didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 165**
Data wydania: październik 2021
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/zobacz-zauwaz-zapamietaj

/ taniec

Zobacz. Zauważ. Zapamiętaj

Pamela Bosak

Krakowski Festiwal Tańca „Zobaczyć taniec”

9-15 sierpnia 2021

W sierpniu 2021 roku pod hasłem „Zobaczyć taniec” odbyła się I edycja Krakowskiego Festiwalu Tańca. To nowe wydarzenie taneczne, organizowane przez Krakowskie Centrum Choreograficzne. W trakcie festiwalu widzów zaproszono do udziału w tygodniowych warsztatach ruchowych. W lipcu odbyły się spotkania on-line z Joanną Leśnierowską pod hasłem „Jak zobaczyć taniec?”, będące niejako wstępem do festiwalu. Przez cały sierpień na Rynku przy Nowohuckim Centrum Kultury dostępna była wystawa fotograficzna Klaudyny Schubert *Dance until we are lost*. Po spektaklach widzów zapraszano na rozmowy prowadzone przez Karolinę Wycisk.

Krakowski Festiwal Tańca jest połączeniem warsztatów i festiwali (Festiwal Tańca Współczesnego Spacer, BalletOFFFestiwal, Konkurs choreograficzny

3… 2… 1…Taniec!, tygodniowe warsztaty KCC Dance Intensive) organizowanych przez Krakowskie Centrum Choreograficzne w latach 2014-2019.

Inny, czyli jaki?

Festiwal rozpoczął się premierowym *Tytum* w choreografii i wykonaniu Marty Wołowiec i Poernimy Gobardhan. Spektakl jest koprodukcją KORZO Theatre i Krakowskiego Centrum Choreograficznego. Duet taneczno-choreograficzny skupia się na poszukiwaniu wspólnego języka w tworzeniu scenicznej narracji. Artystki eksplorują sytuację wspólnej pracy i inności w sposobach poruszania się. Obie poszukują własnego języka ruchowego w pracach solowych: Marta w tańcu współczesnym i improwizacji, Poernima w klasycznym tańcu indyjskim bharata natyam, interpretowanym w zachodnim kontekście, w połączeniu z indyjską dramaturgią.

Tematem spektaklu jest spotkanie dwóch artystek, ich wizji scenicznych i języków ruchowych. Tancerki wykorzystują sytuację poznawania się, której towarzyszy dystans i badanie własnych granic, do podjęcia ruchowej dyskusji. Wspomniany dystans widoczny jest już w wykorzystaniu świateł. Świetlne koło, po którym poruszają się artystki, kurczy się w miarę rozwoju spektaklu. Różnica sposobów poruszania się jest siłą napędową spektaklu. Napięcie, które wytwarza się w jej wyniku, pozwala artystkom połączyć praktyki ruchowe w byciu jednocześnie samej ze sobą i wspólnie na scenie.

W spektaklu panuje dużo spokoju, wybudzający ruch początek pozwala na dokładne przyjrzenia się każdej z tancerek, zauważenia detali w ułożeniu ciała. Po minimalistycznym wstępie artystki poruszają się po świetlnym kole, mijając się nawzajem. Stoją do siebie tyłem, nie patrzą na siebie, choć

wydaje się, że dokładnie widzą to, co robi ta druga. Korzystają z podobnych inspiracji ruchowych przy budowaniu indywidualnych, ale i wspólnych ścieżek ruchowych. Wołowiec korzysta z technik tańca współczesnego, wzbogacając go o elementy zaczerpnięte z silnie skodyfikowanego tańca indyjskiego. Poernima wprowadza do swojego tańca nieco lekkości, przełamując pozycje i schematy ruchowe tańca indyjskiego. Artystki wzbogacają swoje praktyki choreograficzne o nowe struktury ruchowe. Nie muszą posługiwać się tym samym językiem, żeby móc się komunikować. Tak odbiegające od siebie techniki ruchowe, którymi zajmują się artystki, trudno było połączyć w jedną czy stworzyć z niej nową. To głęboki proces szukania tego co pomiędzy – pomiędzy artystkami, ale i pomiędzy sposobami poruszania się. Wskutek tego wytwarzają się nowe tożsamości ruchowe, w których wykorzystywane praktyki ulegają transformacjom. Sposób poruszania się po kole pozwala dostrzec wzajemne zapożyczenia. Muzyka i światło silnie wpływają na odbiór spektaklu, wprowadzają widza w sytuację i budują dodatkową linię dramaturgiczną. Odgłosy codzienności (np. wentylatora) i linie świetlne inspirowane zjawiskiem echolokacji dają tancerkom wzajemne przeczucie, że któraś jest obok.

Dystans i jego mechanizmy

Drugiego dnia festiwalu na klatce schodowej Nowohuckiego Centrum Kultury pokazano spektakl węgierskiego choreografa i tancerza Máté Mészárosa *Mechanics of distance*, który miał premierę w 2019 roku, przed pandemią koronawirusa. Tytułowy dystans nabrał w spektaklu politycznego znaczenia i zaczął być odbierany w kontekście lockdownu i społecznego odosobnienia.

> W choreografii Mészárosa bezpośrednia, namacalna więź i bliskość stykają się z bardziej podniosłym, uroczystym wymiarem, a dodatkowe uzupełnienie stanowi wymiar polityczny, którego celem jest znalezienie odpowiedzi na pytanie, jak bardzo można rozszerzyć granice tańca, jaki potencjał leży u podstaw szczególnej, słabo wykorzystywanej (infra)struktury i jakie są nieskończone wymiary eksperymentów, otwartej przestrzeni, która tylko czeka, aż ktoś zacznie ją odkrywać (Albert, 2021).

Struktura choreograficzna spektaklu jest tak skomponowana, że można ją zaadaptować do różnych przestrzeni. Każdy pokaz jest wyzwaniem dla tancerzy i wymusza na nich szukanie rozwiązań, które pozwolą wpasować ich działania w konkretne miejsca. Klatka schodowa w NCK jest pełna zakamarków, artyści wykorzystują możliwość znikania i nagłego pojawiania się w nowym miejscu. Sytuacja sceniczna kreuje się poprzez kontakt z publicznością, zachowania widzów w przestrzeni. Granica między wykonawcami a oglądającymi zaciera się, kiedy ci drudzy, podążając za działaniami ruchowymi, sami zaczynają się poruszać i niejako stają się performerami. Artyści wyraźnie podkreślali, że nigdy nie ustalają początku spektaklu, gdyż jest on zależny zarówno od nich samych, jak i od widzów. Z uwagi na to, że spektakl opiera się na ustrukturyzowanych improwizacjach, tancerze muszą przestrzegać wcześniej ustalonych zasad i konkretnych sekwencji. Wyzwaniem staje się dla nich podejmowanie decyzji „tu i teraz” – w tej przestrzeni, z tą publicznością. Czwartym performującym jest muzyk, multiinstrumentalista, który znika i pojawia się w innym miejscu z nowym instrumentem. Muzyka, którą gra, wpływa na ruch tancerzy i widzów.

Z początku tancerze mają neutralny wyraz twarzy, z czasem zaczepiają widzów wzrokiem, burzą dystans, podchodzą bardzo blisko. Zaczynają

używać słów, a działania nabierają rozpędu i elementów zabawy. Autentyczna radość poruszających się w przestrzeni ciał, między którymi dystans zmniejsza się i zwiększa w zależności od sposobów przemieszczania się, przenosi się na widzów i wpływa na uważność, z jaką obserwują spektakl. Niespodziewane zmiany, zatrzymania, a także ogrom improwizacyjnej abstrakcji doprowadzają nas do końca spektaklu i grającego na skrzypcach Árona Portelekiego.

Przedziwna sztuka porażki. Jak wytańczyć miejsce na podium?

Sticky Fingers Club to spektakl czwórki młodych artystów: Dominiki Wiak, Dominika Więcka, Danieli Komędery-Miśkiewicz i Moniki Witkowskiej.

> Prawie dostałem kwiaty i prawie wiem jak smakował szampan.
>
> Pomyliłem hamulec z gazem.
>
> Jestem pierwszy poza podium. Wyprzedziłem tych wszystkich,
>
> którzy są za mną.
>
> Prawie mam powód do dumy.
>
> Zgubiłem się znowu w tym samym miejscu.
>
> Te owacje były prawie na stojąco (Szafrankiewicz, 2021).

Głównym tematem spektaklu jest napięcie między sukcesem a porażką, między miejscem na podium a staniem tuż za nim. Spektakl jest autoironicznym „pochodem przegranych", w którym liczba cztery nie jest bez znaczenia. W scenach grupowych wyraźnie widać lidera bądź liderów. Artyści zaznaczają zmiany linii i miejsca. W jednej ze scen Dominik Więcek jest liderem linii, w której artystki ustawione jedna za drugą próbują jak najdokładniej i najszybciej powtórzyć po nim sekwencje ruchowe. Ruchy proponowane przez Więcka stają się coraz szybsze i coraz bardziej skomplikowane, a ustawiona na samym końcu Dominika Wiak musi zmierzyć się z czwartym miejscem: poza podium. Nic nie widzi i większość sekwencji dochodzi do niej z opóźnieniem, a skupione na prezentacji Witkowska i Komędera-Miśkiewicz nie ułatwiają jej zadania. Żenada, która towarzyszy chęci wygranej czy pokazania się z jak najlepszej strony, napędza dramaturgię spektaklu. Swobodna energia, spontaniczność, radość i ironia powodują, że spektakl ogląda się, jakby unosił się na fali. Fali zwycięstw i porażek, mikropotknięć i pewnych kroków.

Ze scen solowych, w których artyści realizują swoje „najciemniejsze pragnienia" sceniczne i szaleństwa, mogłyby powstać osobne spektakle. Jako pierwsza, w muzyczno-ruchowo-aktorskiej aranżacji, występuje Daniela Komędera-Miśkiewicz. W operowej czarnej sukni zaczyna śpiewać *Bohemian Rhapsody* zespołu Queen. Doświetlana latarką przez Monikę Witkowską, Komędera-Miśkiewicz chce pokazać swoje możliwości wokalne i aktorskie. Zmienia się energia sceny, artystka zaczyna tańczyć, robi przewroty, tak jakby chciała pokazać, że wielka suknia nie może jej w niczym przeszkodzić. Pozuje i puszcza oczko do publiczności. Poszukuje pewności, a pomóc ma jej w tym własna indywidualność. Sposobem na udany występ staje się szukanie siły w możliwościach porażki i przyzwolenie na nią. Dystans rozumiany jest inaczej niż w spektaklu Mészárosa – jako dystans wobec siebie, tego, co się

tworzy, i wobec chęci dopasowania się do kultury normatywności. Monika Witkowska do końca spektaklu nie może wytańczyć swojej solowej partii. Kiedy zaczyna, coś stale jej przeszkadza: albo gaśnie światło, albo wyłącza się muzyka. Jej solo jest przerywnikiem w działaniach scenicznych innych tańczących. Światło nie chce jej objąć. Przez pełne komizmu ruchy i gesty przebija potrzeba akceptacji i dopasowania się. Dominika Wiak w popisowym solo z pełną precyzją, z poważną miną prezentuje widzom wachlarz swoich umiejętności i możliwości. Ubrana w żałobny toczek i czarne okulary, nie odkrywa swojej twarzy aż do końca solo. Kunszt i precyzja przełamane zostały niedopasowanym do sytuacji kostiumem. Najdłuższe solo w historii niesolowego spektaklu odgrywa Dominik Więcek. Chodzi po scenie najpewniejszym siebie krokiem i powtarza angielski tekst (np. „Imagine the world without his risk taking") w różnych tonacjach, akcentując coraz to inne wyrazy. Podobnie jak Daniela, dodaje do tego ruch, improwizując, reagując na to, co się wydarza. Kiedy już myślimy, że skończył, wchodzi z impetem na scenę, jakby dopiero zaczynał. Napięcie i dramaturgię tej sceny buduje nieopanowana energia i chęć pozostania w świetle reflektorów.

Spektakl jest estetyczny i wysmakowany wizualnie. Eleganckie, czarne kostiumy, nienaganne fryzury (które w trakcie tańca się psują) i idealnie dopasowane światło tworzą przestrzeń tajemniczej rywalizacji o uwagę i sukces. W ostatniej scenie tancerze siadają obok siebie, patrząc na widzów; kadr przypomina piknik w parku, pełen spokoju i wspólnej energii. Tak jakby w końcu liczyło się znacznie więcej niż to, kto stanie na podium.

Ciało w procesie

W trzecim dniu festiwalu premierę w ramach rezydencji w Krakowskim

Centrum Choreograficznym miała Karolina Kraczkowska, warszawska tancerka, choreografka i członkini Centrum w Ruchu. *The Vessel* (z ang. naczynie, zarówno krwionośne, jak i pojemnik) pokazała jako efekt rezydencji, w ramach *work-in-progress*. W kompozycji choreograficznej wykorzystała serię upadków, rozluźnienia im towarzyszące, fragmentaryzację ruchów i pozycje odwrócone. *The Vessel* oparty jest na ustrukturyzowanej improwizacji, w której pewne decyzje podejmowane są na bieżąco, intuicyjnie. W w lewym rogu sceny stoi perkusja, światła są minimalistyczne, jak na próbie.

W swojej praktyce Kraczkowska szczególną uwagę poświęca ciału. Traktuje je jak tytułowe naczynie, które wypełnia ruchem. Jak narzędzie ucieleśniające afekty i stany, instrument do wyrażania emocji i myśli. Ciało jawi się jako nośnik seksualności i władzy (uwikłany w dyskurs maskulinistyczny), ale i punkt wyjścia do przemiany. Artystka próbuje dotrzeć do własnej tożsamości, wizji siebie: kim jest, kim się staje lub kim może się stać. Sprawdza wytrzymałość i siłę ciała-naczynia, jego granice, by na końcu przygotować je do procesu transformacji. Procesu, który jest serią zmian, niedogodności i czasem burzliwego stawania się.

Spektakl podzielony jest na trzy części. W pierwszej Kraczkowska ze sznurem pereł na szyi chodzi po scenie. Co jakiś czas zerka na widzów. Wyrzuca z kieszeni pojedyncze perły, czasem bierze w dłoń całą ich garść, bawi się ciężarem i dźwiękiem. Uważnie wypuszcza je z rąk, przepuszcza delikatnie przez palce, pociera jedne perły o drugie. Turla je po podłodze, a one obijają się o pierwszy rząd krzeseł i nogi widzów, kursują po scenie, tworząc minimalistyczne i niedosłowne obrazy. Słychać każdy krok artystki, każdy ruch pereł. Wzrok widza przenosi się na to, co dzieje się na podłodze. Artystka przytula głowę do pereł, następnie zlizuje kilka z podłogi, pokazując

widzom język.

Perły powstają w wyniku dostania się ciała obcego do muszli małża. Nie tylko są drogocenną ozdobną, ale i odrębnym bytem, drugim (nie)cichym performerem, symbolem piękna, bogactwa i obcości. Obcości rozumianej w kontekście transformacji i zmienności pereł (ciała), które pod wpływem czasu i wrażliwości na czynniki zewnętrzne ulegają deformacjom, starzeją się.

Kraczkowska w ciszy przechodzi do drugiej części spektaklu, *stricte* ruchowej. Oparta na strukturach improwizacji, ta część ma w sobie element zaskoczenia nie tylko dla widzów, ale i dla artystki. Artystka eksploruje ruch w pozycjach odwróconych, w których plecy, miednica i nogi są najbardziej widoczne dla widza. Płynny, a zarazem kanciasty ruch tworzy poruszającą się hybrydę zdefragmentowanego ciała. Pomiędzy niewygodne i ciasne pozycje, pełne napięcia i impulsów, artystka wplata mikrorozluźnienia. Ruch wydaje się nieustająco rozwijać i narastać, kiedy artystka wstaje z podłogi, tempo rośnie, a testowanie ciała wydaje się jeszcze bardziej widoczne. Momenty zatrzymania nie oznaczają odpoczynku, są przygotowaniem do dalszego działania. W tym czasie nieujarzmiony naszyjnik walczy o przetrwanie, pęka i przy następnych ruchach słychać rozsypujące się po podłodze perły. W ostatniej scenie Kraczkowska przestaje tańczyć, siada na stołku do perkusji, zarzuca resztki naszyjnika na nagie plecy i zaczyna grać. Gra w rytm muzyki, powtarzając tę samą sekwencję. Gra energicznie, muzyka wpływa na sposób poruszania się stóp, głowy i pleców. Odsłonięte plecy, rzadko pokazywane w tańcu, tworzą wraz z perłami i opadającymi na szyję włosami malarskie ujęcie i dodają obrazowi barokowego sznytu. Rozładowanie napięcia i emocji odbywa się poprzez coraz mocniejsze uderzanie w talerze i końcowe rzucenie pałeczkami.

Energia impulsów

Piątego dnia festiwalu Krakowskie Centrum choreograficzne zaprosiło widzów na dwa solo. Pierwsze w choreografii Marty Wołowiec, drugie Oli Bożek-Muszyńskiej. *Tens* Marty Wołowiec to przede wszystkim energia. Struktura choreograficzna solo, oparta na konkretnych punktach improwizacji, wykorzystuje czas jako istotne narzędzie nowej choreografii. Każde działanie wybudza się w określonym czasie i płynnie przechodzi do następnego. Ruch jest transformowany, rozwija się transowo i progresywnie. Artystka konsekwentnie realizuje temat spektaklu i przeprowadza impulsy przez ciało.

> Tens (z j. ang. transcutaneous electrical nerve stimulation) to metoda przezskórnej i elektrycznej stymulacji nerwów, stosowana w terapii przeciwbólowej, wykorzystująca impulsy elektryczne o niskiej amplitudzie. Umieszczenie elektrod na skórze sprawia, że prąd przepływa do nerwów obwodowych i pobudza je w dwojaki sposób: blokując impuls nerwowy niosący informację o bólu do mózgu oraz inicjując powstawanie substancji przeciwbólowych – beta-endorfin. (Krakowski Festiwal…, 2021)

Elektryczność artystka wprowadza do swojego ciała w postaci impulsów, wibracji i trzęsienia. W *Tens* koncentruje się na ciele i energii. Szuka takich dróg przepływu, w których odpowiednie impulsy wykonane w danym im czasie i sile zapewnią przestrzeń do dalszego działania. Towarzyszy temu duże skupienie i uważność, z jaką artystka koncentruje się na odczuwaniu i rozwijaniu ruchu i ruchów. Minimalistyczna kompozycja, składająca się z (nie)wyraźnych punktów i przejść, dowodzi, że mniej znaczy (o wiele) więcej.

Rozpuszczone włosy, luźne ubranie wprowadzają aurę tajemniczości i pozwalają przenieść uwagę widzów na ciało, śledzić ścieżkę rozwoju pojedynczych wstrząsów, wyciszeń i zmian ruchowych, wychwytywać każde, nawet najmniejsze drżenie. Nie bez przyczyny z Martą Wołowiec współpracuje Wojciech Kiwer, zajmujący się tworzeniem muzyki z syntezatora modularnego. Dźwięki te, częściowo improwizowane, ale podobnie jak ruch zachowane w swoich strukturach, pozwalają na symbiozę ciała i muzyki. Prąd i energia, które bodźcują ciało, wpływają na ruch. W swojej prostocie *Tens* ma ogromną siłę. Napięcia oddziałują bezpośrednio na widzów, energia wydobywająca się z wnętrza, z mocnego umiejscowienia na podłodze, rozprzestrzenia się, żeby na końcu powrócić do generatora-ciała. Końcem jest spokój, wyciszenie, zbliżenie się do widza, spojrzenie.

Na co jeszcze przyjdzie czas?

W trakcie pracy nad solo *Dzień, w którym V. dała mi do myślenia albo jak pozbyłam się prokrastynacji* Ola Bożek-Muszyńska przeprowadziła serię wywiadów z kobietami po trzydziestce i po pięćdziesiątce. Zadała im pytanie: „Na co jeszcze przyjdzie czas?". Punktem wyjścia w spektaklu stało się poszukiwanie i analiza odpowiedzi, a także estetyka kampu[1]. „Kamp jest konsekwentnie estetycznym przeżywaniem świata. Wyraża zwycięstwo «stylu» nad «treścią», «estetyki» nad «moralnością», «ironii» nad «powagą»" (Sontag, 1979, s. 319).

Kamp, z jego naiwnością, „byciem za bardzo" i nieprzeciętną wizualnością, jako estetyka stał się inspiracją w kompozycji choreograficznej *Dnia, w którym…* Spektakl powstał w ramach Festiwalu Ciało/Umysł i projektu Exchange: Change Time and Dance. Tytułowa inspiracja, czyli tajemnicza V., to Violetta Villas, nieoceniona królowa kampu i wykonawczyni piosenki

Przyjdzie na to czas.

W srebrno-turkusowym błyszczącym stroju, w barokowej peruce, pełnym makijażu i nieprzystających do reszty stroju butach Ola Bożek wchodzi na scenę po czerwonym dywanie ruchem robota, eksplorując niespodziewane napięcia, załamania i przejścia. Kiedy dochodzi do mikrofonu, zerka po sali i zaczyna recytować. Kuplet-poemat najpierw przestawia w języku polskim: „Drogi widzu, / zamknij oczy, / niech pytanie to wyskoczy / w twojej głowie, / Daj czas sobie na odpowiedź…", a następnie tłumaczy go na język angielski, dbając o to, aby się rymował. Spektakl łączy w sobie ruch, słowo mówione i śpiewane. Pojawia się pytanie: na ilu poziomach można pracować z językiem i jak wpływa on na działania ruchowe?

Mikrofon jest tym punktem w przestrzeni sceny, do którego artystka ciągle wraca. Opowiada przy nim historie, które potem znajdują odzwierciedlenie w ruchu. Rozpoczyna wspomnieniem o tańcach przed telewizorem przy muzycznej stacji MTV. Wychodzi na środek sceny i rozpoczyna szalony, żywiołowy taniec, dając sobie czas na czerpanie przyjemności z ruchu. Rozsmakowuje się w powrocie do przeszłości. Kolejna opowieść dotyczy nastoletniej miłości: taniec skierowany jest do wymarzonego chłopaka. Klimat sceny i ruchu zmienia się, dostosowuje do nowej sytuacji. Ze wspomnianych wcześniej ankiet artystka zbiera odpowiedzi i wyśpiewuje na scenie to, na co jeszcze przyjdzie czas. Dowiadujemy się między innymi, że przyjdzie czas na wypicie kawy i na sukces męża. Artystka bawi się śpiewem, głosem, zmianą mimiki, natężeniem i barwą dźwięków. Po zakończeniu piosenki proponuje widzom bliższe spotkanie. Przy wejściu na spektakl każdy dostał długopis i kartkę z pytaniem, na co przyjdzie jeszcze czas. Po zakończonym gromkimi brawami występie artystka poprosiła widzów o odpowiedzi i zapowiedziała, że będzie na nich czekać w kantorku obok sceny

przez kolejne pół godziny. Wyszła, zamknęła za sobą drzwi, a wśród publiczności zapanowała cisza. Kiedy z widowni poderwała się pierwsza osoba z zapisaną kartką, a zza drzwi słychać było śpiewająca Olę Bożek, pozostali widzowie natychmiast ustawili się w kolejce. Każdy mógł usiąść w fotelu naprzeciwko artystki i dostać występ tylko dla siebie. Podczas pospektaklowej rozmowy Bożek-Muszyńska wspominała, że niektóre zakulisowe spotkania kończyły się wspólnymi wzruszeniami. Zdaje się, że O. dała wszystkim do myślenia.

W programie festiwalu znalazły się także _*on_line*_ Kolektywu Holobiont, solo *Jumpcore* Pawła Sakowicza, premierowy spektakl site-specific *Częstotliwość* grupy LineAct i Tomasza Gawrońskiego, łączący taniec wertykalny z mappingiem budynku, oraz solo/duet *Koda (a tribute)* Janusza Orlika i Joanny Leśnierowskiej. Krakowski Festiwal Tańca zasługuje na uwagę nie tylko ze względu na bogaty program spektakli wydarzeń towarzyszących, ale i formułę, która pozwala przez cały tydzień widzom i uczestnikom „zobaczyć taniec". W Nowohuckim Centrum Kultury jest duża scena i sale taneczne, co pozwala na zorganizowanie festiwalu w jednym miejscu, bez konieczności przemieszczania się z teatru do teatru. Miejmy nadzieję, że festiwal zagości w Krakowie na długo.

Wzór cytowania:

Bosak, Pamela, *Zobacz. Zauważ. Zapamiętaj*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 165, https://didaskalia.pl/pl/artykul/zobacz-zauwaz-zapamietaj.

Autor/ka

Pamela Bosak – doktorantka nauk o sztuce, redaktorka, tancerka.

Przypisy

1. „[…] kamp niekoniecznie musi być złą sztuką, ale sztuka, którą można określić jako kamp, czasem zasługuje na jak najpoważniejszą uwagę i podziw” (Sontag, 1979, s. 311)

Bibliografia

Albert, Dorottya, [za:] opis spektaklu na stronie Nowohuckiego Centrum Kultury, Krakowskiego Centrum Choreograficznego w zakładce Krakowski Festiwal Tańca, https://nck.krakow.pl/kcc/krakowski-festiwal-tanca/mechanics-of-distance/ [dostęp: 12 IX 2021].

Sontag, Susan, *Notatki o kampie*, tłum. W. Wertenstein, „Literatura na Świecie” 1979 nr 9.

Krakowski Festiwal Tańca, https://nck.krakow.pl/kcc/krakowski-festiwal-tanca/ [dostęp: 12 IX 2021].

Szafrankiewicz, Natalia, *Do czterech razy… premiera*, https://taniecpolska.pl/krytyka/746 [dostęp: 12 IX 2021].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/zobacz-zauwaz-zapamietaj*