didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 178**
Data wydania: grudzień 2023
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/potrzeba-utulenia-ku-wspolnotowej-trosce-o-ciala-i-umysly

/ TANIEC

Potrzeba utulenia. Ku wspólnotowej trosce o ciała i umysły

Julia Hoczyk

22. Międzynarodowy Festiwal Sztuki Tańca i Performansu Ciało/Umysł w Warszawie, 6-8 października 2023

Jak dać się utulić w niełatwej, postpandemicznej rzeczywistości? Jak celebrować wspólnotowość? Jak tworzyć intymne, osobiste relacje na scenie wobec widzów i wraz z nimi? Jak odsłaniać przed ich wnikliwymi spojrzeniami własne, różnorodne, a niekiedy introwertyczne światy? Z takimi wyzwaniami zmierzyli się artyści tegorocznej edycji festiwalu Ciało/Umysł w Warszawie. Od początku ma on charakter kuratorski – to przede wszystkim koncepcja Edyty Kozak, dyrektorki artystycznej, spaja każdą edycję tego wydarzenia. W tym roku Kozak wybrała hasło „Utulenia”, jakby na przekór wiecznemu napięciu, w którym jesteśmy zanurzeni, i nieustannie toczącym się konfliktom w skali mikro i makro. Jak zawsze w przypadku tak silnie zarysowanej ramy kuratorskiej trudno nie myśleć o niej w czasie oglądania

spektakli czy uczestniczenia w warsztatach. Można jednak z tego zrezygnować, a po ostatnim spektaklu festiwalu i tak do nas wróci. Tak przynajmniej było ze mną. Starałam się odłożyć festiwalowe hasło na półkę, a mimo to w ostatnim dniu uderzyła mnie jego trafność. A zarazem ogromna różnica z poprzednią edycją (podobnie jak z wieloma wcześniejszymi), drapieżną w wyrazie, która hasło „Wolno tańczyć" zaprezentowała poprzez dobór ekspresyjnych, niekiedy inwazyjnych dla widza, politycznie i społecznie zaangażowanych prac. Tym razem, z jednym może wyjątkiem, dominowała kameralność. I nie chodzi tu tylko – choć również – o format spektakli i liczbę osób na scenie, lecz o pewien rodzaj skupienia i bezpośredniości, które spowodowały, że nawet finałowe przedstawienie oglądało się tak, jakby brało się udział we wspólnej, nieformalnej imprezie.

Filozoficzna dysputa na dwóch

Festiwal otworzyła premiera spektaklu Rafał Dziemidoka i Martina Clausena o przewrotnym tytule *Bestseller*. Na początku artyści wychodzą z przeciwnych stron sceny i rzucają się sobie w objęcia, po czym powracają do punktu wyjścia i zanim znów dojdzie do ich fizycznego kontaktu, mijają się, zamieniają miejscami. Widać, że ich relacja jest bliska, że się znają i rozumieją, jednak spotkanie nie zawsze może być łatwe i bezkolizyjne. Ten wstęp zarysowuje zarówno bezpośrednią, jak i metaforyczną dynamikę tego dwugłosu – dysputy rozpisanej na dwóch wykonawców, luźno inspirowanej pracami filozofa Bohdana Dziemidoka, ojca jednego z twórców. Rozważania startują z wysokiego, by nie rzec najwyższego pułapu, gdy Rafał zadaje Martinowi pytanie o to, czy Bóg istnieje[1]. Większą część spektaklu wypełnia ich dialog, skrzący się od egzystencjalnych, nie zawsze przystępnych w odbiorze dociekań. Nie ułatwia sprawy nakładające się niekiedy na wypowiedzi tłumaczenie. Mimo to bliskość performerów, ich odczuwalne

ciepło powodują, że nie sposób ulec znużeniu – tej dwójki po prostu chce się słuchać. Ich dyskusja wciąga. Poszukiwanie nadrzędnej siły organizującej rzeczywistość (Porządek? Plan? A może raczej pożądanie, jak chciałby Martin? Lub też siła, ale przypadku?). Dalej mowa jest o grzechu, błędzie, o ludzkim losie, odpowiedzialności (nie tylko za samego siebie), znacznie wykraczającej poza jednostkową egzystencję, o „ubóstwianiu" nieznanych sił przez człowieka, o Jezusie jako Bogu i człowieku. Wreszcie, gdy zastanawiamy się, dokąd to wszystko zmierza, jest i ono, światełko dla widzów! Przypomnienie, że w pierwszych wspólnotach chrześcijańskich ludzie dawali sobie wzajemnie nadzieję i ulgę, podobnie jak w teatrze. Po tym momencie zawieszenia i zrozumienia, którego możemy się uchwycić, następuje jednak wybijające z chwilowego komfortu przypomnienie o krwawej historii religii i o ludziach, którzy nie tylko dają wsparcie, ale także niszczą i unicestwiają, jak dyktatorzy XX wieku. Co ciekawe, dyskutujący z pasją wykonawcy lubują się w upłynnianiu przeciwieństw, wychodzących poza ujęcie dialektyczne: dla Rafała Bóg to synonim dobra i pomocy, ale zarazem, kiedy ich brak, jest to dla niego równoznaczne z Jego (jego?) nieistnieniem. A jednak, choć ateista, wciąż się modli. Martin z kolei nigdy tego nie robi, ale uważa, że Bóg jest fantastyczny. Ponownie trop dla widzów: Rafał często wyraża wdzięczność za to, że jest szczęśliwy, że jego dzieci są zdrowe, ale już sam taniec ma dla niego wymiar duchowy. Podczas rozmowy performerów ruch *sensu stricto* niemal się nie pojawia, jest to jedynie mocna obecność sceniczna, wyrazista gestykulacja, zwroty ciałem ku sobie i widzom. Nieco teatralizacji pojawia się, gdy do rozmowy wkracza szatan i to niemal dosłownie: przed prowizoryczną kurtynką wciela się w niego Rafał, przypominając sceny kuszenia Jezusa na pustyni. Białe światło upiornie wydobywające jego twarz i niski, chropowaty tembr głosu przełamują dotychczasową formalną, skupioną jedynie na wygłaszanych racjach, odsłonę

tej dysputy. Otwiera się także więcej miejsca dla ciała, które zaczyna być bardziej aktywne poprzez aktorskie ucieleśnienie. Gdy diabeł odchodzi jak niepyszny, każdy z performerów staje się na powrót sobą.

W kolejnych scenach spektaklu mamy do czynienia z subtelnym budowaniem wzajemnej relacji i dalszym dialogiem. Teraz jednak, z wyjątkiem zakończenia, wyłącznie na płaszczyźnie niewerbalnej. Klaskanie przechodzi w ruch zainicjowany przez Rafała i pojedynczą, a potem wspólną, spokojną i harmonijną wokalizę. Choć z początku dominuje, podobnie jak w części „tekstowej", w domyśle starszy performer (Rafał), stopniowo ta nieco niesymetryczna relacja ulega rozmyciu i obaj wykonawcy spotykają się w harmonii różnic. Wreszcie młodszy zostaje rzucony na głęboką wodę, gdy wokalizuje i biega po scenie już tylko sam, jak gdyby w dźwięku szukał źródła ruchu i inspiracji. Wtedy pojawia się muzyka Bacha, mająca jednoznacznie sakralne konotacje i tak niezwykle oddana wcześniej głosami performerów. Kolejne sceny mają już *stricte* ruchowy charakter, gdy performerzy wykonują ten sam układ – zaczyna Martin, do którego stopniowo dołącza Rafał. To formalna, spokojna choreografia w pozycjach wertykalnych i horyzontalnych, jednak gesty (np. wyciąganie rąk do góry, wyginanie leżącego ciała w łuk, obejmowanie czegoś/kogoś niewidocznego itd.) wykonawców mogą kojarzyć się z poszukiwaniem czegoś (kogoś?), z potrzebą bliskości, z egzystencjalnymi zmaganiami, którymi nasyciliśmy się poprzez słowa w pierwszej części spektaklu. Dwie równoległe linie działań performerów powoli zbliżają się do siebie, mimo przesunięcia czasowego widać zawiązującą się ponownie relację. Wreszcie dochodzi do spotkania, a abstrakcyjne gesty i ruchy nabierają konkretności.

Pod koniec spektaklu wraz z kolejnymi anegdotami powraca słowo. Dowiadujemy się też, że początek został zaczerpnięty ze wspólnego

przedstawienia Rafała i Martina dla dzieci, a Bohdan Dziemidok, choć sam nie był zabawny, napisał opasłą książkę o humorze (*O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*). Uważał też, że śmiech przynosi wolność w działaniu. Poznajemy również – poprzez słowa ojca Rafała – przepis jednego z pisarzy na bestseller. Nie chciałabym go jednak zdradzać, jest bowiem równie przewrotny jak tytuł spektaklu. Choć spektakl wyrósł z inspiracji filozoficzną twórczością Bohdana Dziemidoka, a tekstu pojawia się naprawdę sporo, w zadziwiający sposób nie przytłacza. Pytanie o osobistą genealogię przepisuje na kameralną relację między dwoma performerami – opartą na zaufaniu, słuchaniu się nawzajem, bliskości i powolnym wykuwaniu harmonijnego porozumienia w słowie, głosie i ruchu. Bije od *Bestsellera* trudne do opisania ciepło i otwarcie na widzów, przypomnienie o wspólnotowym wymiarze teatru i tańca. Co ciekawe, nie przeszkadzał mi również jego homogeniczny wymiar, męsko-męskiej dyskusji wokół Boga, postaci kluczowej dla patriarchalnego porządku, z odniesieniami do ojca jednego z bohaterów. Stało się to dzięki budowanej od początku bliskości z widownią, a także dzięki scenom tanecznym, tworzącym opartą na zaufaniu i szczerości relację między samymi performerami. Choć skromne inscenizacyjnie i obsadowo, było to ujmujące otwarcie festiwalu.

Siła kobiecego ucieleśnienia

Podobnie skupione formalnie, co duet Dziemidoka i Clausena, choć o zupełnie innym charakterze, były dwie prace solowe pokazane na festiwalu: *Misspiece* Dominiki Wiak i *Tens* Marty Wołowiec. Obie artystki związane są z Krakowskim Centrum Choreograficznym działającym w strukturach Nowohuckiego Centrum Kultury, co pokazuje, że miejsce to zapewnia warunki do indywidualnych poszukiwań twórczych.

W atmosferę spektaklu Wiak wprowadza nas z jednej strony niski, głęboki męski głos z offu, który autoironicznie komentuje, że mógłby należeć (czy też najlepiej by było, gdyby należał) do Franka Sinatry lub Barry'ego White'a, i prowadzi rodzaj przewrotnej audiodeskrypcji. Z drugiej – owinięty czarną folią obiekt umieszczony z lewej strony sceny i przywodzący na myśl kobiecą sylwetkę, którą tajemniczy głos opisuje. Ukrytą, niewidoczną, a jednak wskutek werbalnej, męskiej projekcji zamieniającej się w rzeźbę Wenus z Milo, mimo okaleczenia wciąż współtworzącą zachodni kanon piękna. Obok niej wywołane zostają inne znane z kultury i popkultury kobiece postaci, uruchamiające kolejne herstorie. Tymczasem z tyłu, po prawej stronie sceny, dostrzegamy tancerkę w obszernym pikowanym płaszczu, stojącą tyłem do nas. Jej sylwetka także jest niepełna, ponieważ nie widzimy głowy, a ubranie tworzy dodatkową barierę między nią a nami. Bohaterka spektaklu – i artystka w jej imieniu – przez całą pierwszą część świadomie zrywa z uprzywilejowaną ekspozycją sceniczną, pozostając odwrócona tyłem. Jej ruch narasta bardzo powoli, od minimalistycznego i skupionego raczej w peryferyjnych częściach ciała, jak dłonie i stopy, aż do mocniejszego wejścia w korpus i całe ciało. Tak budowana dramaturgia łączy ze sobą sola Wiak i Wołowiec, z tym że w drugim przypadku wektor jest odwrotny – cielesne drżenie bierze początek w okolicach splotu słonecznego i klatki piersiowej, a ruch jest zdecydowanie organiczny. W *Misspiece* ma on natomiast z początku charakter bardziej mechaniczny, a kreowana postać przypomina manekina, dopiero powoli budzącego się do życia, wraz z dźwiękiem i oddechem wyłaniającymi się z ciała i wzmacnianymi przez mikrofon. Działanie postaci skupione jest na precyzyjnych krokach w bok (tzw. footworku) i delikatnym kołysaniu ciałem, z wolna ogarniającym coraz większe jego partie, biodra i korpus. Z początku proste, z czasem staje się wyrafinowane rytmicznie, kojarzyć się może z księżycowym krokiem Michaela Jacksona. W końcu

kobieca postać decyduje się odsunąć kołnierz i odsłonić głowę, a swoim ruchem zagarnia coraz większą część sceny, tworząc rozmaite wariacje kroków i wprowadzając ciało w tzw. shaking. Zakres jej ruchu stopniowo się powiększa, by na chwilę się wyciszyć i dać impuls do niespodziewanego obrotu w stronę widowni. Choć z początku nie przynosi to znaczącej zmiany w choreografii, transformacja jednak następuje dzięki tworzącej sugestywne tło dźwiękowe muzyce oraz tekstowi z offu – manifestowi tego, co ukryte i wezwaniu do czynienia widocznym na własnych zasadach: „Yes to blackness" jako zaskakująca kontynuacja *No Manifesto* Yvonne Rainer. Zamiast „nie" słyszymy tu skrótowe „tak" dla tego, co zaprzecza estetycznym ujęciom kobiecości na scenie i w tańcu. Postać wykuwa własną autonomię dzięki sile ciała kobiety, mocnego i osadzonego w ziemi, wymykającego się męskiemu spojrzeniu i głosowi, trudnego do jednoznacznego przyszpilenia. Jej ruch może być lekki lub ciężki, skupiony na sobie, lecz przede wszystkim wchodzący w niezwykły dialog z muzyką. Momentami tancerka wygląda tak, jakby łowiła dźwięki swoim ciałem, wprowadzając je w rozedrganie i tworząc skomplikowaną partyturę rytmiczną, bliską raczej tańcowi nowoczesnemu (*freestyle*, *house*, *urban dance*) niż współczesnemu. Pod koniec opada z sił, gdy przesuwa mikrofonem po białej podłodze baletowej i ciężko oddycha. W finałowym, w dużej mierze improwizowanym monologu, przypominającym niezwykły, poetycki strumień świadomości, postać-Wiak na powrót osadza się w ciele, odmalowując jego turpistyczno-fizjologiczną podstawę, pozbawioną duchowej sublimacji i nadziei na katharsis: „Ciało, słownik zgniłych pojęć…". Niedoskonale doskonałe *misspiece*.

Solo Marty Wołowiec *Tens* rozpoczyna się w ciszy. Spojrzenie tancerki jest pewne i jasne, pozornie skierowane w stronę publiczności, lecz w istocie skupione na jej ciele, podobnie jak ruch, którego z początku widzowie nie są

nawet w stanie dostrzec. Dzięki błękitnej, spływającej wzdłuż ciała koszuli i oświetleniu wydobywającemu połysk jej materiału, stopniowo staje się on coraz lepiej widoczny. Skoncentrowany wewnątrz ciała ruch niespiesznie wydostaje się na zewnątrz, od środka ciała ku jego zewnętrzu. Z wolna jest ono wprowadzane w delikatne drżenie, a pewność siebie tancerki i jej postaci powodują, że obserwujemy ten proces w zadziwiającym napięciu, czekając na rozwój choreografii bez niecierpliwości, raczej z zaciekawieniem. Odwrotnie niż w *Misspiece*, w *Tens* to frontalna, otwarta pozycja ciała performerki i jego centrum dają początek ruchowi, zawiadują jego dystrybucją do głowy i kończyn. Jak w różnych formach medytacji, dłonie wędrują na klatkę piersiową i brzuch, to z nich i z głęboko ucieleśnionego oddechu czyniąc źródło działania. Pojawiają się muzyka i światło, wspierające proces amplifikacji cielesnych impulsów, tytułowego prądu coraz mocniej wychodzącego z ciała do zewnętrznego świata. Ruchową autonomię zyskują nawet włosy postaci, gdy stopniowo zaczyna ona poruszać się po całej scenie, otwierając klatkę piersiową, uginając nogi i wyciągając ręce daleko od ciała. Niewidoczna siła zdaje się ją prowadzić w różne strony, pojawiają się transowe obroty i ruch po wyobrażonym okręgu. Niezwykła jest choreograficzna płynność *Tens*, dająca wrażenie ciągłego przelewania się ruchu w ciele i przestrzeni, szukającego ujścia i rozmaitych form ucieleśnienia. Manifestującego się w naprzemiennym zwolnieniu i przyspieszeniu, w dialogu z hipnotyczną muzyką. Motywem przewodnim tego procesu staje się drżenie, które na dobre ustaje dopiero w finale spektaklu. Tancerka zdaje się tu zbierać, zagarniać ku sobie wszystko, co właśnie zobaczyliśmy, cały ruch unoszący się gdzieś w przestrzennych powidokach. Gdy „przyciąga” go na powrót do ciała, ono samo może wreszcie poszukać zatrzymania i wytchnienia.

Podczas rozmowy z widzami po spektaklu twórcy tłumaczyli, że punktem

wyjścia do tej pracy była modularna synteza dźwięku, najpierw we współpracy z Marcinem Janusem, następnie z Wojciechem Kiwerem, który na żywo towarzyszy tancerce. Częściowo tłumaczy to warstwowość ruchu i muzyki, ich nieustanne nabudowywanie się i pozorną nieskończoność. A jednak to nade wszystko ciało, wspierane przez dźwięk i światło, tworzy w *Tens* własną narrację, staje się autonomicznym bytem. Istnieje „tu i teraz", lecz jednocześnie otwiera kolejne niewidoczne przestrzenie, wciąż od nowa tworzy się i zmienia. Przed nami, świadkami tego płynnego i nigdy raz na zawsze niezakończonego procesu.

Wspólnotowe celebracje różnorodnych ciał

Przyjęta przeze mnie dotąd strategia jak najbardziej precyzyjnego przybliżenia ruchowo-scenicznej dramaturgii spektakli w przypadku zespołowych propozycji festiwalu nie ma już racji bytu, co więcej – chybia celu. O ile finałowa celebracja włoskiej choreografki Silvii Gribaudi w *Graces*, wraz z trójką zaproszonych przez z nią tancerzy, jest jeszcze częściowo możliwa do uchwycenia (choć psuć może ekscytację potencjalnych widzów, działając jak spoiler), o tyle w przypadku *Bisonte* portugalskiego artysty Marca da Silvy Ferreiry właściwie skazana jest na porażkę. W kuluarowych rozmowach podziw mieszał się z zadziwieniem: „Jak on to zrobił?", „Jak powstaje ta choreografia, co się w niej właściwie wydarza?". Bo choć tak skomplikowana i niemal niemożliwa do opisania, jest zarazem perfekcyjnie wręcz precyzyjna. A jednak tak inna od tego, do czego przyzwyczajeni jesteśmy na scenie, obezwładniająca i wciągająca nas w wizję wspólnotowego, squeerowanego świata, w którym jest miejsce na każde ciało i jego ruchową manifestację.

Jednym z tropów, przez pryzmat których można odbierać spektakl, jest z pewnością kultura dragu i jej współczesne przetworzenia, które mogliśmy podczas wcześniejszych edycji festiwalu oglądać w przedstawieniach współtworzonych choćby przez amerykańskiego artystę Trajala Harrella. *Bisonte* zasługuje jednak na własne rozpoznanie. Ma w sobie dragową dezynwolturę balu (*ballroom dances*), podczas którego normatywne uwarunkowania społeczne w odniesieniu do płci, cielesności i seksualności ulegają obnażeniu i przemieszaniu. Jest natomiast zdecydowanie bardziej obfity w skojarzenia i miksowanie źródeł, z których czerpie. Czego tu nie ma! Brazylijski karnawał, południowoamerykańskie style tańca towarzyskiego i narodowego, uliczne i miejskie techniki tańca (to wątek wspólny z *Misspiece*, jednak ukazany zupełnie inaczej), współczesne rave'y, których geneza, co warto przypomnieć, także jest hybrydyczna. Łączy wpływy zachodnie, z założenia już jednak nacechowane transkulturowo, sięgające afroamerykańskich subkultur i muzyki *house*, z karaibskimi, w nieustannych kulturowych przepływach i zapożyczeniach. Ta migotliwość inspiracji i ich ciągłe przenikanie się zostają zasygnalizowane już w pierwszej scenie spektaklu, w której to sam choreograf, również występujący na scenie, czystym, lecz metalicznie przetworzonym głosem śpiewa niezwykle emocjonalny, ściskający za gardło utwór, stopniowo przechodzący w krzyk. Nie rozpoznajemy go od razu. A gdy to się dzieje, jesteśmy zadziwieni, efekt obcości jest bowiem niezwykle silny. To słynna *Lambada*, piosenka powstała pod koniec lat osiemdziesiątych XX wieku i znana również w Polsce, zainspirowana tańcem pochodzenia brazylijsko-boliwijskiego o tej samej nazwie. Towarzyszyła mi i zapewne wielu z nas – bez jakiejkolwiek znajomości kontekstu kulturowego – podczas podstawówkowych czy licealnych imprez, swego czasu można było ją było usłyszeć dosłownie wszędzie. Nie jest jednak niewinna i gdy ogląda się spektakl portugalskiego

artysty, staje się konceptualną ramą, organizującą wszystko, co usłyszymy i zobaczymy później.

Portugalia jako dawne imperium kolonialne, poza Ameryką Środkową i Południową obejmujące swoimi wpływami także olbrzymią część Dalekiego Wschodu, Afryki i Azji oraz atlantyckie wyspy (Azory, Madera), wciąż nie rozliczyła się z własnej historii i towarzyszącej jej przemocy. Wybrzmiewają one także w wydanym po polsku reportażu Izy Klementowskiej *Samotność Portugalczyka* czy w opowieściach Brazylijczyków, którzy do dziś często czują się w Portugalii obywatelami drugiej kategorii. Z wyjątkiem początku i zakończenia w *Bisonte* nie pojawia się tekst. Artyści nie snują tu werbalnej narracji. A jednak poprzez choreografię, w której przenikają się i przeplatają tak odmienne wpływy, poprzez transowość ruchu i jego animalistyczne powidoki, udaje się im oddać charakterystyczną dla Portugalii mieszankę *saudade* (tęsknoty) za tym, co utracone, melancholii i jednoczesnej euforii, radości życia, cieszenia się chwilą. Postkolonialne sprzeczności zyskują tym samym ukonkretnienie w scenicznej rzeczywistości i realności ciał pozostających w ciągłym poruszeniu.

Bisonte łączy z *Misspiece* i *Tens* narastająca powoli i stopniowo dramaturgia ruchu. Zanim wszyscy tancerze połączą się na dłużej we wspólnym rytmie, oglądać możemy bardziej kameralne konstelacje, duety i tria, które raz po raz będą powracać pomiędzy zespołowymi sekwencjami. Jednocześnie skąpana w półmroku scena rozjaśniona zostaje zimną, świetlówkową poświatą, która towarzyszyć będzie performerom już do końca, co tylko wzmacnia atmosferę imprezowania. Pierwsze bity stopniowo obejmują we władanie ciała wszystkich tancerzy po kolei, aż do wspólnego tańca, przybierającego charakter swoistej autoprezentacji, podczas której jednocześnie, jak to podczas rave’ów, wybrzmiewa zarówno działanie solo,

jak i w grupie. Ciała prezentują się jako mocne, obecne, pozbawione lęku czy wstydu. Ich kobiecość i męskość nie mają tu najmniejszego znaczenia. To kategorie, które być może krążą w przestrzeni, przylepiając się na chwilę do ciał oglądanych przez nas, by za sekundę odpaść i rozpuścić się we frenetycznym drżeniu i rytmicznych impulsach biorących we władanie tak poszczególnych tancerzy, jak i całą scenę.

Co ciekawe, choreograf – którego zawodowy background bierze początek w sporcie, zwłaszcza w pływaniu, nie w tańcu, interesującym go jednak od małego – wyznał w rozmowie w Wojciechem Ziemilskim, że nie tylko konstelacja tancerzy biorących udział w spektaklu jest zmienna, ale także ich genderowa tożsamość. Zdarza się, że ulega przemianie w trakcie grania *Bisonte* na przestrzeni kilku miesięcy. To wyjaśniałoby niezwykłe przepływy w ciałach, płynność obrazów i ruchu, wspierające się nawzajem. I to, dlaczego odsłaniane w spektaklu kobiece biusty zyskują zadziwiającą autonomię, gdy patrzy się na nie już nie tyle jako na część kobiecej morfologii i płciowy atrybut, lecz na element rzeźby ciała stającego się przed nami nieustannie tu i teraz. Każdego ciała. Ludzkiego, nie ludzkiego – gdy na ulotną chwilę tancerze tworzą lub współtworzą animalistyczno-mityczne hybrydy o wielu głowach czy kończynach – amorficznego wreszcie. Spojrzenie krytyczki i krytyka, naładowane teorią krytyczną, przekształcane poprzez spotkania ze znajomymi osobami trans i niebinarnymi (moje przywoływało podczas *Bisonte* także dwie prace Mariny Otero, choreografki pochodzącej z Argentyny), zmagające się z nieuchwytnością ich doświadczenia ciała i seksualności, staje się syte. Przestaje analizować, zadawać pytania, kategoryzować to, co widzi. Zanurza się w scenicznej rzeczywistości i daje się jej pochłonąć tym mocniej, że rozbrzmiewająca głośno muzyka wchodzi w ciało, nie daje odetchnąć, nie pozostawia wyboru. Aż do końcowego „tak!” wyrażonego poprzez wspólne śpiewanie przez

tancerzy utworu *O Superman* Laurie Anderson. Przejmującej wokalizie (i tekstowi) towarzyszy powolny, skupiony na pojedynczych gestach ruch, momentami schodzący się z tekstem piosenki. Amerykański żołnierz z utworu Anderson – powracający do domu i słyszący w słuchawce nagrany głos własnej matki – wyrażający tęsknotę i ciężar własnego doświadczenia, w *Bisonte* staje się każdym z nas. Szukającym bliskości i utulenia:

> ‘Cause when love is gone, there’s always justice.
> And when justice is gone, there’s always force.
> And when force is gone, there’s always Mom.

I znajdującym je także w innych, w sobie nawzajem. Jak tancerze na scenie. Jak my na widowni. Jak wszyscy wspólnie. Tacy, jacy jesteśmy. Ponad, poza i pomimo. Ciał(ami), płci(ą), wieku/iem, sprawności/ą… kulturą (?).

Innego rodzaju wspólnotową celebrację zaproponowała Silvia Gribaudi w spektaklu *Graces*, zaprezentowanym na finał festiwalu. Podobnie jak Dominika Wiak w *Misspiece*, także włoska artystka dialoguje tu z zachodnim kanonem piękna, już w tytule przywołując rzeźbę Antonia Canovy *Trzy Gracje*. Jednak na scenie pojawiają się cztery postaci – trzech tancerzy i choreografka w roli tancerki. Już zestawienie wyjściowej inspiracji z liczbą performerów stawia przewrotne pytanie o błąd, zaburzenie (nie)dopasowanie, podważające kanoniczne wizerunki. Ujawnia także obraną przez artystkę strategię, której podporządkowuje ona cały spektakl; kreowaną od samego początku, gdy doskonale zbudowani tancerze jeden po drugim wchodzą na scenę, a na końcu pojawia się na niej Gribaudi, korpulentna i zaokrąglona, lecz czująca się dobrze we własnym ciele, nieukrywająca go w obszernym stroju (wszyscy wykonawcy są w bieliźnie,

mężczyźni najpierw w kolarkach, potem w slipach, kobieta w jednoczęściowym, następnie dwuczęściowym kostiumie kąpielowym). Wykonawcy nawiązują od razu kontakt z publicznością, patrząc jej prosto w oczy, mierząc się z oceniającymi spojrzeniami widzów i ich oczekiwaniami. Lecz tym razem to także publiczność wystawiona jest na wzrok performerów, gdy na początku nie może schować się w mroku, lecz pozostaje skąpana w jasnym świetle. Nie ma iluzji. Jesteśmy my i oni, wspólnie, tu i teraz, ze wszystkimi tego konsekwencjami.

Tancerze proponują ruch w kanonie (czyli kolejno po sobie), z budzącymi rozbawienie *plié*. Choreografka w równej mierze dyryguje tym, co dzieje się na scenie, jak i publicznością, która klaskaniem nadaje rytm scenicznej akcji. Rozproszone po całej scenie działania raz kojarzą się ze skupionymi na ruchu, formalnymi lub/i bazującymi na przypadkowości poszukiwaniami twórców *postmodern dance* (w tym Merce'a Cunninghama), by za chwilę czerpać z baletowej wirtuozerii, świadomie przełamywanej w niewykończonych, niedoskonałych ruchach i gestach lub eksponowanej (jak w scenie popisowych trzydziestu dwóch *fouettés*, wykonywanych przez jednego z tancerzy zgodnie z prawidłami, bez zatrzymania). Do tańca klasycznego, ale i współczesnego nawiązują płynne i widowiskowe lub świadomie nieporadne partnerowania, w których funkcję primabaleriny pełni sama Gribaudi. Te sceny przywodzą też na myśl wprawioną w ruch rzeźbę, cielesne *perpetuum mobile*, które śledzi się z ekscytacją i przyjemnością. Przyjemność to słowo klucz w przypadku *Graces*. Szczegółowa analiza całej choreografii, scena po scenie, mija się tu z celem, ponieważ podporządkowana zostaje ona jednemu nadrzędnemu celowi – wspólnej zabawie, radości, i temu, aby dzielili je ze sobą po równo wykonawcy i widzowie. I to się udaje.

Struktura *Graces* jest z założenia fragmentaryczna, składa się z poszczególnych scen-numerów, jak w rewii, kabarecie, cyrku czy balecie wreszcie. Taniec odsłania tu własną materię, co nie czyni go wcale mniej widowiskowym i wciągającym. W budowaniu tak rozumianej dramaturgii pomagają niekiedy rekwizyty, jak sztuczne kwiaty wpinane w bieliznę (czasem w tzw. strategicznych miejscach), czy rozlana na scenie woda, w finale dająca poślizg i przynosząca nowe możliwości ruchu w parterze i wielokrotnych, równie popisowych obrotów. W myśl (oświeceniowej, ale i uniwersalnej) zasady „uczyć – bawiąc" (w tym przypadku raczej „bawiąc – uczyć"), dostajemy w *Graces* przewrotny traktat
z zakresu estetyki, unaoczniający, że piękno może przybierać różnorodne formy i ucieleśnienia. Dopiero ich zestawienie czy przeplatanie się ze sobą przybliżyć nas może do prawdy ludzkiego doświadczenia. Znajduje to wyraz w jednej ze scen spektaklu, w której Gribaudi wprost pyta widzów (takich werbalnych interakcji jest jednak w spektaklu znacznie więcej), czym jest piękno. Zanim padną pierwsze odpowiedzi, artyści wciąż działają na scenie, niejako, podobnie jak w całym przedstawieniu, udzielając odpowiedzi własnym ruchem i własnymi ciałami. Padające w końcu słowa przechodzą jedno w drugie, skrzą się znaczeniami i skojarzeniami, co znajduje kumulację w znakomitej parodii rozmowy pospektaklowej, po której przedstawienie toczy się dalej. Dopiero widowiskowe ślizgi po podłodze domkną je jako całość, wcześniej wciąż wymykającą się i rozwijającą, scena po scenie, jak gdyby bez końca.

Gribaudi we współpracy z tancerzami udała się rzecz niezwykle trudna do osiągnięcia w teatrze i tańcu – zrealizowanie spektaklu w całości opartego na komizmie sytuacyjnym i ruchowym, który, choć wykonawcy momentami szarżują, nie wydaje się przesadzony, nie nuży także powtarzalnością strategii, wręcz przeciwnie, wciąż zaskakuje i zachwyca. Nie bez znaczenia

jest tu sceniczna charyzma wykonawców i konsekwentnie budowana już od samego początku relacja z publicznością. Dzięki temu nie ulega ona zerwaniu aż do samego końca, obejmując swoimi mocnymi, lecz czułymi „ramionami", przynosząc ulgę i wytchnienie poprzez wspólną radość i śmiech. Na przekór temu, co budzące lęk, niekiedy straszne i przerażające. W tym roku dyrektorka i zespół festiwalu uznali, że widownia potrzebuje wentyla, spotkania we wspólnocie i celebracji ruchu i ciała, utulenia wreszcie. Decyzja ryzykowna, ale w ostatecznym rozrachunku znakomita. Trafiająca w potrzeby obolałych ciał i umysłów.

Wzór cytowania:

Hoczyk, Julia, *Potrzeba utulenia. Ku wspólnotowej trosce o ciała i umysły*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 178, https://didaskalia.pl/pl/artykul/potrzeba-utulenia-ku-wspolnotowej-trosce-o-ciala-i-umysly.

Autor/ka

Julia Hoczyk – teatrolożka, redaktorka, krytyczka i badaczka tańca. Była redaktorką „Sceny" oraz sieciowego miesięcznika „Kultura Enter", a także portalu taniecPOLSKA.pl. W latach 2010–2015 prowadziła w Akademii Teatralnej zajęcia z analizy tańca współczesnego. W latach 2011–2023 pracowała w Narodowym Instytucie Muzyki i Tańca. W 2019 roku w Centrum Sztuki Tańca w Warszawie zrealizowała projekt kuratorski *Wokół tańca, choreografii, performansu – różne ujęcia tańca współczesnego*. Prowadziła także warsztaty pisania o tańcu. Wraz z Wojciechem Klimczykiem opracowała antologię *Prze-pisać taneczny modernizm: sieci / Re-writing Dance Modernism: Networks* (2022). Od 2023 roku pracuje jako koordynatorka kreatywna Związku Zawodowego Aktorów Polskich, współpracuje też z Warszawskim Obserwatorium Kultury. Zajmuje się problematyką cielesności i gender w polskim i światowym tańcu współczesnym oraz butō.

Przypisy

1. Obaj występują pod własnymi imionami w udostępnionej widzom na kartkach angielskiej transkrypcji tekstu; tekst wypowiadany jest po niemiecku i angielsku, z tłumaczeniem na

polski.

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/potrzeba-utulenia-ku-wspolnotowej-trosce-o-ciala-i-umysly