didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 173**
Data wydania: luty 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/rollercoasterem-przez-2022-rok

/ TANIEC

Rollercoasterem przez 2022 rok

Maciej Guzy

Rollercoaster. Kolekcjonerzy wrażeń – „Lekcja anatomii", Kraków 25 maja – 4 grudnia 2022

Czwartego grudnia odbył się pokaz ostatniego spektaklu w ramach kolejnej edycji programu prezentacji tańca *Rollercoaster. Kolekcjonerzy wrażeń*, który w 2022 roku kuratorzy cyklu, Paweł Łyskawa i Eryk Makohon, zdecydowali się poświęcić „lekcji anatomii". Data ta nabiera znaczenia, gdy wspomnieć, że inaugurujące program wydarzenie odbyło się w maju. To pierwszy raz, gdy *Rollercoaster* trwał ponad pół roku. Przez ten czas w Cricotece pokazano prawie dwadzieścia spektakli i performansów, przeprowadzono niemal tyle samo spotkań z artystami, zorganizowano także kilka wykładów, seminarium i pokaz instalacji. Zamykając edycję, kuratorzy podali również – dość imponującą jak na warunki tańca współczesnego – kilkutysięczną liczbę uczestników przeglądu.

Tekst, który dotyczy tak długiego okresu i niemałej liczby zagadnień, obejmie więc wydarzenia, które dobrze się zapamiętało, ale z konieczności również

te, z których wspomnienia są już mgliste, a nawet te, których w ogóle się nie doświadczyło. I one bowiem działają na autora jak wyrzut sumienia i – uniemożliwiając pisanie „o wszystkim” – łagodzą sądy, skłaniają raczej do otwierania twierdzeń, stawiania pytań, niż udzielania odpowiedzi w postaci jednoznacznych diagnoz. Z tych powodów poniższe akapity stanowią jedynie próbę podsumowania zeszłorocznego Rollercoastera, a nie recenzję czy relację – formy stosowniejsze dla pojedynczych spektakli lub festiwali. Są owocem bycia z wydarzeniem przez ponad pół roku, co traktuję inaczej niż uczestnictwo w nim. Zbieram zatem zachowane w pamięci echa spektakli, myśli i przekonania, które pojawiały się po kolejnych pokazach, a także notatki, sporządzane możliwie systematycznie, choć bynajmniej nie po kronikarsku. Z pewnością artykuł ten nie jest również w pełni autorski. Bez wątpienia miała na niego wpływ wymiana spostrzeżeń ze znajomymi spotkanymi w Cricotece, a także rozmowy z artystami prowadzone po większości przedstawień przez Alicję Müller, z których wnioski – w miarę upływu czasu – mogły scalać się z osobistymi przemyśleniami i nieuchronnie doprowadzać do kontaminacji tego, co indywidualnie wypracowane.

Czas

Wstępu, w którym odnoszę się do skali zakończonej w grudniu edycji przeglądu, nie wydłużam bez powodu. Czas jest istotny dla myślenia o Rollercoasterze z co najmniej kilku powodów. Zacznę od spraw kuratorskich. Decyzję Łyskawy i Makohona, aby z projektu uczynić ponadpółroczny cykl pokazów, odbieram bardzo pozytywnie. W ten sposób stawiają oni opór niechlubnej formie prezentacji tańca współczesnego w Polsce, która – z wyjątkami – przybiera postać pojedynczych, niemal branżowych spotkań. Również w lokalnym, krakowskim kontekście możliwość regularnej konfrontacji z propozycjami choreograficznymi wypełnia wyraźną lukę.

Można żywić nadzieję, że dzięki nadaniu programowi pewnej ciągłości publiczność przyzwyczajona do teatru dramatycznego ma szansę otworzyć się na alternatywną formę sztuki scenicznej, co – tu znów towarzyszy mi spora doza optymizmu – sprzyja obopólnej wymianie między tymi dwoma formami ekspresji. Wymianie narzędzi i praktyk twórczych oraz doświadczeń producenckich i pracowniczych, czego zarówno teatr, jak i taniec niezwykle potrzebują.

Czas nie był także kategorią obojętną przy wyborze prezentowanych spektakli. Podczas Rollercoastera zobaczyć można było premiery (będące efektem pracy w ramach rezydencji twórczych – *STOPA/Y*, *Na dwóch nogach/ back on feet, czyli anatomia relacyjności*) i spektakle stosunkowo młode (*Anatomie* □ □□□ □), ale także projekty kilkuletnie (*Części ciała*), a nawet realizacje, który korzenie sięgają około dekady w przeszłość (*Bones Mind Moving / Moving Bones Mind*). W pierwszym odruchu – zapewne dyktowanym przyzwyczajeniem do neoliberalnych warunków produkcji (tworzyć więcej nowego, stare porzucając) – poczułem wątpliwości, czy to słuszna strategia. Nabierając – co ciekawe, może również dzięki upływowi czasu – dystansu wobec początkowego krytycznego spojrzenia, zdanie zmieniłem. Prezentacja nie tylko najnowszych prac (i trendów) otworzyła moje myślenie na niespodziewane obszary (i przypomniała o niewyłączności tych, z których świadomością pojawiłem się na Rollercoasterze). Chciałbym wyróżnić zwłaszcza dwa z nich.

Oglądanie naprzemiennie spektakli nowszych i starszych zwracało uwagę na kwestię starzenia się projektów choreograficznych. Starzenia, które niekoniecznie należy rozpatrywać jako utratę wartości. Sprawa ta nie budzi może zdziwienia w teatrze dramatycznym, gdzie długowieczność spektakli niejednokrotnie generowała spore emocje (nie szukając daleko – *Rodzeństwo*

Krystiana Lupy w Starym Teatrze w Krakowie, grane ponad dwadzieścia pięć lat). W kontekście tańca – gdzie żywotność przedstawień jest bardzo krótka – rzadko można śledzić przekształcenia, jakim ulegają projekty w trakcie eksploatacji. W konsekwencji sporadycznie obserwujemy również starzejące się ciała osób performujących – tracące dynamikę, siłę czy koordynację, ale zyskujące pogłębioną świadomość ruchu, doświadczenie i spokój. Dochodzi tu nawet do pewnego wykluczenia. Upływ czasu równa się utracie widoczności – stare spektakle znikają z afisza, a nowych propozycji pojawia się coraz mniej, co zmusza tancerzy do zejścia ze sceny i zmiany zawodu. Być może, gdyby realizacje choreograficzne zostawały z nami, publicznością, na dłużej, norma każąca postrzegać osoby zawodowo zajmujące się tańcem (zwłaszcza baletowym, choć nie tylko) przez pryzmat wyśrubowanych standardów fizycznych, właściwych artystom młodym, musiałaby zostać zrewidowana. Dostrzeżono by walory odmiennej, starzejącej się motoryki. Pisała o tym niedawno Paulina Wycichowska (2022), a na Rollercoasterze ze sceny opowiadali Ryszard Kalinowski i Grzegorz Pańtak. Twórcy ci w *Humani Corporis Fabrica* (choreografia Jacek Przybyłowicz) – niejako na przekór stereotypom – występują jako tancerze już niemłodzi i bawią się swoim wiekiem. Choć motoryka ich ciał wciąż pozwala na szeroki zakres ruchowy, Kalinowski i Pańtak eksplorują to, co powoli tracą i co kształtowało ich ruch w miarę rozwoju artystycznego. Sięgają po konwencje gimnastyczne i sztuki walki. Żartują z pośmiertnego bezruchu, obrysowując ciało kredą na czarnej podłodze, aby zaraz ponownie krążyć po scenie-miejscu zbrodni. W ich przypadku obrys wciąż musi jeszcze poczekać na martwą tkankę. Artystom towarzyszy przedwojenny stół stolarski niegdyś należący do dziadka Pańtaka. Mebel znów jest w użyciu – na nowo dotykają go ludzkie ręce i narzędzia, szuflady to otwierają się, to zamykają. Choć wiekowy, wciąż może spełniać swoje funkcje – zupełnie jak starzejące się ciała tancerzy.

Obok spektakli i performujących ciał, starzeją się także techniki choreograficzne. Widać ich standaryzację, wypalającą się ewolucję, która nieuchronnie zmierza ku – momentami nużącej – niezmienności. Podczas Rollercoastera efekty wieloletniej pracy z tą samą metodą można było zobaczyć w trzech projektach Iwony Olszowskiej (*Bones Mind Moving / Moving Bones Mind*, *Ucieleśniony mózg*, *Koncert na organy*). Tryptyk oparty na metodzie Body Mind Centering – rozwijanej od lat siedemdziesiątych praktyce ruchowej polegającej na eksplorowaniu anatomii człowieka i integracji jego różnych poziomów życiowych – nie pochodzi z jednego okresu. Najwcześniejszą jego część zrealizowano przed laty. Najnowsza, którą Olszowska dopełniła cykl, premierę miała w zeszłym roku. I o ile w pierwszej czuło się świeżość zainteresowania niekoniecznie dobrze znaną w Polsce metodą (a także radość z odkrywania ciała przy jej użyciu), o tyle w performansie powstałym na zamówienie kuratorów przeglądu wyjątkowość techniki była o wiele mniej zauważalna. Ciało Olszowskiej (bądź Piotra Skalskiego i Małgorzaty Werbińskiej, z którymi współpracowała w pierwszej realizacji) to „dzieli się", niezależnie uruchamiając swoje poszczególne fragmenty (głównie kończyny, ale także brzuch, tors czy głowę), to – dzięki pracy wyobraźni – przekracza oczywiste połączenia anatomiczne, komponując ze sobą ruch tych części ciała, które na pozór zupełnie do siebie nie przystają: noga – wątroba, krtań – żebro etc. I te jakości ruchu – choć ciekawe – z każdą kolejną pracą traciły swoją oryginalność, z lekka drażniły powtarzalnością. Paradoksalnie mogła być temu winna odmienność tematów wszystkich trzech spektakli – każde było poświęcone innemu wymiarowi ludzkiej cielesności: kościom, układowi nerwowemu, organom wewnętrznym. Na tle następstwa poruszanych w realizacjach problemów i ich zróżnicowanej formy (od klasycznego przedstawienia choreograficznego po wykład performatywny), jednorodność ruchu proponowanego przez

Olszowską stawała się bowiem szczególnie wyraźna.

Ciało, czyli co?

Pracom Olszowskiej nie brakuje jednak błyskotliwości – zwłaszcza w kontekście tematu przeglądu, „lekcji anatomii" ciała ludzkiego. Pozornie oczywiste spostrzeżenia urastają w jej realizacjach do rangi alternatyw wobec obiegowych skojarzeń z rolą ciała w tańcu współczesnym. W *Bones Mind Moving / Moving Bones Mind* choreografka skupia się na szkielecie ludzkim jako – czasem zapominanym – narzędziu pracy tancerza. W ten sposób zmienia optykę postrzegania tańca, ale i metaforykę, którą można się posłużyć, aby opisać wrażenia towarzyszące jego percepcji. Kojarzące się z tkanką mięśniową (która w dość oczywisty sposób przystaje do praktyk ruchowych) miękkość, zwinność i elastyczność twórczyni zastępuje stabilnością, statecznością i twardością. Tańczą kości, a nie mięśnie: Olszowska, Skalski i Werbińska szukają punktów podparcia, kierując się przede wszystkim wyobrażeniem o zmianach w kompozycji ich układu kostnego. Zdają się pamiętać o wszystkich stawach, aby to z nich uczynić punkty węzłowe, wokół których organizowana jest choreografia żeber, piszczeli, rzepki czy paliczków.

Akcentując rolę kości jako narzędzi, którymi posługuje się tancerz, i ładunku symboliczno-metaforycznego, jaki ze sobą niosą, Olszowska prowokowała do zadania istotnego pytania o to, co w istocie jest ciałem, które tańczy. W myślenie o ciele w ruchu wkrada się bowiem pewien totalizm. Ciało tańczące się unifikuje. Każdy organ zostaje na scenie podporządkowany sumarycznemu spełnieniu w akcie twórczym. W ten sposób o wielu częściach ciała zapominamy, a często niektóre z nich zostają pominięte, tracąc swoją wyjątkowość przysłonięte tzw. efektem artystycznym.

Podczas Rollercoastera na wybiórczość pracy choreografa – kogoś, kto skupia się na pewnych aspektach cielesności, inne pomijając – zwracała uwagę także Ramona Nagabczyńska. W jej *Częściach ciała* to twarz staje się podstawową matrycą ekspresji. Artystka poszła zatem na przekór praktyce unieruchamiania twarzy tańczącej osoby. Jej twarz nie zastyga w pożądanym wyrazie – czy to zalotności tańców latynoskich, czy baletowej powadze – ale nieustannie pracuje. Tańczą jej mięśnie policzkowe, unosząc się w sztucznym uśmiechu. Tańczą powieki wyrażające skrajne zdziwienie. Tańczy wreszcie język, który krążąc w otwartych ustach, groteskowo zniekształca oblicze artystki, po którym spodziewalibyśmy się raczej skupienia niż komicznego grymasu. Na kilka chwil Nagabczyńska zasłania głowę fragmentem materiału, który był przyczepiony do jej kostiumu. Tkanina opina jej nos, oczodoły, wargi. Gest ten może przypominać twórczość choreograficzną, gdzie w każdej chwili decyduje się o widoczności poszczególnych fragmentów performujących ciał. Jednak prędzej czy później zawsze przebijają się one na powierzchnię, nawet jeśli zostały ukryte.

Relacja między organem ciała, niekiedy zapominanym, a ciałem jako całością prowokuje także do poruszenia sprawy bardziej ogólnej: „lekcję anatomii" jakiego ciała mieli na myśli Łyskawa i Makohon? Wielość realizacji w ostatniej edycji Rollercoaster gwarantowała anatomiczną różnorodność – przecież nie ma dwóch takich samych ciał. W Cricotece widzieliśmy ciała różne, ale jednak w większości normatywne: binarne, zdrowe i młode. Najwięcej odstępstw dotyczyło ostatniego z tych kryteriów. Wspomniałem już o temacie starzenia ciała w odniesieniu do *Humani Corporis Fabric*a. W pełni problem ten rozwinęła Katarzyna Kozyra. Podczas wakacyjnej przerwy w pokazach spektakli na scenie Cricoteki umieszczono wypożyczoną z MOCAK-u instalację *Święto wiosny* tej artystki. Przypomnienie pracy, w której na kilku ekranach oglądamy animację poklatkową choreografii Wacława

Niżyńskiego do muzyki Igora Strawińskiego złożoną ze zdjęć zmieniających pozycję nagich modeli w starszym wieku, było ryzykowną, ale bardzo dobrą decyzją. Instalacja nie zyskała wprawdzie całkowicie nowej formy, ale jej obecność w programie choreograficznym i kontekście „lekcji anatomii" działała na nią niezwykle odświeżająco. W *Święcie wiosny* Kozyra umiejętnie rozgrywa fałszywe, jak się okazuje, kalki pojęciowe wiążące to, co nieruchome z tym, co martwe, ruchome z żywym. Choć stare ciała, które widzimy na nieskazitelnie białym tle, przypominają te ze stołu anatomicznego, nagle nabierają niezwykłej ekspresji pod wpływem tempa zmiany kolejnych fotografii. Toczy się proces odwrotny niż w oryginalnym przedstawieniu Strawińskiego i Niżyńskiego, gdzie każdy kolejny ruch prowadził do nieuchronnej śmierci ofiarowywanej w ludowym rytuale dziewczyny. Tu z każdym kolejnym animowanym gestem śmierć raczej oddala się, a umieranie nie znajduje finału w postaci ostatecznego bezruchu.

Wspominając o starości jako kluczowym wymiarze komplikowania pojęcia cielesności podczas rollercoasterowej „lekcji anatomii", nie mam intencji wytykania braków w pozostałych obszarach potencjalnie kwestionujących normatywne rozumienie ciała ludzkiego. Zastanawiam się mimo wszystko nad samym zakresem wyzwania, jakie postawili przed sobą Łyskawa i Makohon, proponując zajęcie się „lekcją anatomii". Podczas kolejnych wydarzeń Rollercoastera towarzyszyło mi przeświadczenie, że nie ma spektaklu tanecznego, który nie zmieściłby się w programie. Kilkakrotnie zadawałem sobie pytanie, czy przypadkiem każda choreografia w jakimś stopniu nie jest sceniczną „lekcją anatomii". Ostatecznie każda – bez względu na podejmowany temat – jest przecież także opowieścią o ciele. Nawet taka, w której ciała ludzkiego w ogóle nie widzimy – historia tej formy sztuki skazuje bowiem kolejne realizacje na odnoszenie ich do kategorii cielesności (choćby w formie dostrzeżenia nieobecności tańczącego ciała).

Przyjmuję jednak, że problematyzując wizję anatomii ciała ludzkiego, można przyjąć wiele strategii. Uszczegółowienie tematu poprzez skupienie się na wybranym temacie ciała starego, niepełnosprawnego bądź niebinarnego jest tylko jedną z możliwości. Inną może być namnażanie perspektyw postrzegania cielesności, ich kumulacja, sprawiająca, że ciało przestaje być definiowalne, radykalnie otwiera się na kolejne sposoby ujmowania i postrzegania. Być może takiego zatarcia granic pojmowania ciała poszukiwali Łyskawa i Makohon, przeprowadzając swoją „lekcję anatomii" – lekcję, z której wynika, że ciało jest raczej potencjalnością, a nie zastaną, jasno określoną formą.

Ciało i jego relacje

Zainteresowanie celowo niedomkniętym rozumieniem cielesności potwierdza, bardzo licznie reprezentowany podczas przeglądu, motyw ciała w relacjach. Kolejne zaproszone przez kuratorów osoby udowadniały, że ciało nigdy nie jest syngularne, a raczej zawsze istnieje z czymś/kimś lub wobec czegoś/kogoś.

Ważne wydało mi się kreatywne włączanie obiektów, wyrastających w swych funkcjach poza proste rekwizyty, w prezentowane przez twórców choreografie. Stół stolarski z przedstawienia Jacka Przybyłowicza nie był bowiem jedynym przykładem. W spektaklu *Społeczne SPA*, gdzie uzdrowisko staje się tyleż miejscem poprawy kondycji ciała, co refleksji nad otaczającymi go zagrożeniami, przedmioty służą sensorycznemu pobudzeniu publiczności. Studentki i studenci Wydziału Teatru Tańca AST przeplatają opowieści o zaangażowaniu społecznym i aktach oporu krótkimi etiudami ruchowymi, często nawiązującymi do praktyk leczniczych i relaksacyjnych (stretchingu,

jogi, kąpieli zdrowotnej). Przy okazji dzięki rzeczom nieustannie wchodzą w kontakt z publicznością. Zachęcając do masażu dłoni, rozdają kremy, których zapach po chwili roznosi się po sali. Animując śnieżnobiałe ręczniki, wachlują widzów i kierują na nich strumień pary wodnej z ozdobnego nawilżacza. „Lekcja anatomii" to w tym przypadku badanie granicy, która pozornie oddziela wnętrze organizmu człowieka od jego zewnętrza. Skóra jako rzekoma bariera jest tu otoczona opieką – natłuszczona, nawilżona, przewietrzona. Czy to jednak wystarczy, aby ograniczyć wpływ katastrofy klimatycznej na nasze organizmy? – zdają się retorycznie pytać twórcy.

Z kolei przy użyciu niemal cyrkowego obiektu – groteskowo dużego garnituru – Magda Fejdasz i Weronika Pelczyńska w *Na dwóch nogach/ back on feet, czyli anatomia relacyjności* bawią się anatomią ciała nieistniejącego. To dopiero dzięki ich interakcji zostało ono na scenie powołane do życia. Jedna z artystek zakłada na siebie wyłącznie górną część kostiumu, druga dolną, a następnie próbują – w niemal nieustannym bliskim kontakcie – poruszać się w taki sposób, aby oczom widzów ukazały się raczej trzy osoby niż dwie. W pewnym momencie obie części ubrania łączą się bowiem ze sobą, dając początek nowej istocie. Krótka i dość żartobliwa choreografia podkręca do maksimum temat relacji, w jakich pozostaje ciało tańczące. Każda z tancerek musi myśleć o własnym ciele, o ciele partnerki, o tej części kostiumu, która akurat okrywa jej nogi bądź tors, ale i o całości – osobliwym olbrzymie, który rodzi się jako amalgamat nie swoich tkanek i tkanin.

Istotność tematu relacji podczas Rollercoastera nie powinna dziwić. „Lekcję anatomii", na której zależało Łyskawie i Makohonowi, trudno pomyśleć w oderwaniu od wielości ciał i rzeczy. W najbardziej rozpowszechnionym przedstawieniu badania anatomii ciała ludzkiego, *Lekcji anatomii doktora Tulpa* Rembrandta – lekcji ciała martwego, od której kuratorzy chcieli odejść,

stawiając na lekcję ciała żywego – widzimy, że badanie odbywa się w ludzko-nieludzkiej zbiorowości badających, badanych i narzędzi badaniu służących. Nawet przy „lekcji anatomii", przeprowadzanej na samym sobie – jeśli można sobie taką wyobrazić – ciało własne jest ciałem obcym. Przyglądamy mu się z podejrzliwością, podchodzimy z rozwagą, na co dzień zapominając przecież o tym, że towarzyszy nam w każdej chwili.

Badanie anatomiczne przypomina zatem choreografię kontaktów różnych materialności, dłoń–skóra, palce–skalpel, skalpel–mięsień, i można je przedstawić jako opowieść o dotyku. Może dlatego ostatnim spektaklem prezentowanym podczas przeglądu, jego podsumowaniem, był *Skin Hunger* (choreografia: Joe Alter), który poświęcono właśnie dotykowi. Dramaturgia tego przedstawienia jest niezwykle sugestywna. Na zasadzie akumulacji prowadzi od początkowej odrębności czterech performerów, przez coraz bardziej zróżnicowane eksplorowanie wzajemnego kontaktu, zbliżanie się ku sobie, aż po zintensyfikowaną bliskość, przylgnięcie do siebie ich ciał. Najpierw, w krótkich etiudach solowych badają dotyk własnego ciała, a także jego pamięć, gdy zdają się wykonywać ruchy wobec wyobrażonych płaszczyzn i obiektów, których na scenie nie widzimy. Później jednostki łączą się w zmysłowych duetach, aby w końcu wszystkie cztery ciała stworzyły wspólną organiczną rzeźbę – obejmujących się rękami tancerek i tancerzy – która sunie przez scenę w rytm powolnych kroków plączących się czterech par nóg. *Skin Hunger* powstawał w czasie pandemii. Nauka, jaka płynie z oferowanej przez twórców spektaklu „lekcji anatomii", dalece wykracza zatem poza suchą wiedzę o organach. To ucieleśnione poznawanie skutków powodowanych przez wyjątkowy stan radykalnej odrębności i poszukiwanie satysfakcji, którą niesie ze sobą bliskość.

Mówiąc o wielościach i sprzężeniach, chciałbym na koniec raz jeszcze wrócić

do spraw kuratorskich. I tu – choć bezpośrednio nie dotyczą już ciała – relacje odgrywają niemałą rolę. Cieszy mnie, że Paweł Łyskawa i Eryk Makohon nie traktują Rollercoastera jako przeglądu prac najbardziej rozpoznawalnych twórców tańca współczesnego (choć sądzę, że z prac najgłośniejszych nazwisk ułożenie programu na temat „lekcji anatomii" byłoby osiągalne). Próba generowania dialogu między centrum a peryferiami, jak sądzę, stawia słuszny opór kreowaniu kanonu choreograficznego (który – jak i inne kanony – promuje, ale i wyklucza). Do jego powstania przyczyniają się choćby niektóre teatry dramatyczne, gdy otwierają drzwi na produkcje taneczne (co może zadowalać), jednak na tyle wąsko, aby przez szparę przepchnęli się wyłącznie najwięksi (co zadowala trochę mniej). Ważne jest także to, że taniec współczesny na Rollercoasterze nie ma jasno określonych granic. Podczas przeglądu przedstawieniom koncentrującym się na ruchu towarzyszyły wykłady performatywne (Olszowska), instalacja (Kozyra) czy koncert performatywny (pokaz rejestracji *Anty-Edypa* Barbary Wysockiej i Michała Zadary [2010] – dość zaskakujący, luźno związany z tańcem punkt programu, broniący się wyraźnym kontekstem anatomicznym – występująca w projekcie aktorka, Barbara Wysocka, była wówczas w ciąży, a obecne na scenie lekarki badały performujące ciało artystki i płodu ultrasonografem). Czerpanie z estetyk, narzędzi i technik, a nawet przestrzeni nieswoistych dla sztuki choreograficznej to jedna z ważnych cech rozpoznawczych współczesnej sceny tanecznej. Dobrze więc, że i na krakowskim przeglądzie nawiązano do tego trendu.

***

W miejsce klasycznego zakończenia – które pomijam, nie chcąc sprowadzać wielości podjętych podczas Rollercoastera narracji na temat anatomii ciała

do jednego, upraszczającego mianownika – wspomnę o rzeczy, której podczas tych kilku miesięcy trochę mi brakowało. Kuratorzy przeglądu obudowali program wydarzeń artystycznych spotkaniami, które do „lekcji anatomii" podchodziły od strony teoretycznej, niemal akademickiej – seminaria i wykłady prowadzone przez doktor Annę R. Burzyńską. To oczywiście ciekawe i słuszne podejście, warte kontynuacji. Równocześnie powielona została w ten sposób ścisła separacja praktyki od teorii, sztuki od akademii, a wreszcie ruchu od bezruchu. Może w przeglądzie poświęconym właśnie ruchowi – zwłaszcza skierowanemu na poznawaniu anatomii – warto byłoby poszukać trochę miejsca dla uaktywnienia chętnej części publiczności w zakresie praktyk ruchowych, na przykład w formie prostych warsztatów towarzyszących pokazom przedstawień? Drobne elementy takiego podejścia pojawiały się choćby w propozycjach Olszowskiej i – patrząc na reakcję publiczności zarówno w trakcie, jak i po zakończeniu wydarzeń – zostały ciepło przyjęte. Myślami wybiegam więc ku kolejnej – zapowiadanej 4 grudnia 2022 roku przez Pawła Łyskawę i Eryka Makohona – edycji, z zaciekawieniem czekając, jakie nowości wzbogacą program krakowskiego Rollercoastera.

Wzór cytowania:

Guzy, Maciej, *Rollercoasterem przez 2022 rok*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 173, https://didaskalia.pl/pl/artykul/rollercoasterem-przez-2022-rok.

Autor/ka

Maciej Guzy

Maciej Guzy – absolwent teatrologii na UJ, doktorant w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UJ. Publikował m.in. w „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej" i „Teatraliach".

Bibliografia

Wycichowska, Paulina, *Tańcząc z czułością cz. 5: Czuły taniec w dojrzałym ciele*, TaniecPOLSKA, 19.12.2022, https://taniecpolska.pl/krytyka/tanczac-z-czuloscia-cz-5-czuly-taniec-w-dojrzalym-ciele/ [dostęp: 10.02.2023].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/rollercoasterem-przez-2022-rok*