didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 161**
Data wydania: luty 2021
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/bolesne-zderzenia

/ taniec

Bolesne zderzenia

Urszula Pysyk

Clash! International Festival, 8-13 grudnia 2020 (http://clashproject.eu/festival/)

420 PEOPLE

Orīgī

choreografia i koncepcja: Václav Kuneš, zdjęcia i postprodukcja: Tomáš Vlček, kostiumy: Olo Křížová, produkcja: Aneta Jochim

premiera: 8 grudnia 2020

Polski Teatr Tańca

Find the love in the dark

choreografia: Davide Valrosso, muzyka: Zbigniew Kozub, zdjęcia: Marek Grabowski, edycja: Edyta Pietrowska

premiera: 9 grudnia 2020

Or*īgī* (420People, Czechy) oraz *Find the love in the dark* (Polski Teatr Tańca)

to dwa z ośmiu filmów, które zainteresowani mogli obejrzeć na stronie internetowej projektu, współtworzonego przez Balletto di Roma (Włochy), 420People (Czechy), Companhia de Dança de Almada (Portugalia), Derida Dance Center/Art Link Foundation (Bułgaria) i Polski Teatr Tańca. Różne formy ruchu oraz jego możliwości ustanawiania dialogu zostały stematyzowane, choć w przypadku tych dwóch spektakli zarówno punkt wyjścia, jak i wnioski znajdują się na przeciwnych biegunach.

W *Orīgī* na sali początkowo znajdują się dwie tancerki, każda z nich wkłada odpowiednie dla swojego stylu obuwie. Różnice pomiędzy artystkami wyznaczone zostały więc już na etapie przygotowań i rozgrzewki. Pierwsza choreografia nawiązuje do tańca klasycznego. Płynność przeplata się z raptownymi pauzami, ruchy dynamiczne ze zwolnionymi. Tancerka (Fanny Barrouquére) porusza się od podłogi, przez plié, do pozycji pionowej, wykorzystując możliwości point. To pierwsza z prezentacji lub raczej autoprezentacji, która staje się wyzwaniem do ustalenia dominacji. Sama forma tego pojedynku wytwarza napięcie, którego schemat wyraźnie się zarysowuje mimo braku wrogości w mimice artystek.

Do tego pokazu dołącza druga tancerka (Francesca Amante), która do tej pory obserwowała pierwszą. Przez chwilę obie tańczą jednocześnie, jednak po chwili w ruchu zostaje tylko jedna, korzystająca z technik sztuk walki. Tym razem ona podlega obserwacji. Choreografia staje się od tego momentu gwałtowniejsza, wykorzystuje charakterystyczne cechy karate. Szybkie i precyzyjne ruchy emanują siłą. Gdy artystki ponownie zaczynają tańczyć razem, nawiązuje się między nimi nić porozumienia. O ile wcześniejszy duet, czy raczej symultanicznie wykonywane segmenty choreografii, zdawały się wzajemnie tłumić, o tyle tym razem ustanowiona zostaje pewna wspólnota. Tancerki działają we wspólnym rytmie, obie techniki zaczynają się

uzupełniać. nie ma już osobnych prezentacji możliwości baletu i sztuk walki.

W tym momencie włącza się trzecia, nieobecna dotąd na sali tancerka (Simona Machovičová). Stukot obcasów o parkiet na niewykorzystywanym dotychczas podwyższeniu zapowiada kolejną prezentację. Tym razem elementy *broadway dance* przeplatają się z voguingiem i *high heels*. Kluczowym momentem staje się zdjęcie przez artystkę butów na obcasie. Ten emancypacyjny gest podejmują pozostałe tancerki. Rozpoczyna się wspólna choreografia, w której dochodzi do pierwszego fizycznego kontaktu: trzymając się za ręce, tancerki wykonują choreografię opierającą się na stałej styczności ciał. Splecione ręce czasem przeszkadzają, a czasem pomagają w wykonaniu sekwencji, jednak artystki trzymają się tej zasady. Wcześniejsza walka o dominację zostaje tym gestem zaprzeczona. W jej miejsce powstaje więź, która umożliwia nawiązanie dialogu. Kolejne, już samodzielne sekwencje choreografii można określić jako wolne. Wolne zarówno od rygorów techniki, które zostają rozluźnione, jak i od dążenia do dominacji, niepotrzebnego w momencie porozumienia.

Kontrast wytworzony przez wydłużone linie i dynamikę, pauzy i dokładnie wykonywane pozycje i figury pozwalają na określenie wspólnego, choć nie jednolitego obszaru, gdzie cechy dystynktywne danej techniki są jedynie formą ruchu, który nie podlega wartościowaniu. Pointy, buty sportowe oraz buty na obcasie identyfikują poszczególne techniki ruchowe. Określają również pole tożsamości zbiorowej oraz poczucie przynależności. Są też rodzajem ograniczenia, ponieważ do pewnego stopnia wykluczają bądź utrudniają inne możliwości tańca. Nagie stopy wychodzą poza poziom tej identyfikacji, zmierzając w kierunku podstawowym dla każdej z technik, czyli samego ruchu. Końcowe zbliżenie na poruszające się wolne stopy podkreśla ten wspólnotowy charakter.

Zderzenia na innym poziomie przedstawione zostają w filmie *Find the love in the dark* Polskiego Teatru Tańca. W pustej, białej przestrzeni znajduje się troje ubranych na biało tancerzy (Agnieszka Jachym, Jerzy Kaźmierczak, Zbigniew Kocięba). W tym hermetycznym układzie rozpoczyna się choreografia, będąca czymś innym, niż mogłoby się wydawać.

Pierwsza część spektaklu charakteryzuje się łagodnymi ruchami i rytmem. Tancerze tworzą różne konfiguracje, początkowo ustanawiane z delikatnością w stosunku do partnera/partnerki. Każdy kontakt fizyczny inicjowany jest z widocznym namysłem i pieczołowitością, a płynność, z którą następują kolejne elementy choreografii, ma w sobie coś idyllicznego. Niezmącona symbioza ciał wśród białych ścian. Nadaje to przestrzeni pozaziemski, czy wręcz nadrealny charakter, jednak nie można oprzeć się wrażeniu, że ta sterylna biel pochłania tancerzy.

Poszczególne sekwencje przerywane są elementami tańczonymi unisono. Niekiedy zaznaczają moment powtórzenia poszczególnych części choreografii, ale zmienioną dynamiką. Wspólny kierunek ruchu i spojrzenia tancerzy, po którym następuje zatrzymanie, zyskuje przeciwwagę w późniejszym rozproszeniu. Raptowne pauzy i podnoszenia zwiastują zmianę kierunku choreografii (w sensie przestrzennym), a także zmianę tempa wypracowanej sekwencji ruchowej. Coraz szybsze powtórzenia znanych sekwencji choreograficznych uwidaczniają ich potencjalnie przemocowy charakter.

Przełamania sojuszu pomiędzy trojgiem tancerzy, w którym parze przeciwstawiona zostaje jednostka, zostają zaznaczone właściwie od początku spektaklu, jednak wyrazistości nabierają z czasem. Zmiany konfiguracji wśród partnerów z męsko-żeńskiej na męsko-męską pojawiają się we wszystkich możliwych zestawieniach w całym spektaklu. Jednak w

związku ze stopniowymi zmianami jakości ruchu (od delikatnego do coraz bardziej agresywnego) zmieniają się również relacje pomiędzy tancerką a parą tancerzy. Jest to szczególnie widoczne w momencie, kiedy kobieta zostaje położona na podłodze, by po chwili zostać z niej podniesiona przez obu performerów. Na początku spektaklu gest ten nie niesie szczególnie negatywnych konotacji, ponieważ zarówno tempo, jak i charakter ruchu w tej sekwencji nie wskazują na wrogie intencje tancerzy. Co więcej, w pierwszej odsłonie owo podniesienie tancerki wygląda raczej na formę wsparcia. Jednak przez zmianę natężenia ruchu w ponownych powtórzeniach artystka jest wręcz wywlekana do pozycji stojącej.

Kolejna zmiana następuje, gdy tancerze rozbierają się z białych ubrań. Tancerka zostaje w samej bieliźnie, podczas gdy jeden z tancerzy zostaje w spodniach, a drugi w podkoszulku. Sam układ choreograficzny w tej części powtarza się, jednak jest jeszcze bardziej agresywnie wykonywany, co w połączeniu z odsłoniętymi ciałami ma wyraźnie przemocowy charakter. To, co na początku było łagodną grą, przerodziło się w gwałt. W pewnym momencie tancerka zaczyna biegać po kole, a za nią podążają tancerze. Gdy kobieta na nich wpada, zostaje podniesiona. Następuje spowolnienie. Ponownie zostaje przesunięta i wleczona na posadzce, by za chwilę raz jeszcze, z wolna rozpocząć początkową sekwencję.

Układ choreograficzny jako ułożony w sekwencje zestaw ruchów, sam w sobie nie świadczy tu o wymiarze afektywnym spektaklu, raczej zawiera w sobie pewną skalę możliwości. Delikatność i swoboda ruchu zostają przekształcone w gwałtowność, mimo że choreografia nie zmienia się radykalnie i wykorzystuje wcześniejsze sekwencje. Ich potencjalny dominujący charakter ujawnia się z czasem.

Zarówno *Orīgī*, jak i *Find the love in the dark* koncentrują się na pojęciu

relacji w dialogu. W pierwszym przypadku mamy do czynienia z próbą jego ustanowienia. Tancerki zamiast jednostronnej dominacji wybierają porozumienie. Ma to konsekwencje również na poziomie jednostkowym, ponieważ rozejm uwalnia je od ciążących nad nimi ograniczeń, których znakiem jest tu obuwie. Ruch staje się sposobem porozumienia ponad konkretną techniką. Zderzenie baletu, karate i *high heels* ukazuje różne punkty widzenia i możliwości, które w przypadku *Orīgī* pozwoliły na wytworzenie nowego języka współuczestnictwa.

Inaczej przedstawia się sytuacja w *Find love in the dark*, gdzie ścierają się ze sobą odmienne tempa i jakości ruchu. Wynikiem tych zderzeń jest spektakl zmieniający początkową harmonię w koszmar bez wyjścia. Pierwotne porozumienie zostaje stopniowo przekształcone w dominację tancerzy nad tancerką. Równoprawny dialog nie zmienia się w męską hegemonię nagle. Zmiana układu sił następuje stopniowo, przy wykorzystaniu znanej już struktury ruchowej. Powielane schematy, mające od początku znamiona agresji, z czasem zmieniają potencjalnie hierarchiczny charakter choreografii w jawną próbę ustanowienia dominacji. Dialog i współpraca nie są już możliwe, o ile w ogóle kiedykolwiek możliwe były.

Autor/ka

Urszula Pysyk

Urszula Pysyk – studentka teatrologii UJ.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/bolesne-zderzenia*