didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 155**
Data wydania: luty 2020
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/w-kierunku-ciala-bez-znaczen

/ taniec

W kierunku ciała bez znaczeń

Julia Kowalska

Rollercoaster. Kolekcjonerzy wrażeń, 17 października – 17 listopada 2019, Cricoteka – Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora w Krakowie

Program prezentacji tańca współczesnego Rollercoaster. Kolekcjonerzy wrażeń, odbywający się w Cricotece – Ośrodku Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora w Krakowie od 17 października do 17 listopada 2019 roku koncentrował się – według zapowiedzi selekcjonerów Pawła Łyskawy i Eryka Makohona – na pamięci ciała, jego barierach, limitach i możliwościach ich przekraczania. Pytania, jakie stawiały wybrane spektakle, miały infekować widownię tak, by poszukiwanie odpowiedzi na nie było już doświadczeniem wspólnym – artystów i, patrzących na nich lub współdziałających z nimi, widzów. Moje wątpliwości budzi jednak efektywność wpływania poszczególnych spektakli na publiczność.

Kuratorzy prezentacji, już kolejny rok z rzędu, odwołują się do koncepcji ponowoczesności Zygmunta Baumana. Zgodnie z jego myślą, w świecie

ponowoczesnym następuje rozpad państwowej, militarnej, kulturalnej, samowystarczalnej wspólnoty – twory takie jak państwo nie utrzymują jednolitej tożsamości; w jej miejsce pojawia się wielość głosów, mnogość poglądów. Ambiwalentne podejście do ponowoczesności charakteryzowało samego Baumana – dostrzegał jej zalety, np. nieskrępowany przepływ możliwości, także dla tych, którzy w skostniałych strukturach pozostawali wykluczeni, wskazywał jednak na ścisły związek ponowoczesności z kapitalizmem i nieskrępowanym konsumpcjonizmem, z czym wiąże się osamotnienie jednostki, pozbawienie jej wsparcia, niepewność losu, niestabilność życiowa.

Zygmunt Bauman zwracał uwagę na szczególne usytuowanie w ponowoczesnej przestrzeni migranta – nomady, którego cztery typy wyodrębniał. Turysta to ktoś, kto przemieszcza się w określonym celu, sprawiając swoim zmysłom estetyczną przyjemność. Spacerowicz migruje bez konkretnego celu; ma jednak punkt zaczepienia, tak zwany dom, którego z kolei pozbawiony jest trzeci typ: włóczęga. Czwarty, gracz, próbuje zyskać możliwie największą sprawczość: ryzykuje, przewiduje rozwój wydarzeń, bazując na własnej (lepszej lub gorszej) intuicji. Jego wysiłki są jednak pozorne – w świecie, który w miejsce struktur państwowych i militarnych przejął praktyki kapitalistyczne, jednostka ma tylko wyobrażony wpływ na swoją sytuację i życiową pozycję.

Tam, gdzie Bauman mówi „ruch”, należy widzieć nie tylko przemieszczenie z geograficznego punktu A do punktu B. Migracja to też, a może przede wszystkim, codzienna, mozolna cyrkulacja jednostek, odbywająca się w ramach codziennych, rutynowych praktyk, pracy zawodowej, prezentacji, kontaktów z inną jednostką. Na mapie tych teorii spróbuję umieścić spektakle pokazywane w ramach Rollercoastera – z różnym powodzeniem.

Spektakl *The Entrance* Krakowskiego Teatru Tańca, w choreografii Ayrin Ersoz, z muzyką Sergeja Maingardta i wideo Grzegorza Marta, miał premierę w trakcie Rollercoastera. W zapowiedzi twórcy formułowali śmiałe tezy o wpisaniu ich spektaklu w nurt myślenia o kryzysie uchodźczym, który dotknął Europę w 2015 roku. Na pewno sprzyjały temu ramy powstawania przedstawienia: zaangażowanie artystów z trzech państw (Turcji, Niemiec i Polski), które różni nastawienie do przyjmowania uchodźców, polityczne zezwolenie na to i społeczne, ekonomiczne, gospodarcze oraz kulturalne aspekty koegzystencji przybyszów z miejscowymi. Twórcy przyznawali się do eksplorowania tematów humanitarnej troski i nadziei, która popycha przybyszów do przemieszczania się w kierunku wyobrażonej lepszej przyszłości. Ta nadzieja w procesie pracy nad przedstawieniem przekładana też była na zawód tancerza czy performera, którzy decydują się na zarobkowanie poprzez intensywną pracę własnym ciałem, mierząc się z bólem, wyczerpaniem, nierzadko brakiem komunikacji z odbiorcami, wreszcie – z mierną satysfakcją finansową[1].

Mój odbiór *The Entrance* nie miał jednak nic wspólnego z przemyśleniem kondycji uchodźcy czy uchodźczyni – prawdę mówiąc, byłam zaskoczona obecnością tego tematu w programie, gdy sięgnęłam do niego już po zobaczeniu przedstawienia. Nie znaczy to jednak, że uważam spektakl Krakowskiego Teatru Tańca za nieciekawy albo niewpisujący się w Baumanowski koncept rollercoastera.

Tym, co wydaje mi się najcenniejsze w *The Entrance*, jest celne pokazanie kondycji jednostek w zindustrializowanym, skapitalizowanym świecie. Choreografia jest niezwykle intensywna, wymagająca, skupiona na interwałach, ciągłym przeplataniu się momentów „wycisku” i chwilowej stagnacji. Ta permanentna eksploatacja ciał jest zarówno jednostkowa –

tancerze tańczą poszczególne partie osobno, w odniesieniu do publiczności, w kontakcie z nią – jak i zespołowa, kiedy grupa współpracuje przy wykonywaniu elementów choreografii. W momentach zwolnienia widoczna jest współzależność performerów i performerek – pokładają się na sobie, opierają o siebie nawzajem, podtrzymują. Ich wyczerpane ciała szukają wsparcia: w surowej przestrzeni (pole gry to wyłącznie biała posadzka i światło oraz wyświetlane na podłodze, co jakiś czas, obrazy miast) może je dać tylko drugie, równie wyeksploatowane ciało. To wrażenie przekłada się na jasno sformułowaną ideę: wobec rosnącego wyczerpania ludzkich sił tylko siatka wsparcia może pomóc, uchronić przed upadkiem, podtrzymać. Co interesujące, doświadczenie zmęczenia, uczestnictwa w samonapędzającej się spirali „więcej, szybciej, mocniej" nie zostaje w spektaklu zróżnicowane ze względu na płeć – zarówno kostiumy (identyczne u performerek i performerów), jak i nakład sił nie pozwalają na wskazanie, która z grup podlega silniejszej społecznej presji. Może przy próbie ogólnego spojrzenia na problem zmęczenia człowieka w kapitalizmie różnicowanie płciowe się rozmywa? Żałuję jednak, że ta genderowa kwestia nie znalazła się w polu zainteresowań twórców.

Co ciekawe, bliskość ciał była istotnym elementem choreografii stworzonej przez Pamelę Bosak i Magdę Skowron w ich debiutanckiej *an_nie*. Duet kobiet silnie eksplorował wtórność ruchu. Przedstawienie rozpoczynał taniec tuż przy podłodze, przypominający przepoczwarzanie, rodzenie, wykluwanie, wypełzanie. Im bardziej ruch performerek odrywał się od posadzki – czemu towarzyszyła coraz szybsza muzyka – tym mocniej przesiąkał zapośredniczeniem. Tancerki niektóre fragmenty choreografii wykonywały synchronicznie, ale też odważnie przetwarzały ruchy znane z popularnych klipów, reklam, pokazów. Ten namysł nad możliwością uniezależnienia ciała od popkultury czy kultury w ogóle, uwolnienia go od wzorca trafiającego w

„znormalizowany” gust był bardzo ciekawie osadzony w ciałach kobiet, które w sferze publicznej bardziej niż mężczyźni podlegają ocenie, rygorowi, normatywizacji postawy, ruchu, pracy ciałem. Spektakl kończyła dobitna scena odtwarzania ruchu patrzących ciał – widzów i widzek, będących przecież jednocześnie grupą oceniającą.

Na kwestii współzależności skupiło się inne przedstawienie. *InSoundOut*w choreografii Máté Mészáros, za którego pomysł i wykonanie odpowiada László Mádi. Spektakl, powstały w węgierskiej grupie Central Europe Dance Theatre, przede wszystkim imponuje grą świateł: nietrudno postawić tezę, że pełnią one rolę pełnoprawnego performera, perfekcyjnie komponując się z tym, co wydarza się na scenie. Mam jednak wątpliwości, czy z tego, co dzieje się w trakcie przedstawienia, wynika interesująca refleksja.

Na początku scenę spowija mrok – publiczność otacza owalne pole gry. Performer porusza się płynnie po scenie, rozwija taśmę, łącząc nią kolejne otaczające go osoby. Gdy sieć jest już wystarczająco gęsta, zaczyna potrząsać taśmami, wprawia je w pulsujący ruch, nieraz zachęca widownię, by przyłączyła się do symfonii poruszeń. On sam, pół tańcząc, pół chodząc, przemieszcza się między taśmami, pod i nad nimi – pole jego ekspresji ogranicza sieć. Jej kształt, jak podejrzewam, jest za każdym razem inny – zależy od przypadku, konfiguracji widzów i ich liczebności. Performer pozostaje więc w ścisłej relacji z widownią, ale wiążą go też własne wybory: lina zawiązana wokół czyjejś dłoni musi na niej pozostać do końca przedstawienia. W razie jej zsunięcia konstrukcja ulega osłabieniu, a efekt symfoniczności drgań nie zostaje osiągnięty. Kulminacyjnym momentem spektaklu jest efekt stroboskopowy, który modyfikuje przestrzeń gry – choć, w moim odczuciu, zmienia ją tylko pozornie. Gdy oczy widza choć na chwilę przezwyciężą opór spowodowany częstotliwością i jaskrawością oświetlenia,

łatwo dostrzec, że ruchy tancerza i jego położenie w przestrzeni nie zmieniły się wcale; umknęły po prostu percepcji oślepionych oglądających.

Moje poważne wątpliwości budzi temat przedstawienia: trudno mi go wskazać. Oczywiście, można potraktować *InSoundOut* jako refleksję nad relacjami, zależnościami, samodzielnością i/lub przypadkowością tworzenia się siatki międzyludzkich kontaktów, kształtujących nasze położenie, mobilność, możliwość wybrnięcia. Czy to jednak nie za mało na kilkudziesięciominutowy spektakl? Co więcej, w trakcie przedstawienia czułam się w przestrzeni spektaklu i w obecności performera sztucznie, nieswojo, obco. Może w takim razie pożądaną refleksją jest ta, że mimo pozornego ścisłego powiązania, zbiorowości coraz bardziej oddalają się od siebie? Tak czy inaczej, jest to wrażenie zbyt wymuszone, by można było uznać, że twórcy spektaklu je zaprojektowali.

Inną przestrzeń kreślą twórcy spektaklu *Projekt Yanka Rudzka: Wielogłos*, według pomysłu Joanny Leśnierowskiej. Miejsce gry także jest puste – jego ramy, kształty, granice projektuje światło – tym razem ciepłe, jasne, przytulne, choć niepozbawione drapieżności; momentami jaskrawe, kiedy indziej klubowe.

Tę przestrzeń zapełniają performerzy – dość szczelnie, wykorzystując każdy kawałek podłogi, ale nie tworząc nadmiernego ścisku, raczej rozpierzchając się swobodnie, by zyskać kawałek miejsca na własną ekspresję. Z głośników płynie klubowa muzyka, techno tak nienachalne, że można by go słuchać przy lekturze, i jednocześnie tak wciągające, że większość widzów i widzek zaczyna mimowolnie wybijać rytm.

Tancerze po prostu tańczą, dopasowując ruch swoich ciał do rytmu nieprzerwanie grającej muzyki, choć ona stopniowo się zmienia – jest

wirusowana przez rozmaite dźwięki, hejnały czy chóralne śpiewy, przyśpiesza, zwalnia, cichnie, by wybrzmieć ponownie. Ciała performerów też się zmieniają: męczą się, zwalniają, ich ruchy stają się mniej precyzyjne, na czołach pojawiają się kropelki potu, kroki zaczynają się mylić. Nikt jednak nie przejmuje się krokami, nikogo nie odstrasza pot ani przyspieszony oddech. W tym tańcu liczy się bycie obok, sam taniec, czysty ruch.

W nawiązaniu do komfortowej, przyjaznej przestrzeni zaprojektowane zostały też inne elementy przedstawienia. Performerzy noszą swobodne kostiumy, sprawiające wrażenie wygodnych, codziennych, niekojarzących się ze scenicznym wizerunkiem. Każdy z nich tańczy tak, jak umie i lubi – czasami łączą się w pary, zbliżają do siebie, za chwilę osobno truchtają rytmicznie. Ich kontakty są doskonale nieprzemocowe, a taniec traci charakter konwencjonalnego ruchu o sztywnych zasadach. Jeszcze jednym powodem, dla którego prawie każdy z widzów gotów jest dołączyć do performerów, jest to, że każdy pasuje do roztańczonego grona: wszyscy jesteśmy odpowiednio ubrani, a stopień umiejętności tanecznych nie podlega ocenie.

Na poziomie idei tego, co dzieje się na scenie, warto zwrócić uwagę na fakt, że performerzy są przedstawicielami różnych krajów i kultur. Mieszanka Polaków, Gruzinów i Ormian, a co za tym idzie – elementów tradycyjnych tańców z tych części świata, z których pochodzą, sprawia, że *Wielogłos* to nie tylko swojska atmosfera, swoboda ruchu, wyzwolenie od konwenansu. To także polityczny manifest – narodowa i etniczna przynależność jest tylko konstruktem społecznym. Istnieją poziomy, na których dzielące ludzi różnice nie mają znaczenia, są błahe, a nawet absurdalne.

Program przeglądu Rollercoaster. Kolekcjonerzy wrażeń miał do zaoferowania odbiorcom różne poziomy zaangażowania w świat

przedstawiony na scenie – za każdym razem jednak doświadczenie odnosiło się do ciała. Dotyczyło zwłaszcza momentu, w którym się ono wyczerpuje – brakuje mu sił, traci na znaczeniu. Powrót do ciała, w świetle Baumanowskiej teorii ponowoczesności, jest słusznym kierunkiem refleksji, nawet jeśli nie zawsze i nie w pełni udanej.

Autor/ka

Julia Kowalska

Julia Kowalska – studentka teatrologii UJ

Przypisy

1. O pracy nad *The Entrance* pisała Katarzyna Waligóra, posiłkując się rozmową z Ayrin Ersöz oraz informacjami podawanymi przez artystów i artystki w czasie pospektaklowej rozmowy z twórcami, przeprowadzonej przez Alicję Müller. Zob.: Katarzyna Waligóra, *Nadzieja ponad strach – o pracy nad „The Entrance”*, taniecPOLSKA(pl), http://www.taniecpolska.pl/krytyka/677 [dostęp: 30 XII 2019].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/w-kierunku-ciala-bez-znaczen*