didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 178**
Data wydania: grudzień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/wszystko-tanczy

/ TANIEC

Wszystko tańczy!

Wiktoria Wojas

Kto tańczy?, 3. edycja Krakowskiego Festiwalu Tańca, 31 lipca – 6 sierpnia 2023

„Kto tańczy?" – to pytanie stało się hasłem trzeciej edycji Krakowskiego Festiwalu Tańca, łączącego nowe nurty choreografii rodzimej i zagranicznej. KFT jest organizowany od 2021 roku przez Krakowskie Centrum Choreograficzne (działające w ramach Nowohuckiego Centrum Kultury). Zespół kuratorski składa się z sześciu kobiet – Marty Wołowiec, Moniki Węgrzynowicz, Agnieszki Barańskiej-Kozik, Karoliny Gracy, Dominiki Wiak i Aleksandry Honzy – odpowiedzialnych za koordynację licznych spektakli, performansów, warsztatów ruchowych, warsztatów krytyki, a także konkursu choreograficznego i wydarzeń towarzyszących (np. wystawy fotograficznej, rozmów z twórcami i twórczyniami, jamu tanecznego czy Interdyscyplinarnej Konferencji Naukowej[1]).

Organizatorki w tym roku postawiły pytanie otwarte, a podczas wieczoru inauguracyjnego zachęciły publiczność do poszukiwania licznych odpowiedzi.

Dosyć szybko okazało się, że zadanie to jest dużym wyzwaniem, bo na scenie oprócz profesjonalnych tancerzy i tancerek oraz amatorów i amatorek pojawiły się różne obiekty materialne i rośliny. W programie głównym festiwalu znalazło się dziesięć spektakli, natomiast do konkursu choreograficznego zakwalifikowano trzynaście prac. Tematyka przedstawień była niezwykle różnorodna, ale niemal wszystkie eksplorowały relacje między poruszającymi się ciałami lub między ciałami a nieciałami.

Zatem tytułowe pytanie: „Kto tańczy?" powracało wielokrotnie. W ramach podsumowania warto przywołać kilka najczęstszych tropów, możliwych odpowiedzi.

Materia nieożywiona

Materia pojawiła się już w tytule spektaklu otwierającego festiwal. Andrea Salustri opracował choreografię „na kilka styropianowych kształtów i jednego człowieka"[2]. Na scenie zaczął od przedstawienia właściwości materiału. Styropianowe kule układał na leżącym wiatraku, by zostały wprawione w drgania, a prostokątne bloki wyginał i umieszczał w ramie stołu. Badał przyciąganie między obiektami wykonanymi z tego samego materiału. Eksperymentował z kształtami i rozmiarami. Zmieniał tempo, po każdym przyspieszeniu dawał czas na wyciszenie. Tańczył z przedmiotami, moczył je w wodzie, przypalał, rozrywał. Aż w końcu uruchomił kilka symultanicznych stanowisk: instalację, która przypominała maszynę losującą, wirujący stożek i kwadrat, kule na wiatraku z pierwszej sceny, miejsce do destrukcji prostokątnego bloku. Napięcie stopniowo wzrastało. Poczucie ulgi przyniósł dopiero finał – deszcz styropianowych stożków i opadnięcie białych ścian, które wiązało się z odkryciem zaplecza teatralnego. Spektakl wywoływał skrajne reakcje: zdumienie, podziw, rozbawienie, a nawet

irytację. Zadziałało tutaj przeniesienie miejsc siedzących na scenę, a tym samym skrócenie dystansu między oglądającymi a performerem i obiektami. Co ciekawe, ta decyzja została podjęta dopiero podczas prób generalnych. Okazała się jednak słuszna, pozwoliła obserwować przemiany materii z bliska i słyszeć charakterystyczne odgłosy styropianu (spotęgowane przez użycie mikrofonów), które testowały wytrzymałość widzek i widzów oraz sprawiały, że dla wielu spektakl był doświadczeniem granicznym. Przede wszystkim jednak przedstawienie Salustriego skłaniało do namysłu nad relacją performera z obiektami. Artysta podczas rozmowy zaznaczył, że z materią można mieć związki na kilku poziomach: obiekty mogą być ściśle połączone z tancerzem lub jedynie symulowane przez niego, mogą także funkcjonować autonomicznie albo oddziaływać na siebie nawzajem bez wpływu człowieka. Salustri podkreślał też, że (przy świadomości, że obiekty są nieożywione) ważne jest współistnienie i swoisty dialog, a nie dominujący monolog. Performer musi się jakoś usytuować, jego pozycja (pomiędzy byciem stwórcą a stanowieniem tła działań) często wzbudza wątpliwości. Według performera kluczowe jest poznanie wybranego materiału, praca z nim, wykorzystanie jego właściwości. Styropian dawał duże możliwości, bo był wprawiany w ruch zarówno przez powietrze, jak i przez ludzkie ciało. Jednak, mimo spektakularnej warstwy wizualnej spektaklu, problematyczną kwestią były powtarzane procesy destrukcji, zaburzające ideę współobecności.

/ Te kwestie stanowiły z kolei punkt wyjścia dla choreografa Palle'a Granhøja i tancerza Mikołaja Karczewskiego. W *Stone-Face-Book* Karczewski stukał w kamień (odwołując się do wiersza Wisławy Szymborskiej *Rozmowa z kamieniem*), tańczył ze skałami różnej wielkości, zmagał się z ich ciężarem i angażował publiczność do pomocy. Później przykładał mikrofon do

niektórych kamieni. Można było usłyszeć wtedy (nagrane wcześniej) odgłosy śmiechu, płaczu, bicia serca. Jednak proces ten nie miał na celu ożywienia materii, raczej sprawiał, że kamienie jawiły się jako odbicie emocji, pasji, przeszkód i bliskich relacji tancerza. W spektaklu w subtelny sposób skontrastowano żywe ciało człowieka z martwymi kamieniami, połączono choreografię wysiłkową, skupioną na fizyczności, z kwestiami tożsamościowymi.

Najwięcej obiektów pojawiło się w *Hair Story* Any Szopy. Rekwizyty i kostiumy odwoływały się do estetyki kampu. Najbardziej osobliwe były buty (gigantyczne szpilki, wrotki z nóg fotela komputerowego, pompki do nadmuchiwania). Artystka wykonywała wśród przedmiotów solowe układy. Rekwizyty nie stanowiły jednak wyłącznie tła, ich obecność powodowała nawarstwianie się i przenikanie kontekstów kulturowych. W jednej ze scen z sufitu zwisała girlanda z jasnych warkoczy, co rodziło skojarzenia z Roszpunką, staropolskim kołtunem lub lalką (powiązanie zostało wzmocnione przez projekcje wideo Adama Zduńczyka), odnosząc się do uprzedmiotowienia kobiecego ciała. Ana Szopa skupiała się na cielesności, wprowadzaniu się w stan transu, ekstazy. Połączyła rytualność z popkulturą i pod płaszczem rozrywki skryła gniew. Zaprezentowała współczesną herstorię. Inicjowała kontakt z publicznością, rozmawiała, wplatała elementy autotematyczne, namawiała do wspólnej recytacji wiersza-zaklęcia. Pojawiła się w kilku wcieleniach, za każdym razem wyrażając potrzebę emancypacji i wyzwolenia. Eksperymentowała ze strojami, emocjami, ruchami. Dążyła do przemiany, swoistego spalenia stereotypowego modelu kobiecości. Zostawiła widzów z poczuciem przebodźcowania, ale też refleksją, że niezwykle łatwo można przekroczyć granicę między prawdziwą tożsamością a wizerunkiem narzuconym przez społeczne normy i schematy.

Światło

Ze światłem eksperymentowało *Lil* Marty Wołowiec. Spektakl był grany częściowo w ciemności. Artystka próbowała oswoić cień, sprawiała, że mrok stawał się niemal namacalny. Budowała napięcie i pozwalała poczuć, że ciemność jest nieograniczona. Na spektakl widzowie i widzki wprowadzani są za ręce. Zajmują miejsca na krzesłach lub na podłodze. W początkowych sekwencjach nie widzą performerki, słyszą jedynie jej ruchy i oddech. Później artystka gra ze światłem wpadającym przez otwarte okno, obserwuje choreografię reflektorów (zapalanych i gaszonych naprzemiennie), a na koniec staje za widzami i za pomocą małej latarki projektuje na ścianę ich cienie. Sprawia, że stają się częścią spektaklu, że też tańczą. *Lil* to efekt współpracy Marty Wołowiec z dramaturgiem Konradem Kurowskim. Główną inspiracją była rezydencja tancerki w Libanie, kraju pełnym napięć społecznych, mierzącym się z kryzysem gospodarczo-humanitarnym. W 2020 roku doszło do wybuchu w bejruckim porcie. Niektóre części miasta zostały zniszczone, a mieszkańcy borykali się z przerwami w dostawie prądu. *Lil* opiera się na minimalizmie i monotonii ruchów, działań. Chociaż te zabiegi momentami wydają się nużące, pozwalają poczuć szczególny nastrój i społeczne niepokoje.

Rośliny

Spektaklem minimalistycznym, powolnym było również *Złe ziele* Magdy Jędry. Artystka w swym czułym performansie praktykowała bycie z odrzuconymi roślinami. Poznawała je i odkrywała ich sprawczość. Skupiała się na dzikiej zieleni, pędach niechcianych, rozrastających się, żyjących własnym życiem, niedających się okiełznać, stopniowo anektujących teren. Na co dzień ich nie dostrzegamy, marginalizujemy. Artystka zauważyła, że

chwasty mogą przetrwać nawet w trudnych warunkach, miejscach opuszczonych[3]. Postanowiła zbliżyć się do nich, lepiej je poznać i poszukać międzygatunkowych połączeń. Performans rozpoczęła od interakcji z publicznością, osobiście zaprosiła wszystkich do sali. Tradycyjna widownia została usunięta. Jedni przysiadali więc na parapetach, inni na podłodze, niektórzy stali lub krążyli po sali. Taki układ umożliwiał płynną wymianę energii między performerką a oglądającymi. Magda Jędra już na początku podzieliła się prywatną opowieścią o mieszkaniu z roślinami. Potem poruszała się po mapie roślin namalowanej na podłodze różnokolorowymi farbami w sprayu. Za pomocą sugestywnych opisów i gestów przedstawiała wybrane rośliny, pobudzała wyobraźnię odbiorców. Spektakl był oparty na otwartości i komunikacji do czasu, gdy performerka stanęła przy wyimaginowanej kaniance i nazwała ją pasożytem. To sprawiło, że muzyka zgęstniała, pojawiły się w niej szumy i trzaski. Performerka zaczęła się wić, jakby coś ją osaczyło. Zasłoniła niemal całą twarz kapturem-maską. Od tej pory stała się innym bytem, kimś obcym. Wykonywała choreografię, nie widząc otoczenia. Jej ruchy stały się nieludzkie, pierwotne, ale nie można ich było zakwalifikować jako zwierzęce. Ciało przypominało roślinę, która próbuje się przebić, walczy o wolność. Jędra była cały czas blisko osób oglądających, niemal je dotykała, potem omijała. Pod koniec spektaklu mapa na podłodze była już zniszczona, namalowane rośliny zostały rozmazane. Farby pobrudziły ubrania i buty. Zostawiły ślad na performerce i odbiorcach. Gdy muzyka osiągnęła punkt kulminacyjny, nastąpiło wyciszenie. Magda Jędra ściągnęła powoli maskę. Patrzyła na ludzi wokół, ale nie wiadomo było, czy wyzwoliła się z objęć chwastu, czy sama się nim stała.

Ludzie

Na koniec trzeba powiedzieć, że podczas festiwalu tańczyli przede wszystkim ludzie. Nie tylko profesjonaliści i profesjonalistki, ale też amatorzy i amatorki, członkowie i członkinie widowni. Niektórzy tańczyli indywidualnie, inni w parach lub grupach. W spektaklu *An Eve and An Adam* (drugim projekcie Palle'a Granhøja) ze zwiędłych liści wyłoniły się tytułowe postacie. Sofia Pintzou i Mikołaj Karczewski poprzez taniec tematyzowali nagość, grali z konwencją wstydu. Próbowali wzajemnie wybadać swoje ciała. Ich ruchy były intymne, pierwotne, opierały się na zaufaniu. Ale też pojawiały się elementy rywalizacji, niemal tanecznej bitwy. Równie intymny duet tworzyli Alexander Vantournhout i Axel Guérin w *Through the Grapevine*. Tancerze prowadzili na scenie cielesny dialog – obserwowali nawzajem swoje dłonie, ramiona, nogi, tułowia. Mierzyli różnice długości poszczególnych części ciała, testowali ich zasięgi. Dążyli do harmonii ruchów. Przyciągali się i splatali. Wykonywali skomplikowane figury. Męczyli się, słychać było głośne, przyspieszone oddechy, a ich ciała były zaczerwienione i mokre od potu. W pewnym momencie sprawiali wrażenie, że są jednym organizmem. Natomiast *Tranquillo* było pierwszą grupową choreografią na festiwalu. Tytułowy spokój okazał się przewrotny, bo spektakl był pełen emocji. Janusz Orlik z aktorami i aktorkami Teatru Klucz (czyli osobami z niepełnosprawnościami uczestniczącymi w Warsztacie Terapii Zajęciowej prowadzonym przez Stowarzyszenie na Tak w Poznaniu) zabrał publiczność w podróż opowiedzianą osobistymi historiami, które unikały moralizatorstwa. Osoby występujące siedziały w kręgu, przechadzały się między widzami i widzkami, ale podejmowały też próby ucieczki, lotu, chciały przełamać narzucone ograniczenia. Tancerze i tancerki, mimo silnej potrzeby indywidualności, czerpali też moc z grupy. Byli niezwykle świadomi swej obecności na scenie.

Na szczególną uwagę zasługuje spektakl finałowy *Prima*. Założeniem choreografa Viktora Černickiego (który wcześniej tańczył tylko solowo) jest współpraca z lokalną społecznością. Twórca podróżuje po różnych krajach ze swoją profesjonalną grupą taneczną, do której przyłączają się nieprofesjonaliści, przedstawiciele i przedstawicielki lokalnej społeczności. Dzięki temu każdy spektakl jest inny. Ten krakowski powstał w trzy dni. Opierał się na dialogu i subtelnych napięciach między jednostką a zbiorowością. Przygotowania składały się z prób-gier. Choreograf zrezygnował z intensywnego treningu, polecił uczestnikom i uczestniczkom tworzyć sekwencje wspólnych działań. Nie zadawał konkretnego rodzaju ruchu, zasady były jedynie ramami. Ważne było, by nie narzucać swoich gestów, a raczej skupić się na tym, jaki ruch przejmuje się od innych tańczących. Podczas premiery na scenie pojawiło się aż piętnaście osób (w tym dziesięcioro mieszkańców i mieszkanek Krakowa). Choreografia w *Primie* nie była czymś skończonym, nieustannie się wytwarzała, przekształcała. Osoby tańczące poszukiwały wspólnego rytmu. Muzyka okazywała się niepotrzebna, zastępowały ją dźwięki wydawane przez tańczących lub ich ciała. Spektakl nie skupiał się na wyuczonym układzie, a raczej na doświadczeniu ruchu pośród innych ciał. Ważne było współistnienie, słuchanie, dostosowywanie się, nieustanna wymiana, rozwój. Osoby tańczące wykonywały zarówno ruchy energiczne (skoki, skłony, obroty), jak i spokojne, pozwalające się zrelaksować i obserwować otoczenie. W efekcie powstał spektakl, który łączył w sobie liczne powtórzenia, prostotę, precyzję i przyjemność z tańca. Na scenie wytworzyła się wspólnota, mikrospołeczność. A później przeniosła się też na widownię. Podczas rozmowy Dominika Szala[4] zaproponowała, by Černický pokazał, jak w praktyce wyglądają metody jego pracy. Artysta zgodził się chętnie i zaprosił wszystkich na scenę. Powstał więc krótki układ. Nieoczekiwanie

wszyscy (choreograf, osoby występujące w spektaklu, publiczność, organizatorki) tańczyli razem[5]. Szybko okazało się, że metoda Černickiego działa i jest niezwykle ciekawą praktyką. Pozwala rozwijać uważność na innych, dzielić się ruchem i dbać, by intencje ciała były czytelne. Chyba trudno o lepsze zakończenie festiwalu tańca.

Można by zatem ponownie wymieniać odpowiedzi na pytanie kto (i co) tańczy. Ważniejsze jest jednak, że nikt nie tańczy sam. Trzecia edycja Krakowskiego Festiwalu Tańca miała program intensywny i zróżnicowany. Wiele spektakli zachwycało tematyką i poziomem wykonania. Najważniejsze okazało się jednak, że był to festiwal interakcji i otwartości. Udowodnił, że granice między sceną a widownią są płynne, a taniec może być sztuką włączającą. Z osobistych odkryć chciałabym dodać, odpowiadając na tytułowe pytanie, że ja też tańczę i to nawet wtedy, gdy ktoś patrzy!

Wzór cytowania:

Wojas, Wiktoria, *Wszystko tańczy!*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 178, https://didaskalia.pl/pl/artykul/wszystko-tanczy.

Autor/ka

Wiktoria Wojas

Wiktoria Wojas – studentka teatrologii UJ.

Przypisy

1. Interdyscyplinarna Konferencja Naukowa *Kto tańczy? Pytania o podmiot tańczący* odbyła się 23 kwietnia 2023 roku.
2. Wszystkie cytaty pochodzą z programu festiwalu.
3. Magda Jędra i Anna Herbut (dramaturżka), opowiadając o tych miejscach, odwołały się do

koncepcji trzeciego krajobrazu Gilles’a Clémenta. Ta idea dotyczy terenów zaniedbanych, różnorodnych biologicznie, ale niepotrzebnych człowiekowi i niemożliwych do skapitalizowania. Można je porównać z pojęciem stanu trzeciego w ujęciu Emmanuela-Josepha Sieysa (z manifestu Rewolucji Francuskiej), czyli grupy społecznej opisywanej jako „nic, które żąda, by stać się czymś”.
4. W poprzednich dniach festiwalu rozmowy z twórcami i twórczyniami prowadziły również Zuzanna Berendt i Hanna Raszewska-Kursa.
5. Trzeba zaznaczyć, że nie była to jedyna sytuacja podczas festiwalu, w której widzowie i widzki pojawili się na scenie (w przedostatni dzień został bowiem zorganizowany jam taneczny, czyli otwarta przestrzeń do improwizacji ruchowej z muzyką elektroniczną/relaksującą/ambientalną/eksperymentalną wykonywaną na żywo przez Witka Rycia).

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/wszystko-tanczy*