówno do doświadczenia ucisku, jak i poczucia silnego zakotwiczenia w „tu i teraz”, związanego z przekonaniem o współodpowiedzialności nie tylko za

zastany porządek, ale też za możliwe trajektorie jego przyszłych przekształceń. Osoby twórcze, których spektakle – często osadzone w strukturach wyobraźni utopijnej – pokazano we Włoszech, przekształcały swoje ciała w media sprzeciwu wobec prawicowych, ale też neoliberalnych fiksacji, odpowiedzialnych z jednej strony za wzmożoną produkcję propagandowych fikcji o groźnych Innych, z drugiej – za wciąż postępującą alienację ze świata, uparcie opowiadanego jako coś, czego nie da się uratować. Festiwal nie był miejscem wielkich gestów. Opór rozumiano i praktykowano po pierwsze jako odmowę stagnacji i strategię reparacyjną, związaną nie tyle z wytwarzaniem abstrakcyjnych kontrdyskursów, ile z ustanawianiem przestrzeni, w których jedno ciało, poruszane, a czasem wstrząsane płaczem, wrzaskiem czy oddechem innego, raz wściekłego, kiedy indziej zdruzgotanego albo przeciwnie – ożywionego namiętnością wobec dziwności i wspaniałości świata oraz jego ludzkich i nie-ludzkich mieszkanek, staje się na nowo częścią wielości. Po drugie, jako oddychanie, krzyczenie i pożądanie przez ciała, których witalność fobiczny patriarchalny system chce zdusić. W programie niewiele było spektakli, które, jak *Clap & Snap*, odnoszą się do (geo)polityki wprost. Na scenach pojawiały się ciała zaprojektowane przez liberalne, neokolonialne czy szowinistyczne władze jako szczególnie podatne na zranienie, ale przechwytujące kondycję kryzysowej kruchości na rzecz radykalnej wyobraźni, rozumianej jako praktyka ucieleśnionego sprawdzania nowych sposobów negocjowania materialnego i dyskursywnego kształtu rzeczywistości.

W spektaklu Haralda Behariego *Undersang* oddech staje się czymś nieprzezroczystym – lepkim, mokrym, zmysłowym. Osoby performujące (oprócz choreografa występują: Loan Ha, Mariama Slåttøy, Carlisle Sienes, Jens Trinidad, Nosizwe Baqwa i Amie Mbye) są jak leśne, wiecznie nienasycone stwory, które wymyślają rozmaite strategie trwania w rozkoszy.

Przyjemność należy tu do porządku takiej witalności, która odmówiła sojuszu z kulturą pojmowaną jako źródło norm, a zamiast tego wybrała bezwstydną odmieńczość, stosującą fantazyjne uniki wobec przymusu „ucywilizowania" ciała poprzez nadanie mu iluzji stałej formy. Nordyckie i afrykańskie mitologie zostają przepisane przez queerowo-ekologiczną wrażliwość, a publiczność staje się uczestniczką immersyjnego rytuału, w którym potworność, rozumiana jako właściwość ciał transgresyjnych, niesfornych i uparcie obnażających nieszczelność granicy między ludzkim i nie-ludzkim, prowadzi do emancypacji. Symptomy monstrualności widać choćby w osobliwości, z jaką osoby performujące się poruszają – niekiedy, jeśli akurat nie wstrząsają nimi orgazmiczne spazmy, a ich pośladki nie pulsują w rytmicznych skurczach, zdają się powłóczyć nogami, jakby łydki nie były przyzwyczajone do dźwigania całych korpusów albo nie mogły wrócić do siebie po długim odurzeniu. Są trochę jak zwierzęta, a trochę jak kosmici. Reprezentują obcość, która – wyproszona z kapitalistycznego porządku z jego systemowym rasizmem i antropocentryzmem – robi dla siebie miejsce w świecie, który na nowo staje się czymś wspólnym, porowatym, a przede wszystkim podatnym na transformacje.

Czarne, queerowe ciała przechwytują przypisany im wstręt. Kiedy ocierają się o siebie nawzajem, powarkują jak psy, obscenicznie wystawiają języki, to nie tyle odgrywają jakieś ludzko-nie-ludzkie hybrydy, ile rozsadzają ramy normatywności i w ich spękanych strukturach odnajdują ziarna odmieńczej utopii. Z ust cieknie im gęsta ślina, która wydaje się kleista i rozciągliwa i czasem zawiesza się tuż przy skórze osób widzowskich albo rozbryzguje obok nich. Z ciał wydobywają się zmysłowe i jednocześnie abiektalne odgłosy, które niejako udźwięczniają frykcyjne, transowe ruchy, a w ten sposób somatyzują przestrzeń, pochłanianą przez orgiastyczne doświadczenie, przekraczające granice sceny i rozchodzące się na dolinę Valconca oraz

otaczający teatr park Arboretum. Spocone, zaślinione ciała, najpierw częściowo ubrane w seksowne czarne skóry, a stopniowo coraz bardziej odsłonięte, niemal dosłownie, poprzez wymianę płynów, wlewają się w świat.

Undersang pokazano w Teatro Dimora di Mondaino o kształcie leżącego na trawie liścia. Integralną częścią performansu jest poprzedzający go dość długi spacer (niezależnie od miejsca, w którym odbywa się spektakl, Beharie zawsze zaprasza publiczność do takiej aktywności – bez telefonów, w ciszy, z uważnością na naturę). W tym kontekście budynek, który zaprojektował Gianluca Canini, stał się architektoniczną alegorią sensów materializujących się w spektaklu. Dzięki dużym panoramicznym oknom-drzwiom przyroda zagląda do teatru, a przedstawienia mogą być realizowane w naturalnym świetle, z czego skorzystał również twórca *Undersang*, choreografując wpisaną w projekt architekta ideę przenikania się sztuki i natury. Publiczność zajmuje miejsca na nieregularnie rozmieszczonych w całej przestrzeni podwyższeniach, a osoby performujące, które wyłaniają się zza drzew i krzaków, przynoszą ze sobą leśny chaos, nieuznający podziału na centrum i peryferie.

Zawieszone w liminalnym „między" terytorium jest jak żywy, ciągle zmieniający się organizm, ale też jak nieprzenikniony i nieprzewidywalny las, w którym współistnieją miejsca uśpione i takie, które wybuchają intensywnością wygłodniałego, łapczywego życia. Choć czasami wszystkie osoby performujące łączą się w maszerującym ku rozkoszy pochodzie, częściej widzimy je w rozproszeniu – samotnie lub w parach dyszące, wijące się w ekstazie u stóp publiczności, gwałtowne, euforyczne, piękne i obrzydliwe. Dramaturgia performansu zdaje się podporządkowana dramaturgii orgazmu – narastaniu intensywności, które słychać też w symfonii coraz śmielszych i coraz potężniejszych pomruków i okrzyków. Ale

tak jak potworne grymasy na twarzach osób performujących niekiedy wydają się bliższe rozpaczy niż błogości, a ich ucieleśniona, gardłowa pieśń czasem bardziej przypomina lament niż euforię, tak rozładowanie erotycznego napięcia również zdaje się ambiwalentne, ponieważ pulsuje pod nim i przeszywająca nicość, i odradzająca się witalność. Beharie choreografuje queerowy czas – temporalność, która wymyka się zarówno logice postępu, jak i prawu punktów kulminacyjnych. W jego spektaklu nie da się zobaczyć wszystkiego, coś ciągle umyka, wydarza się na marginesie pola widzenia, a koniec płynnie przeistacza w początek. Nie chodzi jednak o upiorność zapętleń, ale o cykliczność transformacji, podskórnych, niedośpiewanych. Dramaturgia *Undersang*, jak natura, ma w sobie pewną nieobliczalność. Bliskość osób performujących, którym z ust kapie ślina, i które czasem z rozmachem groźnego wiatru wślizgują się pomiędzy widzki i widzów, bywa niezręczna, ale jest też, przynajmniej w moim odczuciu, wywrotowa i uzdrawiająca. Tytuł spektaklu pewnie nie przypadkiem współbrzmi zresztą z *Undersong* Audre Lorde – zbiorem poezji wściekłej i zarazem afirmującej potencjał kolektywnego gniewu czarnych lesbijek.

Do rytualno-transowej formuły i jej transformacyjnych możliwości nawiązuje również Ndoho Ange w performansie *Welcome To My Jungle* (ten spektakl pokazano także na ImPulsTanz), łącząc porządek kultury klubowej z muzyczno-tanecznymi tradycjami Karaibów. Przemiana jest tu jednak wpisana przede wszystkim w porządek dekolonialny i proces swoistego odczarowywania własnej kultury z uroku rzuconego na nią przez Zachód. Odwróconemu zaklęciu choreografka poddaje piosenkę *You Don’t Love Me (No, No, No)*, która wywodzi z afroamerykańskiego bluesa lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku, a którą nagrała jamajska wokalistka Dawn Penn. Pierwszą wersję tego utworu artystka stworzyła w 1967 roku, ale to jego unowocześniona, dancehallowa wariacja z 1994 odniosła komercyjny

sukces, zacierając swoje pochodzenie i stając się globalnym hitem reggae. W *Welcome To My Jungle* piosenkę tę odtwarza się wielokrotnie, ale najczęściej poszatkowaną. Jej różne wersje wzajemnie na siebie nachodzą, a kolejne remiksy są wirusowane przez bębny i inne dźwięki tytułowej dżungli.

Podobnie Ange prowadzi choreografię, którą wykonuje w niewielkiej kolistej przestrzeni, z wszystkich stron otoczonej siedzącą na podłodze publicznością. Performerka, której twarz od początku pokrywa warstwa gliny, stopniowo rozprowadza maź po całym ciele, a w pewnym momencie miseczkę z nią przekazuje widowni. Użycie gliny być może jest nawiązaniem do karaibskich rytuałów, w których symbolizuje ono między innymi połączenie z przodkami oraz powrót do korzeni. Takie też – zwielokrotnione, nawiedzone, zarazem na wskroś realne i widmowe – wydaje się ciało tancerki. Na scenie, niczym na bokserskim ringu, Ange mocuje się ze swoją podwójną przynależnością, a każda strona ma i upiory, i dobre duchy. Choć mogłoby się zdawać, że performerka poprzez ekstatyczne ruchy usiłuje strząsnąć z siebie to, co obce dla ziem jej ojca i matki, rytmy dancefloor wciąż upominają się o swoje. Kompulsywne wymachy głową z długimi warkoczykami, dynamiczne pulsowania na ugiętych kolanach, falowania i kołysania czasem są przecinane przez szarpane, kanciaste ruchy z imaginarium pola walki, a kiedy indziej przez upadki i wstrząsy ciała, które, będąc w transie, zatraca się w niecodziennych stanach świadomości. Choreografia ma migotliwą strukturę, wciąż urywa się i zaczyna od nowa, ale kolejne powtórzenia nieugięcie naznacza różnica, a kroki, tak samo jak dźwięki, się nawarstwiają. Wydaje się jednak, że performerka manifestuje nie tyle porażkowość projektu powrotu do źródeł, ile kapryśność pamięci i samej splątanej tożsamości.

Tradycyjny taniec posłużył do tożsamościowych eksperymentów również

argentyńskiemu choreografowi Martínowi Sorii. *Machito*, podobnie jak *Undersang* i *Welcome To My Jungle*, rozgrywa się w przestrzeni zacierającej podział między sceną a widownią. Publiczność siedzi w dwóch kołach, a artysta porusza się pomiędzy nimi, po zewnętrznej osi większego okręgu lub w środku mniejszego, stanowiącego swoiste centrum transformacji, a co za tym idzie – transgresji. Soria pojawia się na scenie w bogato zdobionym kostiumie nawiązującym do strojów tancerzy caporala. Słychać go już z daleka, bo na nogach ma charakterystyczne ciężkie buty z dzwonkami, które sprawiają, że jego kroki, potężne, rytmiczne, przeplatane zamaszystymi, czasami wręcz akrobatycznymi skokami, brzmią jak marsz opresora. Bliskość performera, który świadomie choreografuje sytuację podwyższonego ryzyka i hamuje tak, że jego ciało zawsze niemal zderza się z kimś z publiczności, jest tyleż przerażająca, co fascynująca. Choreograf rozbraja napięcie, pokracznie chwiejąc się przy próbie ściągnięcia obuwia i prosząc o pomoc.

Caporal to tradycyjny andyjski taniec, w którym mężczyźni tworzą karykatury postaci strażnika niewolników i performują rozbestwioną, dominującą męskość. Soria intensyfikuje to przegięcie, ale już nie po to, by ośmieszyć nadzorcę i symbolicznie przejąć władzę, lecz żeby sparodiować parodię i zdekonstruować zakodowane w tej tradycji, a szerzej – w kulturze kolonizatora – genderowe opozycje. Zdjęcie butów to wstęp do przeistoczenia się w zmysłową tancerkę: performer pod męskim kostiumem ma krótką, błyszczącą spódniczkę. W kolejnych scenach taniec Sorii traci swój parodystyczny wymiar, a staje się przestrzenią queerowej celebracji ciała, które uwolniło się z przemocy binarności. Artysta nie rekonstruuje tradycji, tylko przepisuje ją z odmieńczej perspektywy, a jednocześnie upomina się o wierzenia sprzed judeochrześcijańskiej kolonizacji i kosmogonię dwóch dusz (np. kapłani ludu Mapuczów przekraczali granice podziałów płciowych). Ważnym punktem odniesienia są tu też,

sygnalizowane w opisie spektaklu, działania Las Machitas, kobiet, które odrzuciły tradycyjne damskie stroje do caporala. Zwieńczeniem tych przejęć jest scena, w której performer wchodzi na pokrytą różowym materiałem platformę i wykonuje performans dominy-derwiszki. Do głowy ma teraz doczepione długie, gęsto zdobione metalowymi elementami sznury, które nawiązują do rekwizytów BDSM, ale też do biczów, z którymi występowali niektórzy tancerze caporala. Soria wiruje wokół własnej osi, a potem, wciąż wymachując „warkoczami", biega pomiędzy publicznością, która, z racji zasięgu obciążonych metalem sznurów, musi uchylać się przed ciosami. Co jednak istotne, performer sieje nie postrach, a frywolne energie i ostatecznie wszystkich porywa do tańca.

Innym spektaklem w programie Santarcagelo Festival, w którym taneczna tradycja jest queerowana, był performans *Cute & Awkward* w choreografii Wojciecha Grudzińskiego (pokazano go również na ImPulsTanz). Artysta, który w *Threesome* odmieńczym przekształceniom poddawał oberka, teraz przenosi poloneza w przestrzeń kultowego warszawskiego klubu cruisingowego FanTOM. Choć działał on do 2017 roku, choreografa interesują jego początki i lata dziewięćdziesiąte XX wieku, a także okres przedtransformacyjny, na co wskazuje między innymi playlista (obok *No More „I Love You's"* Annie Lennox pojawia się Maanam i *Lucciola*). Grudziński tworzy senną fantazję o minionych dryfach ciał, które lgną ku sobie i są tym pożądaniem tyleż zauroczone, co zakłopotane. Sygnalizowana w tytule niezręczność odnosi się do sytuacji, w której chce się kogoś poprosić do tańca, ale od samego myślenia o tym się głupieje, a także do kontekstu społeczno-politycznego i miejsca queerowości w homofobicznym porządku. Uroczość zaś wydaje się nie tylko drugą stroną nieporadności, lecz także jedną z masek, które zakłada odmieńcze ciało. To, co słodkie – małe,

bezbronne – wzbudza ambiwalentne afekty: czułość i pragnienie kontroli. W choreografii Grudzińskiego *cute* i *awkward* łączą się ze sobą jako kondycje implikujące stany niepewności i ograniczonej sprawczości, ale możliwe do przechwycenia w duchu celebracji nieheroicznych sposobów bycia w świecie.

Najpierw na scenie widzimy samego Lucasa Lagomarsino. Tancerz delikatnie porusza barkami i biodrami, opuszkami palców łaskocze powietrze, czasem zdaje się strzepywać z siebie albo rozrzucać w przestrzeni jakiś zmyślony magiczny pyłek, kiedy indziej jego gesty są śmielsze – jak z ballroomu. Choć w tym falującym, niezakłóconym ruchu unaocznia się pewna transowość, widać, że performer nie tańczy dla siebie, że każdy impuls, który wychodzi z jego ciała, ma jakiegoś adresata. Nie jest nim jednak publiczność, lecz Grudziński, który, jak się okazuje, stoi na szczycie schodów pomiędzy ostatnimi rzędami widowni i zdaje się przyciągać do siebie Lagomarsino, jakby trzymał go na niewidzialnej żyłce.

W rozwijającej się procesyjnie muzyce Wojciecha Blacharza daje się rozpoznać marszowo-kroczący takt poloneza. Gdy mężczyźni w końcu spotykają się na scenie-parkiecie, krążą wokół siebie w nieśmiałych podchodach, przyciągają się i odpychają, ale też zatracają w korowodach i paradach nawiązujących do polonezowej partytury, jednak mniej sformalizowanych, a mocniej nasyconych afektami, rozciągniętych, halucynacyjnych. Narodowy taniec zatraca swoją tradycyjną symbolikę i zostaje włączony w opowieść tych, których ona wyklucza.

Obaj performerzy mają na sobie dżinsy, Lagomarsino nosi dopasowane błękitne polo, a Grudziński obszerny T-shirt i srebrny łańcuch. Ruchy tego drugiego są bardziej zamaszyste. Czasem odnoszę wrażenie, że jego ciało jest rozdarte między pragnieniem podążania za partnerem a potrzebą dominacji i przymusem odgrywania samczego performansu. Ale w końcu i on

ulega kruchości. Tancerze ściągają koszulki, kleją się do siebie mokrymi plecami, jednak i w tych scenach lepkiego magnetyzmu wraca niekiedy niezręczność, wcześniej widoczna w drobnych zawahaniach, cofnięciach w ostatniej sekundzie ręki, nieco za bardzo przeciągniętych spojrzeniach. Performerzy trwają w pomieszaniu, czułości i kanciastości. Jest tak też w bardzo pięknej scenie, w której Grudziński długo leży bezwładnie na brzuchu, jakby nieprzytomny, odległy. Lagomarsino trochę nie wie, co z nim począć, a trochę fascynuje się krnąbrną plastycznością jego ciała, któremu, jak marionetce, zmienia pozycje, a które wciąż go do siebie przyciąga.

Somnambuliczne pochody pary lunatyków w niektórych momentach toną w gęstej teatralnej mgle albo – za sprawą rozszalałych stroboskopowych świateł Jacqueline Sobiszewski – wydają się rozbłyskami jednocześnie pobudzonej i otumanionej pamięci i jako takie wchodzą w rejestry niesamowitości. Grudziński nie rekonstruuje ani nie inscenizuje tańców z FanTOMu, a raczej je sobie wyobraża i upomina się – zmysłowo, cieleśnie – o queerową historię postkomunistycznej Polski. Ciała performerów, ginące czasem w zaczerwienionym dymie niczym w darkroomie, mają widmowe jakości, bo część swojej obecności oddają duchom.

Do klubowej rzeczywistości publiczność zabrały też Katerina Andreou i Mélissa Guex w performansie *Shout Twice*, którego dramaturgia, również ta przestrzenna, upodabnia się do struktury koncertu. Artystki tańczą na niewielkiej podwyższonej platformie. W każdym rogu tej przestrzeni ustawiono mały reflektor, jest też mikrofon, a z ramy zwisają rozmaite przedmioty (m.in. instrumenty i peruki), które posłużą performerkom do kolejnych transformacji – ich własnych wizerunków czy pejzażu dźwiękowego. Publiczność stoi dookoła, a każda próba przycupnięcia na podłodze czy bocznej ławce (w Santarcangelo *Shout Twice* pokazano w

szkolnej sali gimnastycznej) kończy się upomnieniem ze strony obsługi widowni, co na początku dziwi, ale już po pierwszych minutach spektaklu nabiera sensu. Tancerki – ubrane na czarno, z twarzami przysłoniętymi przez opadające na nie czapki – ucieleśniają bowiem niepohamowany żywioł, tyleż surowy, co bez opamiętania roznamiętniony. Są jak tytułowy krzyk, który wyrywa się z ciała, nieoszlifowany dźwięk zakłócający normatywne układy akustycznej relacyjności. Raz po raz zeskakują ze sceny – robią to z hukiem i punkowym rozmachem, często nagle przerywając niemożliwie zintensyfikowaną choreografię, która też bez przerwy zmienia i dynamikę, i trajektorię. Tańcząc, jednocześnie choreografują publiczność, wskazując nam oczekiwane kierunki rozproszeń i przestrzenie, które mamy im udostępnić. Transowa, klubowa muzyka, nierzadko wpadająca w hardkorowe techno (Cristian Sotomayor) silnie oddziałuje na ciała, ale współbycie z Andreou i Guex wychodzi poza samo dzielenie z nimi przeszywających skórę beatów.

Artystki wytwarzają sytuację kolektywnie zarządzanego ryzyka. Ich minimalistyczne, ale dzikie ruchy, gwałtowne szarpnięcia, rozpędzone i drapieżne kroki wydarzają się na niestabilnej granicy między kontrolą i jej utratą, a od publiczności wymagają czujności i wyostrzonej uważności. Okrzyki, które performerki z siebie wydają, to potężne eksplozje pragnienia rewolucyjnego, ale w ich spektaklu jest też miejsce na doniośle wybrzmiewającą ciszę czy łagodne, jasne dźwięki uderzanych pałeczkami trójkątów. Performerki momentami wyciszają własną ekstatyczność, nie ukrywają zmęczenia, do poszarpanej struktury performansu wprowadzają sceny trwania w melancholijnej łagodności. Uwspólniony krzyk, którego przedłużeniem jest taniec, przemienia performans w rytualną, transową celebrację trwania razem w oporze, ale i ekstazie, w gniewie i w smutku.

Podczas gdy Andreou i Guex eksplorują afektywno-polityczną potencjalność krzyku, lisa laurent w *the wizard is not real* przygląda się smutkowi jako sile generatywnej, a nie czemuś, co należy stłamsić, ukryć czy dzielnie przezwyciężyć. Choreografkę interesuje polityczność ciała histerycznego, a więc nadmiarowego, niestabilnego, nieobliczalnego i z tego powodu niemile widzianego w podporządkowanych imperatywom racjonalności i wydajności przestrzeniach późnego kapitalizmu. Tę radykalną – niepohamowanie rozprzężoną – nadmiarowość lauren wyzwala, sięgając do groteski i absurdu. Jej nagie piersi kontrastują z jasnoniebieskimi rajstopami i brokatowymi, bajkowymi czółenkami. Performerka, będąc jednocześnie rozwścieczoną, zasmarkaną i zapłakaną dziewczynką, wyuzdaną wróżką i szaloną, obsceniczną kobietą, wchodzi na mały stolik, który stoi pod tylną ścianą, klęka tyłem do publiczności, odwraca się przez ramię i zaczyna płakać do zawieszonego na bardzo długim kablu mikrofonu. Manifestuje teatralność swojej postaci – zrozpaczonej diwy błąkającej się między burleską i cyrkiem – poprzez przesadzone miny nawiązujące do niemego kina, ale też gesty magiczki, która ostentacyjnym pstrykaniem sygnalizuje np. zmiany oświetlenia (Sélim Dir Melaïzi). Chlipie, wydziera się, szlocha, beczy, lamentuje i wyje na różne sposoby, zmieniając ułożenie ciała i przyjmując coraz bardziej dziwaczne, nienaturalne pozy. Odwraca stół i – dalej zawodząc, pociągając nosem i ocierając łzy – wykonuje kuriozalne akrobacje pomiędzy jego nogami i na nich, przechyla się raz w jedną, raz w drugą stronę, przemieszcza się na czworakach, równocześnie przesuwając mebel. Potem jeszcze wkracza na widownię, przeciska się między rzędami i kontynuuje cyrkowe choreografie, tym razem stopniowo zsuwając się wzdłuż poręczy i niekiedy na niej – w nieustającej, głośnej rozpaczy – zawisając.

Każdy kolejny krok artystki zaskakuje i to rozszlochanie wydaje się tu warunkiem niesamowitości. Groteskowa, a zarazem zdumiewająca

choreografia być może jest też krytycznym komentarzem do tego, jak społecznie postrzegane jest ciało załamane – do przypisywanej mu śmieszności czy żenady. Lauren zdaje się też ogrywać niezręczność wszechogarniającego smutku jako stanu, w którym nie wiadomo, co ze sobą zrobić, więc się pajacuje. Dla mnie jednak *the wizard is not real* to przede wszystkim afirmacja wywrotowości aktu upublicznienia kruchości i afektywnego wzburzenia, w tym przypadku przede wszystkim kobiecego.

Klimat umiarkowany – Tanz im August

W komentarzu do programu tegorocznej edycji Tanz im August Carmona zręcznie gra meteorologicznymi metaforami[3] i, podobnie jak Kireńczuk, wykorzystuje pojemność słowa „pressure". Mowa jest więc o prawicowych i faszystowskich prądach, o politycznych napięciach, które podstępnie pęcznieją i w końcu wybuchają z impetem letnich burz, a także o tym, że sztuka nie istnieje w rzeczywistości alternatywnej wobec globalnych i lokalnych konfliktów[4]. Ważne wydaje się też to, że pogoda nie funkcjonuje tu wyłącznie jako metafora: dyrektor festiwalu pisze o splątaniach oraz wzajemnych uwikłaniach natury i polityki, o ludzkich i nie-ludzkich sprawczościach i ich transformacyjnych potencjalnościach. W kontekście tak zarysowanej perspektywy, która wyraźnie zahacza o horyzont etyki nowomaterialistycznej, dziwi obecność w programie choreografii na wielu poziomach anachronicznych i utożsamiających posthumanistyczną wrażliwość z zajmowaniem miejsca nie-ludzkich Innych bez refleksji o antropocentrycznych implikacjach tych gestów i ryzyku antropomorfizacji. Takim spektaklem jest *Les Oiseaux* Lenio Kaklei, zapowiadany jako próba przekroczenia baletowej tradycji, w której ptaki są przede wszystkim metaforami i obiektami obserwacji. Siedem ciał (Nefeli Asteriou, Liza

Baliasnaja, Amanda Barrio Charmelo, Luisa Heilbron, Dimitri Mytilinaios, Raoul Riva, Jaeger Wilkinson) reprezentuje ludzko-ptasie hybrydy w karnawałowych kostiumach (Olivier Mulin) z elementami piór. W ich tańcu wyraźnie widać ucieleśnienia nie-ludzkich habitusów ruchowych, przy czym choreografia, której elementem są powietrzne akrobacje na linach, zaciera różnice między różnymi gatunkami ptaków, powołując do istnienia twory fantastyczne. Mimo że w opisie spektaklu choreografka deklaruje rozszczelnienie ram antropocentrycznej reprezentacji, jest on przede wszystkim wariacją na temat nie-ludzi, w której centrum pozostają niezwykła plastyczność, niesamowitość oraz wirtuozeria ciał tancerek i tancerzy, zdolnych do naśladowania innych gatunków i oszałamiających, cyrkowych „lotów". Obrazy, które kreuje Kaklea, odchodzą od sielankowych schematów opowiadania natury. Ptaki są przedstawiane jako drapieżniki, a ich świat bywa okrutny. Baśniowa oprawa neutralizuje jednak te przesunięcia, kierując choreografię w stronę alegorii ludzkiego społeczeństwa, pełnego i konfliktów, i sojuszy, a także lęków, którymi podszyte są jego technokratyczne fantazje. W finale na scenie pojawia się dron, który nie tyle reprezentuje kolejny poziom ludzko-nie-ludzkich splątań, ile wydaje się odpowiednikiem jednej z trąb późnoponowoczesnej apokalipsy, wyobrażanej jako przyszłość spod znaku technologii wytrącającej człowiekowi panowanie z rąk.

Na podobnej zasadzie zbudowany jest spektakl Kareth Schaffer i Jonasa Hauera *Bat Dances*, w którym Leah Katz wciela się w gacka szarego. Tancerka ma na sobie kostium wielkiego nietoperza (Anna Mirkin) i prowadzi monolog z jego perspektywy, przy czym tekst równie dobrze mógłby wypowiadać David Attenborough w *Planecie Ziemi*. Performans nawiązuje do zasad estetyki dostępności, zgodnie z którymi technologie takie

jak audiodeskrypcja są elementami przedstawienia, a nie czymś wobec niego zewnętrznym. *Bat Dances* powstały jako spektakl z założenia w równym stopniu angażujący osoby widzące, słabowidzące i niewidzące, dlatego pewna nadmiarowość elementów deskryptywnych jest oczywiście uzasadniona. W tym kontekście dziwi jednak to, że Katz, opisując swój wygląd, mówi tak, jakby po scenie rzeczywiście fruwało malutkie zwierzątko. W choreografii Schaffer, jak w przypadku *Les Oiseaux*, pojawiają się elementy akrobatyczne (tu na wysokim słupie, przykrytym długimi zasłonami, z których performerka tworzy prowizoryczne dziuple i wzdłuż których zsuwa się na ziemię). Dominują zaś widowiskowe, dynamiczne ruchy ramion i piruety, animujące rozłożyste skrzydła.

Dużo ciekawsza, zarówno w kontekście angażowania różnych trybów zmysłowej percepcji, jak i wychodzenia poza antropocentryczną perspektywę, okazuje się warstwa dźwiękowa. Kompozycja Hauera, niewidomego pianisty, zajmującego się też m.in. audiodeskrypcją filmów, jest próbą artystycznego wyjaśnienia mechanizmów echolokacji, dlatego występują w niej pogłosy, zmienne częstotliwości, wysokie rejestry. Katz natomiast nie tylko mówi, ale wydaje również głośne mlaśnięcia. Istotne są też odgłosy trzepoczących skrzydeł czy ciężkich worków spadających z sufitu i symbolizujących zmiany klimatu, zakłócające działanie hibernacyjnych i echolokacyjnych mechanizmów, kluczowych dla przetrwania gatunku. Ta scena jest utrzymana w konwencji kina katastroficznego. Pakunki, które sypią się z sufitu, są jak kamienna lawina, a ich trajektorie sprawiają wrażenie nieprzewidywalnych. Tancerka-nietoperz, która rozpaczliwie przeskakuje z miejsca na miejsce, jakby ratowała się przed uderzeniami skalnych mas, wydaje się uwięziona w potrzasku. Atmosferę grozy podbijają światła (Yair Vardi). Cały spektakl rozgrywa się w rejestrach mroku i półmroku, a w niektórych scenach szarości zabarwiają się zielenią. W finale

wykorzystano zaś ostre reflektory, które nie tylko rażą oczy, ale też emitują fale gorąca, przez co niebezpieczeństwo staje się fizycznie odczuwalne i dotkliwe dla całej publiczności. Można poczuć się jak na betonowym miejskim placu w środku upalnego lata.

Katastroficzne dekoracje pojawiają się również w *Après moi, le déluge*, spektaklu kolektywu choreograficznego LA(HORDE)[5] w wykonaniu zespołu Ballet National de Marseille. Punkt wyjścia wydaje się ciekawy: na ekranie wyświetla się pustoszejąca widownia, a osoby performujące kłaniają się, stojąc tyłem do rzeczywistej publiczności. Opowieść zaczyna się więc z jednej strony od tyłu, a z drugiej – od kondycji wyczerpania jako stanu odnoszącego się tyleż do tańczących ciał, teraz wypadających już ze swoich form, co do świata sprzed tytułowego potopu, trwającego w klimatycznym kryzysie. W kolejnej sekwencji tancerki i tancerze rozmontowują scenę i schodzą do umiejscowionej pod drewnianym parkietem głębokiej czarnej dziury, z której obrazy są transmitowane za pomocą kamer live. Widzimy serię instagramowych zbliżeń na twarze osób perfomujących, na których rysują się dziwne, wariackie, groteskowe uśmiechy, sugerujące, że jesteśmy w nawiedzonym bunkrze albo piekielnym przedsionku. W drugim akcie dziurawa podłoga podnosi się, a scenografia ujawnia kolejną warstwę: antyczną łaźnię na czerwonym, inferalnym tle, tonącą w chmurach pary i teatralnego dymu. Bohaterki i bohaterowie to teraz postaci quasimityczne, magiczne i odrealnione. Performerzy w maskach starców, siedzący w wodzie, przypominają tancerzy butō. Kobiety w perukach z długich, rudych włosów są jak nimfy i rusałki. W tle zmysłowej, rytualnej choreografii za sprawą wizualizacji i efektów specjalnych wydają się wybuchać wulkany, a magiczna otoczka staje się ramą dla opowieści o trwającej od zarania dziejów męskiej przemocy wobec kobiet i natury.

Problem polega na tym, że (LA)HORDE tę przemoc ekstremalnie estetyzuje, a co za tym idzie – fetyszyzuje. Starcy lubieżnie patrzą na piękne ciała umarłych dziewczyn albo je z rozkoszą pożerają. Męskie spojrzenie nie zostaje tu zdestabilizowane ani poddane krytycznemu namysłowi, przeciwnie – osoby twórcze kreują efektowne obrazy, w których starcy może i są jak zombiczne, sprośne monstra, ale co z tego, skoro choreografia namiętnie powiela znane z historii sztuki schematy seksualizowania ciał żywych i martwych kobiet. W finale na scenie pojawiają się natomiast ludzko-nie-ludzkie hybrydy (ktoś zamiast jednej nogi ma wielką łapę słonia, komuś nad pupą wyrósł puchaty ogon lemura). Te fragmenty można by pewnie czytać jako spekulację o alternatywnych końcach świata, a więc takich, w których apokalipsa oznacza nie tyle anihilację życia na Ziemi, ile moment transformacji i ustanowienia nowego – postantropocentrycznego – porządku. Niemniej zważywszy na fakt, że osoby twórcze katastrofę klimatyczną traktują przede wszystkim jako widowiskową dekorację i pretekst do pornografizacji przemocy, trudno w nich zobaczyć coś więcej niż kolejne efekciarskie wyczyny i świadectwa zachłyśnięcia się mrocznym czarem apokaliptycznej wyobraźni.

W inną pułapkę reprezentacji zdaje się wpadać spektakl *Bruits Marrons* w choreografii Calixto Neto. Brazylijski choreograf wychodzi od historii Juliusa Eastmana, czarnego queerowego awangardowego muzyka, performera i aktywisty, który łączył radykalny minimalizm z politycznym zaangażowaniem i krytyką systemowego rasizmu USA. Mimo że Eastman zyskał uznanie w kręgach nowojorskiego undergroundu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku, zmarł w nędzy i zapomnieniu. Tytuł performansu Neto nawiązuje zaś do historii Maronów (zbiegłych niewolników) i zakładanych przez nich autonomicznych osad. Spektakl początkowo wygląda

tak, jakby choreografowi towarzyszyło założenie, że na scenie wystarczy zgromadzić różne nie-białe, odmieńcze ciała, by można już było mówić o wspólnocie oporu wobec świata, którego struktury skażone są rasizmem, neokolonializmem, transfobią i homofobią. Pytanie o warunki możliwości ustanawiania tego rodzaju kolektywów i ich potencjalne sprawczości nie zostają zadane, a różnice w usytuowaniach i interesów osób performujących (Shereya, Andrège Bidiamambu, Stanley Ollivier, Isabela Fernandes Santana i Ndoho Ange), które gromadzą się wokół majestatycznego fortepianu i opowiadają fragmenty swoich biografii, stają się przezroczyste.

Co jednak istotne, w strukturę spektaklu wpisane zostają manifestacje odmowy podporządkowania się logice widowiska. Podłoga jest podzielona białą taśmą na kilka pasów, które przypominają wyścigowe tory, symbolizujące zapewne drogi ucieczki z opresji. Choreografia, w której pojawiają się pojedyncze momenty żywiołowych, wspólnotowych poruszeń, w wielu miejscach wydaje się wsobna, tkana przede wszystkim z gestów codziennej bliskości. Czasem widzimy tylko stłoczone sylwetki performujących ciał, które kołyszą się niczym w transie do rytmu surowych fortepianowych kompozycji Eastmana albo, odwrócone plecami do widowni, ucztują i figlują, jakby były na prywatce, którą możemy tylko podglądać przez dziurkę od klucza. Niemniej właśnie ta radykalna wsobność pozwala osobom twórczym złożyć piękny hołd Eastmanowi i jego muzyce – bezkompromisowe partytury nie służą frajdzie białej publiczności, lecz splatają czarne queerowe ciała w tymczasowych strefach działających w poprzek prawa legitymizującego ich systemową dyskryminację.

Doświadczenie transu jest kluczowe również w performansie Mélissy Guex *DOWN (full album*), przy czym tutaj choreografka i towarzyszący jej na scenie perkusista Clément Grin aktywnie angażują publiczność. Tancerka,

podobnie jak w zrealizowanym we współpracy z Kateriną Andreou *Shout Twice*, łączy teatr z realnością klubowego undegroundu i jego wywrotowych, ale momentami też mrocznych energii. Tym, co szczególnie interesuje Guex w *DOWN*, jest właśnie mrok, rozumiany tu jako druga strona ekstazy, pustka przychodząca po euforii, również tej kolektywnej i towarzyszącej wspólnotowym uniesieniom, po których pozostaje gorzki posmak znów niedokonanych rewolucji. Gdy to, co ekscytujące, np. noc w klubie, ale też protest, dobiega końca, zwykle rozchodzimy się do domów, nierzadko z poczuciem dotkliwej tymczasowości światów alternatywnych. Ale nie w *DOWN*.

Choreografia Guex, jak w *Shout Twice*, jest wybuchowa, hardkorowa, prowadzona na najwyższych rejestrach intensywności, a tancerka wykonuje ją blisko publiczności w przestrzeni bez wyraźnie wyodrębnionej sceny. Guex ma mocno pomalowane usta, a na wysokości oczu jej twarz przecina barwny pas, który kojarzy się z makijażem bojowym, ale też z maską szamanki. Performerka przeplata te dwa porządki: czasem wydaje z siebie zadziorne okrzyki, kiedy indziej bezgłośnie porusza ustami i tańczy z wystawionym językiem, jakby zaklinała rzeczywistość. Raz po raz wyciąga ręce i złożonymi dłońmi sygnalizuje, że ma zamiar stratować tłum, przez co publiczność również ciągle pozostaje w ruchu. Stany tytułowego zjazdu pojawiają się zaś nie tylko w dość długiej scenie zatrzymania, w której choreografka popija wodę, siedząc na schodach ze spuszczoną głową albo opierając wyczerpane ciało o poręcze, ale też w trakcie nieokiełznanego, radosnego tańca. Guex rzadko wchodzi bowiem na podwyższenia albo centruje przestrzeń, częściej zajmuje sfery peryferyjne, a jej drobne ciało raz po raz znika za którąś z grup osób widzowskich, dając impulsy do zniecierpliwienia i frustracji tym, którzy akurat jej nie widzą. Artystka choreografuje pozostawanie razem w apatii i dezorientacji, ale w ten sposób nie tyle zachęca do współbycia również w

beznadziei, ile przede wszystkim upomina się o sprawiedliwość dla utopijnych przebłysków, które może i jak bańki rozpryskują się w powietrzu, ale których resztki wsiąkają w skórę i znów mogą rozbudzić radykalną wyobraźnię.

Inny rodzaj hardkorowego tańca na scenę wprowadza Diana Niepce w spektaklu *Hornfuckers*. Scenografia od razu zdradza swoje apokaliptyczne uwikłania: z mroku wyłania się pusta platforma, nad którą zwisają metalowe łańcuchy. Na scenę wczołgują się osoby performujące (Ana de Oliveira e Silva, Baxi Ostrowski, Daniel Seabra, Inês Cóias, Izabel Nejur, Margarida Montenÿ, Marta Cardoso), które się na nich podwieszają, implikując niepokojące skojarzenia z aktem zbiorowego samobójstwa w obliczu nieuniknionej katastrofy. Ciała mniej lub bardziej rozpaczliwie szamocą się ze sobą, z grawitacją, z linami, ale bardziej niż umierać zdają się jednak chcieć latać. Pojawiają się gwałtowne szarpnięcia, powietrzne fikołki i inne, czasem jakby przypadkowe i pokraczne, a kiedy indziej wirtuozerskie akrobacje. Rodzi się chaos, który można porównać do plątaniny groteskowych, upiornych postaci z *Sądu ostatecznego* Memlinga, ale w tym przypadku ogarniętych dionizyjskim szałem, obscenicznych, roznamiętnionych. W końcu osoby performujące zaczynają wirować jak mroczni derwisze z jakiegoś piekielnego cyrku.

Obsada *Hornfuckers* jest inkluzywna, a w powietrznych tańcach w pewnym sensie zacierają się różnice między ciałami i ich sprawnościami. Niepce nie choreografuje jednak apokalipsy jako mistycznego momentu zrównania wszystkich pozycji, pokazuje raczej, że jednym ciałom łatwiej będzie przetrwać koniec świata niż innym. Okazuje się, że platforma jest ruchoma – technicy podciągają jedną jej część, tworzy się ukos. W kolejnych scenach cała konstrukcja jest coraz wyraźniej podnoszona, aż w końcu przypomina

niemal pionową, stromą ścianę. Dla osób performujących staje się ona rufą tonącego statku, na którą wpełzają najpierw pojedynczo, potem masowo, tak że czyjaś stopa znajduje oparcie, niekiedy fałszywe, w głowie kogoś innego. Im wyżej technicy podciągają ścianę, tym większe jest wpisane w choreografię Niepce ryzyko. Osoby performujące nie są już przypięte do łańcuchów, nic, poza pozostałymi ciałami, ich więc nie asekuruje. W tym kontekście istotne wydaje się to, że choć choreografka ciągle ekstremizuje sytuację, to każda osoba performująca nawiguje w zmieniających się warunkach na własnych zasadach. Fizyczne przekroczenia nie są narzucone według jednej miary. Napięcie rośnie również w muzyce (Gonçalo Alegria) – coraz bardziej kakofonicznej, a w finale łączącej rytmiczne dudnienia perkusji z apokaliptycznymi gongami, trzaskami i wrzaskami oraz metalicznym łoskotem maszyn.

W tych sekwencjach oczywiście różnice między ciałami stają się widoczne, a choreografia splata odmienne tempa, strategie radzenia sobie ze śliską równią pochyłą. Wszystkie osoby performujące doświadczają w tych wspinaczkach i porażek, i momentów chybotliwej chwały. Tancerki i tancerze czasem upadają samotnie, czasem kolektywnie. Raz się ścigają, kiedy indziej tworzą sojusze, jak armia, która przekracza wrogi mur, albo jak tymczasowa wspólnota zawiązana w obliczu objawienia właściwej wszystkim kruchości. Ciała zdają się przy tym tyleż zdeterminowane, ile zagubione, jakby nie wiedziały, po co właściwie się ratują i czy na pewno tego chcą. A może chodzi o niepewność nie tyle wobec własnego przetrwania, ile wobec przetrwania w świecie, który doprowadził do katastrofy?

ImPulsTanz – między eksperymentem a

klasyką

Tym, co wyróżnia ImPulsTanz na tle innych europejskich festiwali choreograficznych, jest żywy dialog z przeszłością tańca. Nie mam tu na myśli samych prezentacji prac tych osób artystycznych, które podejrzliwie przyglądają się archiwom albo je rozpychają, by zrobić tam miejsce dla ciał wcześniej przeoczonych, lecz sekcję *Classics*. W tej części programu pojawiają się spektakle, które mają już swoje lata, ale wciąż stanowią istotny punkt odniesienia – ze względu na niesłabnącą aktualność czy rewolucyjność, w której mogą przeglądać się najnowsze choreografie usytuowane w przestrzeniach ryzyka i eksperymentu, czy po prostu status legend.

W tym roku obejrzałam jednego klasyka: *Judson Church is Ringing in Harlem (Made-to-Measure)/Twenty Looks or Paris is Burning at The Judson Church (M2M)* w choreografii Trajala Harrella. Performans, którego premiera odbyła się w 2012 roku, jest częścią cyklu choreograficznych spekulacji o możliwych spotkaniach pionierek i pionierów *postmodern dance* z kulturą ballroomów. W tej wariacji to Judson Dance Theater udaje się do Harlemu (w pozostałych było odwrotnie), by zobaczyć, co wyniknie z tarć między skrajnym minimalizmem własnych praktyk a ostentacyjną teatralnością i obfitością voguingu. Harrell konfrontuje dwie tradycje, które rozwijały się w Nowym Jorku w latach sześćdziesiątych XX wieku, ale w światach równoległych: białej awangardy oraz czarnego i latynoskiego queerowego undergroundu. W ten sposób nie tylko generuje nieoczywisty materiał choreograficzny, ale przede wszystkim prowokuje spojrzenie z ukosa na historię tańca współczesnego, która w centrum opowieści o estetyczno-politycznych przewrotach utrzymuje białe ciała. Nie mamy tu do czynienia z historyczną fikcją, a raczej z ucieleśnioną refleksją o konstruowaniu historii i

queerowaniem kanonu. Szczególnie istotne w tym kontekście wydaje się zauważenie nie tylko różnic, ale i punktów wspólnych, a więc m.in. kontrkulturowego usytuowania obu przestrzeni.

Najpierw Thribult Lac wychodzi do publiczności i przedstawia założenia performansu; jest nienachalnie zabawny, swojski, mówi jakby półprywatnie, na co wskazują też jego zwyczajne ciuchy. Potem znika, słychać remiks jednej z piosenek Adele, na scenie stoją trzy krzesła, ale przez dłuższą chwilę nikt nie wypełnia pustki. Kiedy performerzy (Ondrej Vidlar, Lac i Harrell) w końcu wychodzą zza kulis, mają na sobie długie, zwiewne czarne tuniki (*complexgeometries*), które potem będą zwijać, podwijać, wiązać na różne sposoby, tworząc z nich raz zmysłowe, a kiedy indziej nonszalanckie suknie i szlafroki, ale na razie wyglądają na zasmuconych queerowych mnichów. Harrell i Lac siedzą na krzesłach. Ten pierwszy jest najsmutniejszy – mocno, choć bezgłośnie płacze, a zgarbione ciało mu drży. Drugi trzyma dostojną formę, ale po jakimś czasie można zauważyć, że i jego oczy szklą się od łez, a policzki mokną. Vidlar krąży między nimi, w zapętleniu powtarzając, żeby nie przestawać tańczyć. W całej pierwszej części dużo jest zwyczajnego chodzenia. Gdzieś pomiędzy kolejnymi niespektakularnymi, smętnymi przejściami performerzy ogłaszają śmierć tańca konceptualnego, a ich chód zmienia się w *catwalk*, początkowo elegancki, potem już szalony, przegięty, rodem z ballroomu. Harrell, Lac i Vidlar tańczą bez wytchnienia, pięknie, zmysłowo, obłąkańczo. Istotne wydaje się to, że choreograf, jedyna czarna osoba w tym trio, nie jest jednoznacznie przypisany do voguingu i Harlemu. Wszyscy trzej płynnie przeistaczają jeden język ruchu w drugi, a nieoczywiste formalne podobieństwo między nimi, uwidocznione w roli, jaką w obu praktykach ma chodzenie, staje się punktem wyjścia do dekonstrukcji rasowej logiki stojącej za uznaniem *postmodern dance* za jedną z największych rewolucji w dziejach tańca, ale też do skomplikowania

opowieści o inkluzywności i niehierarchiczności środowiska Judson.

Harrell w swoich choreografiach często splata ze sobą skrajności: formalny minimalizm z bezwstydną, rozbuchaną, w pewnym sensie oldschoolową emocjonalnością, nie obawiając się wchodzenia w rejestry żenady związanej z zatracaniem się w raz wzburzonym, a kiedy indziej melancholijnym przeżywaniu popowych piosenek i odnajdywaniem w nich przebłysków wzniosłości. Tak dzieje się w performansie *o' Music Music. An evening with Trajal Harrell & Lula Pena*, którego premiera odbyła się podczas tegorocznej edycji ImPulsTanz (ten spektakl pokazano też na Tanz im August[6]). Najpierw artysta prosi publiczność o wyjęcie telefonów i obejrzenie teledysku *Cold Heart* Eltona Johna i Duy Lipy, a potem tańczy na scenie do swoich ulubionych piosenek i utworów, przeplatając muzykę poważną z popem i portugalskim fado (w jednej scenie towarzyszy mu wspaniała pieśniarka i gitarzystka Lula Pena). Performans jest częścią projektu *Histoire(s) du Théâtre* Milo Raua, a Harrell przewrotnie łączy historię tańca, której od ponad dwudziestu lat jest częścią, z tym, co intymne. Porusza się w przestrzeni sennej pamięci i jakby od niechcenia kołysze się do ukochanych rytmów, w tym tych pochodzących z jego starszych choreografii. W tle widać wielki obraz, trochę kiczowaty (szczególnie gdy pada na niego fioletowe światło), przedstawiający chyba najsłynniejszy teatralny kamieniołom, czyli awinioński Carrière de Boulbon. O tym, że trafiamy do plątaniny wspomnień choreografa, świadczy też jego wyjściowy wygląd: peruka, okulary, kilka warstw ubrań. Potem kostiumy – męskie i kobiece, modowe i etniczne – wielokrotnie zmienia, niekiedy tylko przykładając je do siebie, jakby na próbę sprawdzał, czy te minione, a jednak wciąż bliskie i namacalne „ja” jeszcze do niego pasują. Jego falujący, płynny ruch długo wydaje się wsobny, ale ta struktura wielokrotnie pęka, wypluwając z siebie między innymi formy

dragowe i voguingowe. Ciało Harrella, raz natchnione i ekstatyczne, raz kruche i skurczone, wydaje się choreografowane przez niezdecydowane duchy. Upubliczniając przyjemność z tańczenia do muzyki, którą kocha, choreograf jednak nie tylko ożywia prywatne archiwum, ale też pokazuje taniec jako przestrzeń queerowej emancypacji z genderowych opozycji i jako ucieleśniony opór. Polityczność tych poruszeń widać także w piosenkach, które artysta wybiera. Słyszymy m.in. *Behind the Wall* Tracy Chapman, surowy protest song przeciwko systemowej legitymizacji przemocy domowej wobec kobiet. Performer ma wówczas na sobie białą koszulę i spódnicę.

Podczas ImPulsTanz niegdysiejsze stroje przymierzał również Jose Manuel Álvarez, który w *Captura y fuga*, jak Harrell w *Music, Music* i jak Soria w *Machito*, porusza się w poprzek płciowego binaryzmu i dekonstruuje naznaczoną nim tradycję. Punktem wyjścia do tego spektaklu były zdjęcia René Roberta, który fotografował tancerki i tancerzy flamenco. Obrazy wyświetlają się na ekranach, a czasem na ciele performera, którego tradycyjny (ale, inaczej niż zazwyczaj, utrzymany w bieli) męski strój zmienia się wówczas np. w czerwoną-czarną sukienkę. Choreograf przejmuje zatrzymane na fotografiach gesty i pozy, by z nich wyprowadzić taniec: są to wariacje na temat tego, co mogło je poprzedzać i co mogło nadejść po nich. W kolażowej, fragmentarycznej strukturze performansu, który ze względu na wielość projekcji, wyświetlanych również na półprzezroczystych zasłonach, ma charakter fantomowy, wracają próby rekonstrukcji dramaturgii procesu fotografowania i relacji między aparatem a życiem: coś ruchliwego zostaje zatrzymane, ale w tej samej chwili ucieka poza obraz. Álvarez, którego biały kostium jest jak wypełniająca się kształtami klisza, na ułamki sekund scala się z kadrami Roberta i zaraz czmycha poza nie. Jego taniec jest przy tym mięsisty i majestatyczny. Niezależnie od tego, czy performer wystukuje

obcasami rytm za bailaorę czy za bailaora, jego posągowe ciało emanuje rozwibrowaną zmysłowością.

Tańce, które uchodzą za typowo kobiece, wypełniają zaś spektakl marii mercedes *shining rose*. Trzy tancerki (Camilla Schielin, Julia Müllner i Yoh Morishita) performują na scenie cykl życia tytułowego kwiatu – pączkują, kwitną i rozkładają się, jednocześnie materializując sprzeczności wpisane w jego symbolikę oscylującą między łagodnością i drapieżnością oraz etymologię słowa „róża", które w łacinie występowało np. w wyrażeniu *sub rosa* („w tajemnicy", ale też „nieoficjalnie"), a które choreografka łączy z porządkiem plotki. W spektaklu powracają gesty nawiązujące do szeptania komuś czegoś na ucho, mówienia z ustami ostentacyjnie przysłoniętymi dłonią. Figura róży-plotkary jest tu jednak co najmniej dwuznaczna. Z jednej strony pojawiają się bowiem niecne sojusze, zawiązywane kosztem wykluczenia niewtajemniczonych, z drugiej – chodzi o oddolny, w tym przypadku kobiecy, obieg informacji i strategie hakowania patriarchalnego systemu władzy/wiedzy. Róża, piękna, ale niebezpieczna, bo opancerzona kolcami, a co za tym idzie – zarazem delikatna i nieobliczalna, staje się tu poniekąd odpowiednikiem *femme fatale* – wyprodukowanej przez fallogocentryczny dyskurs figuracji kobiecej potworności, którą feministyczna sztuka skutecznie przechwytuje do obnażania męskich lęków i fiksacji.

Performerki najpierw przemykają między publicznością zgromadzoną we foyer jak duchy trzech mistyczek albo zakonnic pozbawionych twarzy, a potem widzimy je na scenie jako jeden organizm, którego części, zatrzymane w rzeźbiarskich pozach, zaczynają proces indywiduacji. Na razie wyglądają na poczwarki, bo ich ciała są szczelnie owinięte cielistymi tkaninami jak kokonami, które muszą zrzucić. Stoją pośród ciemności na ostro oświetlonej

skrzyni. Spod obcisłych kokonów wyłaniają się pozornie zwyczajne kostiumy (Alessandro Santi) i stopniowo odsłaniają swą niecodzienność: kieszenie welurowych, miękkich bluz wybrzuszają się w kształty, które przypominają i niezupełnie otwarte róże, i waginy; podobne aplikacje wszyto też w nogawki dzwonowatych dżinsów. Istotne wydaje się to, że żadna z performerek nie wykluwa się sama – zawsze to pozostałe dwie asystują przy zsuwaniu kondomopodobnej warstwy tiulu, są akuszerkami rodzącej się kobiecości.

W kolejnej części quasimistyczna solidarność znika. Performerki wracają na scenę w zjawiskowych, awangardowych kreacjach. Schielin nosi fioletową sukienkę, która dzięki specyficznej budowie (kilka usztywnianych modułów przypominających wielkie płatki kwiatów) wygląda, jakby ciągle była w ruchu, a jej kształt odsyła do fotografii serpentynowego tańca Loïe Fuller. Müllner ma na sobie biały dwuczęściowy kostium – satynowe dzwony i bufiastą koszulę, której puchowe, zmiennokształtne rękawy spektakularnie się rozkładają. Morishita występuje w intensywnie czerwonej, balowej sukience, której klasyczny krój zakłócają zadziorne podwinięcie i opuszczone rękawki. Trzy róże reprezentują trzy mity kobiecości. Fioletowa to zmysłowa tajemnica, biała – niewinność, czerwona – płomienna miłość. Tancerki najpierw poruszają w zgodzie z przypisaną im symboliką, ale szybko realizacje męskich fantazji przekształcają w ich rozhulane karykatury i zmieniają się w rozhisteryzowane, wściekłe, nieokrzesane zazdrośnice, mroczne czarownice, szalone diwy, tracące zmysły dziewice, tupiące niezadowolone dziewczynki, podstępne spiskowczynie i wredne plotkary. Choreografia jest zarazem bardzo śmieszna i – za sprawą kostiumów, ale też wirtuozerii tancerek, które, choć błaznują, nie tracą ruchowej finezji – widowiskowa.

W ostatniej części, sekwencji więdnięcia i umierania, absurd trwa. Tancerki

wchodzą na wysoką dwustronną drabinę, która cały czas stała w rogu sali i zdawała się należeć do porządku przypadkowo odsłoniętych kulis. Zwisają głowami w dół, tonąc w falbanach, a ich włosy trzepoczą w podmuchach sztucznego wiatru. Spektakl mercedes to przykład choreografii niesamowitej formy, która nie jest zupełnie pusta. Twórczynie, mimo operowania dobrze znanymi tropami, dzięki bezpretensjonalności i wizualnemu rozmachowi tworzą spektakl, który ostentacyjnie droczy się z patriarchalną wyobraźnią.

Prawdziwe rośliny i ich sadzonki pojawiają się w immersyjnym performansie Lisy Hinterreithner *many in a bed*, w którym scena zamienia się w ogród-laboratorium. Tym, co badają osoby performujące (Magdalena Forster, Theo Emil Krausz, Carla Rihl), jest jednak przede wszystkim międzygatunkowa i więcej niż ludzka erotyka. W pierwszej części spektaklu obserwujemy działania, które polegają na powoływaniu do istnienia form plastikowo-organicznych: w ziemię wsadzone zostają sztuczne kwiaty, gałązki trafiają do kolorowych tub. W stronę publiczności, która musi się wielokrotnie relokować, podążając za osobami artystycznymi, zajmującymi miejsca na materacach i dmuchanych pufach rozłożonych w różnych miejscach, toczą się kulki ziemi. Wraz z rozwojem spektaklu mikrorośliny niemal zupełnie znikają pod wielkimi warzywo-, owoco- i kwiatpodobnymi formami, które okrywają również performujące ciała. Struktura choreograficzna, w której pojawiają się elementy akrobatyczne wykonywane na obiekcie przypominającym podwórkowy trzepak, ale też gesty i drżenia nawiązujące z jednej strony do praktyk przyjemności, a z drugiej do świadomego oddychania, ma wymiar przede wszystkim kontemplacyjny. Niemniej wpisane są w nią też obrazy niepokojące i surrealne: ciała przygniatane gigantycznymi plastikowymi liśćmi. Hinterreithner tworzy jednak nie tyle duszny obraz klimatycznej katastrofy, ile zmysłową choreografię splątanych

organicznych i sztucznych cząstek, współuczestniczących w każdym z ludzkich doświadczeń.

Ludzko-nie-ludzki duet występuje w spektaklu Ehsana Hemata *Everything brings us back to the body*. Choreograf współdzieli w nim przestrzeń z osiemnastokilogramową blachą mosiężną, która w żadnym momencie nie jest przez niego antropomorfizowana. Wydaje się zainteresowany samymi właściwościami partnerki – przede wszystkim zadziwiającą, jeśli wziąć pod uwagę jej ciężar, sprężystością, ale też generowanymi przez nią dźwiękami (czasem przypominającymi odgłosy dudniącego wiatru, a kiedy indziej układającymi się w drażniącą symfonię ostrych trzasków, wysokich pisków i chropowatych szmerów) i złotym połyskiem, zręcznie zresztą wykorzystywanym przez reżysera światła Kurta Lefevre. Płyta może się rolować i wyginać, jest podatna na deformacje, ale Hemat nie zawsze w pełni ją kontroluje. Czasem tylko daje blasze impuls do ruchu i obserwuje, co dzieje się z nią pod wpływem dotyku i grawitacji, albo reaguje na jej poruszenia, ich kierunki i tempo własnym ciałem. W niektórych scenach obiekt przypomina skrzydła tancerza, a w innych zbyt ciężki i toporny płaszcz albo głaz. Ścierające się ze sobą obrazy latania i upadania odsyłają do mitologicznych imaginariów i historii Ikara czy Syzyfa, ale choreograf przekierowuje je w stronę krytyki posthumanistycznej i środowiskowej, zwracając uwagę zarówno na nie-ludzkie intencjonalności, jak i na problemy, które na świat ściąga ludzka sprawczość.

Do produkcji mosiądzu wykorzystuje się miedź i cynk, których procesy wydobywcze są, jak wiadomo, toksyczne. W tym kontekście lustrzana powierzchnia blachy, w której odbija się publiczność i performer, najczęściej w formie zniekształconej lub niepokojąco rozmytej i zwielokrotnionej, staje się reprezentacją międzygatunkowego asamblażu wzajemnych

współzależności. Fakt, że Hemat tańczy nago (tylko w pierwszej scenie, w której ostrożnie ściąga z płyty osłonkę, ma na sobie roboczy kombinezon), jest szczególnie znaczący, ponieważ obnaża kruchość ciała, które w każdej chwili może zostać zranione przez ostre krawędzie potężnego obiektu. Widowiskowość *Everything brings us back to the body*, która kumulację osiąga w finale, gdy zawieszona na przytwierdzonej do sufitu lince blacha wykonuje wirujące solo, wydaje się efektem ubocznym choreografii skupionej na badaniu relacji między ciałem a metalem, ujawniającym z jednej strony swoje różne od tych czysto protetycznych potencjalności, z drugiej – własne uwikłanie w kapitalistyczne mechanizmy nierównej dystrybucji prawa do życia.

Spektakularna, a zarazem napęczniała politycznością forma pojawia się również w *Hold & Resist Spin-Off Version* Chrisa Haringa. Osoby performujące (Coralie Bénard, Jackson Carroll, François-Eloi Lavignac, Katharina Meves, Hannah Timbrell) przedstawiają serię żywych rzeźb. Przyjmują różne, często nienaturalne, niewygodne i trudne do utrzymania pozycje, które przypominają niekiedy figury charakterystyczne dla jogi czy pilatesu, ale ich długie trwanie sprawia, że te konotacje się zacierają. Ciała zdają się raz po raz zatrzymywane (i przetrzymywane) w stop-klatkach, a dramaturgię spektaklu budują mikroruchy, do których należą też mimowolne skurcze i drżenia mięśni. Choreografia prowadzona jest w ciszy, naruszanej tylko przez odgłosy wydawane przez ciała trwające w niezłomnym, momentami wręcz potwornym naprężeniu. Osoby performujące niektóre figury wykonują w pojedynkę, inne w parach lub w grupach. Jeśli akurat nie są zaangażowane w scenę, usuwają się na peryferia, ale ich obecność nie staje się wówczas przezroczysta. Wspierają koleżanki i kolegów uśmiechami, skinieniami głów i mrugnięciami oczu, intensywnie wpatrzonych w ciała,

które stawiają opór i własnej anatomii, i grawitacji, będącej w *Hold & Resist* symbolem zewnętrznego nacisku. Osoby twórcze poprzez tę formę opowiadają o dramaturgii i morfologii protestów: ich cielesności i uporczywości, ale też o tym, jak niełatwo wytrzymać w sprzeciwie w systemie, który gratyfikuje uległość.

Wątek wywrotowości zgromadzeń, podczas których różne ciała stowarzyszają się na rzecz wspólnej sprawy, pojawia się też w *Underflow* w choreografii Amali Dianor, jednym z najbardziej rozchwytywanych spektakli tegorocznej edycji ImPulsTanz. Choreografka rekonstruuje na scenie porządek kultury klubowej. Imitacja na początku jest bardzo dosadna. Gdy publiczność zajmuje miejsca na widowni, samotny DJ (Awir Leon) już pląsa przy konsoli, a stopniowo gromadzący się wokół niego tłum[7] stoi tyłem do publiczności, performując chaos zabawy. W kolejnych fragmentach to ustawienie wprawdzie ustępuje miejsca quasiteledyskowym choreografiom eksponującym niezwykłe możliwości tańczących ciał, ale logika dancefflooru nie zostaje zniesiona. Co szczególnie ciekawe, w *Underflow* nie obserwujemy jednak procesu tymczasowego zacierania różnic między tancerkami i tancerzami pod wpływem współdzielonych rytmów.

W tym spektaklu klubowa utopia zakłada współobecność rozmaitych estetyk i języków ruchu (przede wszystkim z porządku hip-hopu i tańca ulicznego). Czasem, przede wszystkim w sekwencjach nawiązujących do dramaturgii tanecznych bitew, dochodzi między nimi do tarć. Kiedy indziej jeden styl na kilka chwil dominuje przestrzeń, ale zaraz ustępuje miejsca innemu. Równość dotyczy też widoczności tańczących ciał: podział na centrum i peryferie jest ruchomy. Poszczególne osoby raz stanowią tło dla innych, raz zajmują pozycje solistek albo przewodniczek zarażających albo raczej uwodzących pozostałych własną techniką czy wrażliwością. *Underflow*

ucieleśnia i afirmuje ideę świata jako pluriwersum. Ciała performujące są uważne, otwarte, gotowe na transformacje, ale fuzje między nimi nie są nigdy ani całkowite, ani nieodwracalne. Rozkosz bycia razem idzie w parze z przyjemnością czerpaną z osobności.

Wzór cytowania:

Müller, Alicja, *Choreografie lata*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2026, nr 195, https://didaskalia.pl/pl/artykul/choreografie-lata.

Autor/ka

Alicja Müller

Alicja Müller – doktorka nauk humanistycznych, badaczka tańca i choreografii, krytyczka sztuk performatywnych. Adiunkta w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych na Wydziale Polonistyki UJ i członkini kolektywu redagującego „Didaskalia. Gazetę Teatralną". Autorka książek: *Sobątańczenie. Między choreografią a narracją* (2017), *Teatr (w) ruchu. Krakowski Teatr Tańca w rozmowach i esejach* (2024), *Błaznujące ciała. Krytyczno-afirmatywne strategie choreograficzne* (2025).

Przypisy

1. Spektakl wcześniej pokazywano także na Spring Forward Festival i Baltic Dance Platform.
2. Dyrektorem festiwalu jest Karl Regensburger, ale program poszczególnych sekcji jest efektem współpracy wielu osób (zob. https://www.impulstanz.com/en/team/ [dostęp: 17.10.2026]).
3. Zob. https://www.tanzimaugust.de/en/greetings/ [dostęp: 18.10.2026].
4. Warto w tym miejscu podkreślić, że podczas wszystkich trzech omawianych w tym artykule festiwali prezentowano prace osób artystycznych z Palestyny. Niestety ich pokazy odbywały się w innych dniach niż moje pobyty.
5. W składzie: Marine Brutti, Jonathan Debrouwer i Arthur Harel.
6. W Berlinie miał on tytuł *Music, Music*, a Harrell występował na żywo sam – bez artystki fado Luli Peny.
7. W spektaklu występuje jedenaście osób: Slate Hemedi Dindangila, Romain Franco, Jordan John Hope, Enock Kalubi Kadima, Mwendwa Marchand, Kgotsofalang Joseph Mavundla, Sangram Mukhopadhyay, Tatiana Gueria Nade, Yanis Ramet, Germain Zambi i Asia Zonta.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/choreografie-lata*