didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 171**
Data wydania: październik 2022
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/baltyckie-interakcje

/ Taniec

Bałtyckie interakcje

Ada Ruszkiewicz

Baltic Dance Platform w Tallinie, 19-21 maja 2022

Bałtycka Platforma Tańca (Baltic Dance Platform) to inicjatywa trzech instytucji: estońskiej Sõltumatu Tantsu Lava/STL, Litewskiego Centrum Informacji o Tańcu (Lithuanian Dance Information Centre) i Łotewskiego Centrum Informacji o Tańcu (Latvian Dance Information Centre). Jej celem jest promowanie bałtyckiej sceny tańca współczesnego (zarówno lokalnie, jak i za granicą), oraz poszukiwanie i inicjowanie nowych możliwości wymiany doświadczeń. Powstanie Platformy wynikało z niedostatecznej reprezentacji spektakli z krajów bałtyckich na scenie europejskiej oraz braku (instytucjonalnej) kooperacji pomiędzy Litwą, Łotwą i Estonią. Współpraca pomiędzy organizacjami reprezentującymi poszczególne kraje z założenia ma przynieść lepsze efekty niż samodzielna działalność każdej z nich. Głównym wydarzeniem Platformy jest odbywający się co dwa lata showcase – za każdym razem w innym z krajów partnerskich. Jego pierwsza, pilotażowa edycja odbyła się w 2019 roku w Wilnie jako część międzynarodowego

festiwalu New Baltic Dance. Tegoroczną edycję (odbywającą się z rocznym opóźnieniem, spowodowanym pandemią), tym razem już w pełni niezależną, zorganizowano pod koniec maja w Tallinie. W programie znalazło się dziewięć spektakli, szesnaście autoprezentacji, trzy warsztaty i dwa wydarzenia towarzyszące.

Wart wspomnienia wydaje mi się sposób selekcji zaproszonych artystek, która odbywała się dwuetapowo. Pierwszy etap zorganizowany był na poziomie krajowym – w każdym z krajów trzyosobowe jury z nadesłanych zgłoszeń wybierało maksymalnie dziesięć spektakli, dziesięć prezentacji i trzy warsztaty. W drugim etapie pięcioosobowe międzynarodowe jury decydowało o tym, które projekty ostatecznie znajdą się w programie festiwalu. W efekcie spektakle prezentowane w ramach Bałtyckiej Platformy Tańca tyleż odzwierciedlały realia sceny tańca współczesnego w poszczególnych krajach, co zainteresowania zagranicznych „ekspertek". Biorąc pod uwagę fakt, że docelową grupą odbiorców była w dużej mierze publiczność międzynarodowa, na jury można spojrzeć niejako jak na grupę testową, przefiltrowującą bałtyckie propozycje pod kątem atrakcyjnych formatów i tematów zrozumiałych bez znajomości lokalnego kontekstu. Dokonana z takiej perspektywy selekcja teoretycznie mogłaby zwiększyć zainteresowanie zagranicznych partnerek, producentek i innych przedstawicielek branży. Szczególny nacisk położono bowiem na sieciujący i marketingowy potencjał showcase'u, umożliwienie lokalnym twórczyniom nawiązania międzynarodowej współpracy, zdobycia wsparcia producenckiego czy zaproszeń na festiwale. Wskazuje na to nie tylko format samego wydarzenia, ale także fakt, że w jego ramach sfinansowano pobyt ponad stu przedstawicielek zagranicznych instytucji związanych z sztukami performatywnymi.

Takie podejście wybrzmiewało szczególnie mocno podczas *pitching sessions* – serii prezentacji, w trakcie których wybrane artystki miały dziesięć minut na opowiedzenie o swojej praktyce i przedstawienie spektakli oraz kolejne dziesięć na rozmowę z publicznością. Padające z widowni pytania skupiały się przede wszystkim na wymaganiach technicznych (rozmiarze sceny, liczbie miejsc na widowni, elastyczności pod względem lokalizacji), jasno wskazując na motywacje większości uczestników i uczestniczek Platformy. Zresztą część artystek wyprzedziła ewentualne komentarze, włączając te informacje do prezentacji. Dla mnie dużo ciekawsze było jednak to, co wyłaniało się nieco na marginesie i co dotyczyło ich sposobów pracy, warunków produkcyjnych, dotychczasowych współprac, edukacji, zainteresowań czy ambicji. Tym bardziej że tego typu narracje nie miały możliwości pojawić się w przypadku spektakli, pozbawionych komentarza (nie licząc krótkich opisów dostępnych na stronie internetowej i w katalogu festiwalowym). Dopiero te, dość skrótowe informacje, w połączeniu z oglądanymi przedstawieniami (lub, w przypadku prezentacji, ich fragmentami), umożliwiały lepsze zrozumienie charakteru sceny tańca współczesnego w krajach bałtyckich.

Tu oczywiście pojawia się wątpliwość, czy zasadne jest zestawienie ze sobą spektakli z Litwy, Łotwy i Estonii i mówienie o jednej wspólnej scenie (czasami wydaje się bowiem, że poszczególne artystki nie łączy nic poza bliskością geograficzną, a i to – jeśli weźmiemy pod uwagę miejsca ich zamieszkania czy miejsca produkcji spektakli – nie zawsze jest prawdą), oraz czy spektakle włączone do programu Platformy można uznać za reprezentacyjne dla poszczególnych krajów[1]. Myślę jednak, że samo pokazanie tych spektakli w ramach jednego wydarzenia jest wystarczającym powodem do przyjrzenia się temu, jak poszczególne spektakle ze sobą dialogują (czy to na zasadzie podobieństw, czy kontrastu). W tym kontekście

punktem wyjścia jest więc pytanie nie o to, jaka jest specyfika sceny tańca w krajach bałtyckich, ale o to, jaki jej obraz wyłania się z Bałtyckiej Platformy Tańca. Czy można mówić o jakiejś dominującej estetyce, powtarzających się tematach lub formach? W jakich kategoriach myśli się o tańcu i czemu służy taniec w festiwalowych spektaklach i prezentacjach?

Taniec jako nośnik znaczeń

Choć na pierwszy rzut oka tematy prezentowanych przedstawień wydawały się różnorodne (mimo że powtórzył się na przykład temat rodzicielstwa, a także odwołania do estetyki i motywów baśniowych), wielu z nich towarzyszyły podobne inspiracje. Punktem wyjścia wielokrotnie stawały się własne doświadczenia, nierzadko te związane z tańcem (młodsze pokolenie poddawało weryfikacji swoją edukację, starsze – swoją karierę i pozycję). To, co wydało mi się jednak dość zaskakujące, to ilość materiału tekstowego pojawiająca się w spektaklach. Moim celem nie jest bynajmniej próba rozliczania, ile było (lub ile powinno było być) tańca w tańcu, czy też postulowanie wprowadzenia sztywnych podziałów gatunkowych, raczej dostrzeżenie, jak silny był wpływ teatru dramatycznego na prezentowane spektakle. I nie chodzi tu wyłącznie o obecność tekstu, ale również o sposób budowania narracji, myślenie o ruchu przez pryzmat tekstu – jako czegoś, co można zdekodować, co służy zilustrowaniu opowiadanej historii. I tak w łotewskim *Very good minutes* choreografia opierała się na serii interakcji pomiędzy dwójką tancerzy (Elīna Gediņa, Rūdolfs Gediņš) i stanowiła pantomimiczną inscenizację tradycyjnie pojmowanej dynamiki w relacji damsko-męskiej. Zresztą znaczący jest już sam opis spektaklu, który określa go jako rozmowę bez użycia słów[2]. Z kolei oglądając *Dance for an object and child* (litewskie przedstawienie poświęcone tematowi rodzicielstwa) można

było odnieść wrażenie, że funkcja tańca sprowadzała się niemal wyłącznie do bycia przerywnikiem pomiędzy kolejnymi monologami i dialogami. Choreografia wywodziła się bezpośrednio z tekstu. Przykładowo, taniec oparty na kołyszącym ruchu ramion (a w końcu i całego ciała), łączył się z poprzedzającą go rozmową o usypianiu dziecka. Nieco inaczej wyglądała relacja pomiędzy tańcem i tekstem w solowym spektaklu estońskiego tancerza i choreografa Marta Kangro. Jego forma przypominała wykład performatywny (będący jednocześnie artystyczną retrospektywą), w którym obie warstwy (słowna i ruchowa) nieustannie ze sobą dialogowały, uzupełniając się i komentując wzajemnie. Ten pozorny brak autonomiczności tańca (istniejącego w silnej relacji do tekstu) z pewnością wynika częściowo z uwarunkowań instytucjonalnych. W Łotwie nie ma osobnej sceny dla projektów choreograficznych, nie ma też organizacji, która mogłaby produkcyjnie wspierać realizację przedstawień (współtworzące Bałtycką Platformę Tańca Łotewskie Centrum Informacji o Tańcu pełni przede wszystkim funkcje informacyjne i popularyzatorskie i nie dysponuje ani własną przestrzenią, ani budżetem). Do dyspozycji pozostają więc głównie instytucje teatralne, w których dominuje model teatru dramatycznego. Pośrednio z takim układem wiąże się jeszcze jedna kwestia, czyli przyzwyczajenia widowni. W tym kontekście praktyka włączania tekstu do spektaklu (przede wszystkim w formie słownego komentarza) mogłaby wynikać z próby zminimalizowania abstrakcyjności ruchu, zbudowania dla niego dodatkowego kontekstu, wzmocnienia przekazu i uczynienia przedstawienia bardziej klarownym, przez co dostępnym szerszej publiczności.

Taniec jako forma dialogu z publicznością

Uważność na widzkę, potrzeba bycia zrozumianą łączyła się z refleksją nad statusem publiczności, nad charakterem relacji łączącej ją z performerkami i nad wspólnotowością doświadczenia. Refleksja ta przejawiała się nie tyle w próbie aktywizacji publiczności (choć pojawiły się oczywiście przykłady spektakli partycypacyjnych, takich jak estoński *supersocial* Siima Tõniste i Üüve-Lydi Toompere), ile w tematyzowaniu jej obecności i samego aktu patrzenia, między innymi poprzez stwarzanie możliwości wyboru (a także zmiany) perspektywy. Najczęściej odbywało się to poprzez poszukiwanie alternatywnych (choć niekoniecznie eksperymentalnych) rozwiązań dla tradycyjnego układu przestrzennego: przearanżowanie sceny i widowni (przy jednoczesnym utrzymaniu podziału na aktywną scenę i pasywną widownię) lub umożliwienie widzkom swobodnego poruszania się po przestrzeni gry. Choć na poziomie formalnym relacja z publicznością kształtowana była za pomocą podobnych metod, za każdym razem była ona rozumiana w nieco inny sposób i służyła czemuś innemu. Członkinie estońskiego kolektywu The Biofilm Sisters w przearanżowaniu przestrzeni widziały potencjał krytyczny i polityczny, wynikający z ujawnienia braku neutralności spojrzenia. Według nich to, co i jak widzimy, zależne jest od miejsca, z którego się patrzy, a pokazanie tego mechanizmu w ramach spektaklu może ułatwić dostrzeżenie go w kontekście pozateatralnym (w odniesieniu do formułowanych opinii, poglądów politycznych itp.). Tego typu krytycznego namysłu pozbawiony był z kolei spektakl-instalacja *Olmeulmad: Sanctum textum** (kolejnego estońskiego kolektywu, Olmeulmad). Przestrzenią działania był w tym przypadku podświetlony sześcian stanowiący podwyższenie dla czterech, splątanych w uścisku (ale pozostających w ciągłym ruchu) performerek, wokół którego mogła przemieszczać się publiczność (co ciekawe, większość

osób zdecydowała się pozostać w jednym miejscu, korzystając z porozstawianych dookoła taboretów). Sposób aranżacji przestrzeni, choć wydawał się podyktowany przede wszystkim względami estetycznymi, jednocześnie uruchamiał inne strategie odbioru, bliższe tym muzealnym niż teatralnym. Do sztuk wizualnych i związanych z nimi przyzwyczajeń percepcyjnych odwoływał się także litewski tancerz i choreograf Dovydas Strimaitis, który swoje zainteresowania rozciągniętymi w czasie powtórzeniami tłumaczył między innymi ich potencjalnym oddziaływaniem na publiczność, mówiąc, że wobec monotonności choreografii do zmiany dochodzi nie w samym ruchu, ale w spojrzeniu na ten ruch[3].

Taniec jako narzędzie pracy społecznej

Festiwalowe *pitching sessions* ujawniły jeszcze jeden, dość istotny w powyższym kontekście aspekt, a mianowicie potencjał wykorzystywania praktyk tanecznych i choreograficznych do działań pozateatralnych. Tego typu podejście szczególnie często pojawiało się w prezentacjach łotewskich choreografek i tancerek, które opowiadając o swoich praktykach artystycznych odwoływały się do doświadczeń pracy z lokalnymi społecznościami (kolektyw LAUKKU, Kristīne Brīniņa) i pracy z młodzieżą (Agate Bankava) – czy to w formie spotkań warsztatowych, czy w ramach pracy nad spektaklami (nierzadko o charakterze partycypacyjnym). W przypadku litewskich artystek społeczne zaangażowanie łączyło się z zainteresowaniem kulturą protestu i formatem badań artystycznych: Agnietė Lisičkinaitė opowiadała o swoim projekcie i spektaklu partycypacyjnym *HANDS UP*, w którym sprawdzała i eksplorowała krytyczny potencjał gestu uniesionych ramion (w różnych kontekstach i przestrzeniach), Vilma Pitrinaitė prezentowała fragmenty researchu *RBL* poświęconego figurze

buntownika/buntowniczki. Z nieco innego porządku były spektakle dość klasyczne w formie, jednak odwołujące się do społecznie ważnych tematów i mające ambicje, by swoim oddziaływaniem wykroczyć poza teatr: przedstawienie *Routine of fear* Jany Jacuki rozpoczęło w Łotwie dyskusję poświęconą przemocy domowej (po raz pierwszy na tak dużą skalę)[4], *THEO* litewskiego tancerza i choreografa Lukasa Karvelisa miał z kolei na celu wprowadzenie do przestrzeni publicznej (dosłownie – jako spektakl *site-specific*, grany na przystankach autobusowych) tematu uzależnień.

Mówienie i myślenie o Bałtyckiej Platformie Tańca w kategoriach generalizujących, choć kuszące i w jakimś stopniu nieuniknione, oczywiście z góry skazane jest na porażkę. Za każdym ogólnikowym stwierdzeniem podąża bowiem: „nie licząc…", „z wyjątkiem…". Do tego dochodzi poczucie, że decyzja o tym, o których spektaklach i prezentacjach wspomnieć, jest kolejnym etapem selekcji (po tych dokonanych przez jury) i paradoksalnie jeszcze bardziej zawęża możliwość zrozumienia specyfiki sceny tańca współczesnego w krajach bałtyckich. W materiałach towarzyszących Platformie, przede wszystkim w wywiadach z jej organizatorkami, kilkakrotnie padało pytanie o program i o próbę jego charakterystyki. Padająca odpowiedź „różnorodny" za każdym razem wydawała mi się nieco rozczarowująca, sprawiała wrażenia pójścia na łatwiznę. Teraz jednak najchętniej sama użyłabym tego określenia. Ciekawa w tym kontekście wydaje mi się refleksja Inty Balode (reprezentantki Łotewskiego Centrum Informacji o Tańcu), która zwracając uwagę na estetyczne różnice pomiędzy spektaklami z poszczególnych krajów, zastanawiała się nad tym, czy jest to oznaka, czy też raczej powód braku interakcji i współpracy międzynarodowej[5]. Prawdopodobnie obie odpowiedzi są poprawne, pojawia się więc kolejne pytanie – na ile Bałtycka Platforma Tańca ma szansę to zmienić? To jednak pokażą dopiero jej kolejne edycje.

Wzór cytowania:

Ruszkiewicz, Ada, *Bałtyckie interakcje*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 171, https://didaskalia.pl/pl/artykul/baltyckie-interakcje.

Autor/ka

Ada Ruszkiewicz – krytyczka teatralna, kuratorka i producentka, absolwentka teatrologii na Uniwersytecie Jagiellońskim. Współtworzyła projekty w ramach Pracowni Kuratorskiej, obecnie związana z Kaņepes Kultūras centrs w Rydze.

Przypisy

1. Przy czym kwestia potencjalnej reprezentatywności wymagałaby osobnej definicji i rozwinięcia.
2. W oryginale: „The production is intended as a bodily conversation without words between a woman and a man”, https://balticdance.org/very-good-minutes/ [dostęp: 27 VIII 2022].
3. Kategorie powtórzeń, wytrzymałości oraz ekstremalnego czasu trwania spektakli jako główne obszary artystycznych zainteresowań pojawiały się zaskakująco często, między innymi w prezentacji Gody Žukauskaitė (Estonia) czy spektaklu Anny-Mariji Adomaitytė (Litwa). Ta fascynacja formalnymi aspektami choreografii wybrzmiewała w trakcie Platformy na tyle mocno, że – choć niebezpośrednio związana z omawianymi przeze mnie tematami – wydaje mi się warta odnotowania.
4. Pokrewnym projektem, współtworzonym przez Jacukę, było prezentowane w zeszłym roku w Warszawie Muzeum Dowodów Rzeczowych, mające również internetową wersję: https://www.evidencemuseum.com/ [dostęp: 27 VIII 2022].
5. W oryginale: „Surprisingly (or not) the aesthetics in each country is quite different and that is a sign that the fields have not been much interaction, or this is why they cannot really interact?” – The Baltic dance field: developing, active and alive, z Iną Ločmele, Intą Balode, Triinu Aron i Gintarė Masteikaitė rozmawia Marie Pullerits, https://balticdance.org/the-baltic-dance-fielddeveloping-active-and-alive/ [dostęp: 28 VIII 2022].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/baltyckie-interakcje*