didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 179**
Data wydania: luty 2024
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/kanaly-komunikacji-i-sposoby-bycia-razem

/ TANIEC

Kanały komunikacji i sposoby bycia razem

Hanna Raszewska-Kursa

XXVII Międzynarodowe Spotkania Teatrów Tańca w Lublinie, 9–13 listopada 2023

Orientacja w mapie i kalendarzu festiwali tanecznych w Polsce pozwala na wyrobienie sobie pewnych nawyków i oczekiwań. Od lat wiadomo, że późną wiosną we Wrocławiu będą pokazywane eksperymenty, w czerwcu w Białymstoku zobaczy się zestawienie osób o bardzo krótkim stażu artystycznym z uznanymi gwiazdami, wczesną jesienią w Gdańsku – przegląd polskich i zagranicznych tytułów charakteryzujących się skupieniem na technikach tańca i teatralizującej formie, a w listopadzie w Lublinie program będzie skomponowany zarówno z prac kameralnych, jak i pełnych rozmachu, a po mieście krążyć będziemy między surową czernio-bielą Centrum Kultury, glamourem czerwonego pluszu Centrum Spotkania Kultur i offowo-akademicką Chatką Żaka. Jednak zbytnia pewność nie jest wskazana, bo profil festiwalu to niekoniecznie rutyna, a kolejne edycje wciąż potrafią zaskakiwać – i to nie tylko konkretnymi spektaklami. Bywa, że niektóre propozycje niespodziewanie uruchamiają refleksję nie tylko odbiorczą, ale

też stricte teoretyczną. Tak właśnie stało się ze mną podczas XXVII Międzynarodowych Spotkań Teatrów Tańca w Lublinie. Nienazwanym, a jednak silnie obecnym aspektem festiwalu okazała się kwestia widowiskowości – tego, czym ona jest, a także czym nie jest.

Wibracja centrum i całości

Na pierwszy spektakl festiwalu, *The Dancing Public* Mette Ingvartsen, szłam do Centrum Kultury z ekscytacją, bo z twórczością tej artystki jest mi bardzo po drodze, a i nazwisko Bojany Cvejić jako autorki scenariusza[1] obiecywało wiele. I nie zawiodłam się.

The Dancing Public to performans, w który publiczność jest dosłownie zanurzona. Przed wejściem do sali zostaje poproszona o zostawienie w szatni plecaków, toreb i innych bagaży. Dzięki temu wchodzi się bez obciążenia, a za to z poczuciem swobody ciała, co od razu wiemy, że będzie ważne. Oddzielone czarną kotarą fotele są bowiem niedostępne, słychać mocny, elektroniczny bit, a miejsce do stania możemy wybierać i zmieniać dowolnie. Wszystko, co od tej pory zrobimy, stanie się elementem spektaklu, niezależnie czy skorzystamy z okazji do nieskrępowanego, imprezowego tańczenia, czy będziemy lekko podrygiwać, czy spędzimy godzinę stojąc pod ścianą i skupiając się na obserwacji zdarzeń. Każde działanie i każda z niego rezygnacja złożą się na chorografię performansu Ingvartsen. A performerka z niej niezwykła. Przez godzinę tańczy, zdawałoby się, wszędzie. Na paru wysokich drewniano-metalowych platformach opatrzonych mocnymi świetlówkami i rozstawionych w różnych miejscach sali, na poziomie zero wśród publiczności, na ścianach, na suficie… To ostatnie to oczywiście nieprawda, ale mocna osobowość sceniczna Ingvartsen i nieokiełznana siła jej tańca pozwalały chwilami sądzić, że i to byłoby możliwe.

Dobre oświetlenie platform pozwalało uważnie przyglądać się performerce ubranej w odsłaniające długie ręce i nogi koszulkę, szorty oraz masywne, ale wyraźnie wygodne buty. Czasem emanowała upajającą mocą szybkich, rytmicznych poruszeń, czasem osuwała się wizualnie w groteskowo-straszne rejestry demonicznego opętania, kiedy indziej przybierała mimikę przywodzącą na myśl dziedzictwo mrocznego Ausdrucktanz. Schodząc na podłogę między widzów i widzki Ingvartsen tonowała nieco ekspresję, dopasowując się stylem do poruszeń niedotykanych, ale wyraźnie na chwilę wybieranych partnerów i partnerek; jej taniec subtelniał i wzmagał się w zależności od ruchu realizowanego przez innych. W ten sposób pozwalała wpływać na przebieg jakości ruchowych w spektaklu, a jednocześnie, poprzez przemieszczanie się po całej sali, likwidowała zwyczajowe koncepcje centrum i frontu jako dominant przestrzennych ustanawiających hierarchię. Co więcej, niekiedy znikała nam z oczu, rezygnując z performerskiego prawa do bycia epicentrum uwagi (nawet jeśli poza centrum tradycyjnej sceny). W takich chwilach jeszcze mocniej można było odczuć horyzontalne bycie razem, w przestrzeni zgody na porzucenie samokontroli ciała i ruchowe zrzucenie nadmiaru napięć w potrzebny w danym momencie sposób.

Wybrałam strategię uczestnictwa ruchowego; zatonięcia w transowym rytmie muzyki i współpracy z nim, w pulsowaniu góra-dół na szeroko rozstawionych, mocno zakorzenionych nogach, w naprzemiennych skrętach tułowia, w potrząsaniu głową, w unoszeniu i opadaniu rąk. Czułam łuki energetycznych porozumień, wytwarzających się między mną a innymi w ten sposób percypującymi-partycypującymi osobami, nawet w odległych miejscach sali. Pozwalałam sobie na odpływanie w chwilowe transy i powracanie do świadomego doświadczania rzeczywistości. Nie przeszkadzało mi to śledzić spektaklu na poziomie słowno-wizualnej opowieści, w kłączastej strukturze minimalistycznie relacjonującej szeptaną, mruczaną, krzyczaną,

wywarkiwaną poezją choreomanię i inne społeczne, spontanicznie samochoreografujące się aktywności taneczne z przeszłości, stawiające opór konwenansom i sformalizowanej władzy narzucającej rygor ruchowych zachowań niekiedy brutalnie, a zawsze opresyjnie. Opowieść ta dotarła aż do XX wieku, gdy ruch performerki zaczął się zbliżać do konwencjonalnie postrzeganego piękna, linie wydłużyły się, taniec nabrał cech momentami nieco baletowych, a chwilami jazzowych w lirycznej, zachodnio okiełznanej formie tego stylu. I tak naprawdę okazało się, że XXI-wieczny tłum, tego konkretnego listopadowego wieczoru ekstatycznie rave'ujący, satysfakcjonująco podrygujący, względnie nieruchomo obserwujący sytuację – kontynuuje tę opowieść. Jest bowiem wieloczłonowym ciałem decydującym się na wspólne bycie z tańcem lub w tańcu w samochoreografujący, samostanowiący się sposób. A to czyni *The Dancing Public* pracą głęboko polityczną i bardzo potrzebną[2].

Performans ten stanowił też stymulującą pożywkę dla refleksji teoretycznej. Trudno bowiem nazwać tę widowiskową pracę na jedno ciało, kilka platform i godzinę muzyki elektronicznej. A jednak – można się na to odważyć, bo rzecz była spektakularna i pochłaniała uwagę. Uwzględniała przy tym fakt, że uwaga ta płynie w fizycznym widzowskim ciele, które również warto nakarmić. Moja psychosomatyczna percepcja została nasycona i z performansu wyszłam zarazem rozwibrowana i stabilna, naenergetyzowana i wewnętrznie zintegrowana. Na kolejne spektakle festiwalu patrzyłam już przez pryzmat tego otwierającego go doświadczenia, co silnie wpływało na postrzeganie kolejnych propozycji. W ten sposób ukształtował się w moim odbiorze podział na trzy grupy: prace apelujące do percepcji wielozmysłowej, tytuły skupione na dostarczaniu wrażeń wizualnych i spektakle skoncentrowane na przekazie konkretnych treści.

Wielozmysłowość

Nie czuję potrzeby rozważania, ile konkretnie mamy zmysłów i czy tradycyjne wydzielanie ich jako odrębnych kanałów komunikacji z otoczeniem jest konieczne, ani analizowania, która z licznych koncepcji na ten temat jest bardziej trafna[3]. Zamiast tego chcę pozwolić sobie skupić się na tym, co aktywowały we mnie – a więc może i w jakiejś większej części widowni – poszczególne spektakle. Oczywiście każde dzieło choreograficzne odbierane jest przede wszystkim poprzez kanał kinestetyczny. Niemniej niektóre prace stawiają na silniejsze uruchomienie innych filtrów i ciekawie jest czasem przyjrzeć się im pod tym właśnie kątem.

Nieosiągalny punkt zawieszenia Yoann Bourgeois Art Company pokazano w Sali Operowej CSK. Znów: raptem duet, fortepian i rozbudowana, ale surowa scenografia, złożona z podestów, schodów, kilku mebli – a jednak rzecz była widowiskowa. Z użyciem imponującego precyzją kunsztu cyrkowego Yoann i Marie Bourgeois zaprezentowali splot obrazów, w których granicząca z rozpaczą melancholia przenikała się z akceptacją faktu, że życie jest balansowaniem na krawędzi destrukcji, a stabilne mogą być tylko krótkie momenty. Oprócz metafor takich jak obrywające się reflektory czy pękające nogi krzeseł, myśl ta ucieleśniała się w choreografii ciała, np. w płynnym działaniu pary na chwiejnych konstrukcjach, realnie zaburzających pracę błędników, czy w kształtowaniu ruchu przez kontakt z trampoliną. Spektakl silnie uruchamiał integrację różnych kanałów percepcyjnych. Aktywował mi, siedzącej przecież na stabilnym fotelu, mięśnie brzucha, odpowiedzialne za utrzymywanie równowagi, wywoływał mikrozawroty głowy i momentami powodował błędnikowe kwestionowanie zwyczajowego pewnika – bycia w pionie.

Nieco podobnie czułam się podczas sola *Not now, not here, maybe never* Kacpra Szklarskiego, które już po raz drugi[4] wywołało we mnie poczucie opuszczenia na chwilę rzeczywistości i przeniesienia się wraz z tańczącym ciałem w pozarealne, choć nadal materialne, przestrzenie. Krańcowo zaś inaczej pracowały *MOS* Ioanny Paraskevopoulou (w wykonaniu choreografki w parze z Georgiosem Kotsifakisem) i ~~*WEL*~~*COME* Compagnie Les Vagues (trio: Joachim Maudet, Sophie Lèbre, Pauline Bigot), które mocno osadzały mnie w byciu tu i teraz. Spektakle te bardzo się różnią, ale ich wspólnym mianownikiem jest skupienie na dźwięku w stopniu, w którym można mówić o choreografowaniu słuchu publiczności – w *MOS* poprzez relacje performerskich ciał z licznymi obiektami, a w ~~*WEL*~~*COME* dzięki iluzjonistycznej technice brzuchomówczej.

Wzrokocentryczność

The way Marii Lenczewskiej jest jedną z najciekawszych krótkich form, jakie widziałam w 2023 roku[5], i bardzo cieszy mnie jej dalsza obecność w obiegu scenicznym. Minimalistyczna, ascetyczna etiuda opiera się na jednej sekwencji ruchowej, transformowanej po wielokroć, a mimo to w swoim potencjale graniczącej z nieskończonością. Wyobrażam sobie, że praca kiedyś mogłoby zostać rozbudowana i chętnie zobaczyłabym ją w wersji wieloobsadowej. Z kolei *Gradient* Fundacji Sztukmistrze jest formą dużą. Karmi wzrok wycyzelowanym ruchem cyrkowego pochodzenia, choreograficzną wrażliwością na nastroje i relacje między ciałami służącymi czemuś więcej niż ekspozycji sprawności oraz tajemniczą urodą monumentalnej bryły górującej nad sceną i misternie oświetlanej. Ta nowocyrkowa praca w choreografii reżysera Pawła Grali i zespołu (Magdalena Kisiała, Jakub Szwed, Artur Perskawiec, Daniel Chlibiuk, Mateusz Kownacki, Sebastian Flegiel) operuje czasem w sposób pozwalający

zarazem sycić się kontemplacją i odczuwać narastanie napięcia związanego ze śledzeniem powoli budowanej metafory społecznego funkcjonowania w świecie nastawionym na rywalizację i uważającym niedoskonałość za katastrofę.

Także społeczeństwu przygląda się Colleen Thomas w *Light and desire*, ukazującym zmaganie się (i nieraz wygrywanie!) dojrzałych kobiet z rezultatami socjalizacji, osłabiającej wiarę we własne siły, ograniczającej sprawczość, podważającej potencjał pełnienia funkcji publicznych, wmuszającej konkurencję zamiast solidarności. Co ważne, spektakl nie poprzestaje na reprodukowaniu ponurej diagnozy, a proponuje rozwiązania. Projekcje przybliżają mimicznie oddane emocje bohaterek (Carla Forte, Ildiko Toth, Joanna Leśnierowska, Ermira Goro, Rosalynde LeBlanc), ruch na scenie prezentuje strategie przetrwania i rozkwitania, a choreografia ucieleśnia kwestię przekazu międzygeneracyjnego. Chór ruchowy obsadza młode pokolenie. Magdalena Ciupa, Justyna Ćwiklińska, Ida Dunder, Agata Jonasz, Sofiya Kiykovska, Iza Kukier, Agnieszka Litman, Natasza Marczak, Sitnik Natalia, Marina Sato, Olesya Seraya, Agnieszka Sikorska, Anna Staroń, Mercedes Szulen, Kornelia Tofilska i Emilka Zaprawa korzystają z zastanych wzorców, lecz pozwalają wierzyć, że kiedyś pójdą jeszcze dalej i nie tylko pogłębią wyrwy w patriarchalnym murze, ale też znajdą nowe narzędzia do obalenia go (kiedy wreszcie!). I w jakimś sensie, zarówno przez tematykę herstoryczną, jak i komunikację głównie obrazową, blisko tej pełnej rozmachu produkcji do jednej z kameralnych prac bloku – nomen omen – Młoda Polska. W *Letter from Virginia* Marta Pieczul przygląda się bowiem twórczości i biografii Virginii Woolf – kobiety zarazem tragicznie uwikłanej i wyemancypowanej.

Priorytet treści

W innym porządku spotkały się spektakle, których główną potrzebą było przekazanie pewnego przesłania. Środki wyrazu nie wysuwały się w nich na plan pierwszy, nie stawały się treścią na równi z tematami, a pełniły funkcję służebną. Wymienić można tu trzy sola. Jean-Baptiste Baele w pełnospektaklowym *Nabinam*, łączącym stand-up z tańcem, opowiadał o niezaistniałej i niemożliwej do odzyskania relacji. Zofia Żwirblińska w krótkiej formie *less me softy my dear octopus* dotykała zagadnienia dyskryminacji kobiet w obszarze odmawiania im prawa do cielesnego samostanowienia się. Wreszcie miniatura *Self-out* w choreografii Ryszarda Kalinowskiego i wykonaniu Marii Micek eksplorowała napięcia między komfortem przebywania we własnym świecie i stymulacją, jakiej doświadczyć można tylko poprzez kontakt z innymi.

W kategorię koncentracji na przekazie wpisały się też dwie prace wieloobsadowe. Wystawa choreograficzna *Obecność w ruchu* Teatru Tańca zMYsł pod kierunkiem Adrianny Sawczak pozwalała na indywidualne wybory w kwestii kolejności i długości oglądania każdego z ośmiu ciał (Zuzanna Krzywicka, Weronika Mazurek, Dominika Kowalczyk, Adrianna Dras, Izabela Bejm, Klaudia Kupis, Weronika Czerniec, Dawid Reja). Rozmieszczone w jednej sali prezentowały jednocześnie odrębne sola, oscylujące tematycznie wokół stanów emocjonalnych: romantyczna *Tęsknota*, buntownicze *Przebodźcowanie* czy metaforyczne *Nawarstwianie*. Z kolei *VONA* w choreografii i reżyserii Rainera Behra była tradycyjnym, nielinearnie narracyjnym spektaklem teatru tańca, opowiadającym o wojnie w Ukrainie z perspektywy pięciu artystek (Kateryna Pogorielova, Iryna Astafieva, Halyna-Oksana Shchupak[6], Valeriia Potapova, Yeva Silenko) zmuszonych do opuszczenia kraju w obawie o życie. Samotność i budowanie nowych

społeczności, tęsknota i gniew, muzyka współczesna i tradycyjne ballady, metaforyczne obrazy pustych pomieszczeń i nagiego drzewa zakwitającego papierowymi kwiatami – to wszystko złożyło się opowieść o nieustępliwym przekuwaniu rozpaczy w wolę przetrwania.

Wyciszenie

Skoncentrowawszy się na *The Dancing Public* i poświęciwszy jej tak dużo miejsca, nie mogłam odpowiednio zająć się w niniejszej relacji pozostałymi spektaklami pokazanymi na XXVII MSTT. To jednak też niesie istotną informację: niekiedy jeden punkt programu jest tak mocny i przykuwający psychofizyczną uwagę, że emanuje na cały festiwal, stając się jego centrum. I nawet jeśli nie taka była intencja zespołu Lubelskiego Teatru Tańca, kuratorującego wydarzenie, to rezultat jest odświeżający i cenny. Mam nadzieję na jeszcze więcej takiego zaskakującego rozbujania dość zrównoważonej dotąd struktury.

Wzór cytowania:

Raszewska-Kursa, Hanna, *Kanały komunikacji i sposoby bycia razem*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024 nr 179, https://didaskalia.pl/pl/artykul/kanaly-komunikacji-i-sposoby-bycia-razem.

Autor/ka

Hanna Raszewska-Kursa

Hanna Raszewska-Kursa – absolwentka polonistyki UW, Podyplomowych Studiów Teorii Tańca UMFC, doktorka nauk humanistycznych. Do swoich najważniejszych prac zalicza książkę *Teoria tańca w polskiej praktyce* (2018) i monografię pod swoją redakcją *Taniec w Warszawie – społeczeństwo, edukacja, kultura* (2018). Jako krytyczka regularnie publikuje m.in. w kwartalniku „nietak!t”, na portalach taniecPOLSKA.pl czy teatralny.pl. Finalistka III

Ogólnopolskiego Konkursu im. Andrzeja Żurowskiego na recenzje teatralne dla młodych krytyków. Założycielka Warszawskiej Pracowni Kinetograficznej.

Przypisy

1. Pełne informacje o osobach tworzących omawiane spektakle: https://mstt.pl/program/ [dostęp: 22.12.2023].
2. W tym aspekcie praca jest bliska zupełnie innemu, jeśli chodzi o poziom energetyczny, a równocześnie jakoś siostrzanemu doświadczeniowo hitowi Nowego Teatru w choreografii Aleks Borys i Marii Stokłosy, zatytułowanemu *Publika*.
3. O koncepcjach innych niż tradycja pięciu zmysłów zob. np. Ciesielski, 2014, s. 115-154; Frydrysiak, 2017, s. 29-42; Lissowska-Postaremczak, 2015, s. 51-67; Nelson, 2019, s. 106-117: Słoboda, 2018, s.147-158.
4. Pierwszy raz widziałam tę pracę podczas konkursu choreograficznego w ramach Krakowskiego Festiwalu Tańca, gdzie zdobyła pierwszą nagrodę Janusza Orlika „za wyjątkową wrażliwość i dojrzałość sceniczną, poetykę ruchu i świadomość ciała. Za umiejętne żonglowanie między mikro i makro gestami, delikatnym i gwałtownym" (b.a., 2023). (O całości konkursu – zob. Bratkowska, 2023.) W Lublinie solo zostało pokazane w ramach bloku Młoda Polska, wraz z pracami Marii Lenczewskiej, Marty Pieczul, Zofii Żwirblińskiej, duetu Kalinowski (chor.) – Micek (wyk.) i Teatru Tańca zMysł.
5. Pierwszy raz zetknęłam się z nią na Festiwalu Kalejdoskop w Białymstoku.
6. Podczas Solo Dance Contest 2023 w ramach Gdańskiego Festiwalu Tańca Shchupak zdobyła II nagrodę jury za wyprowadzoną we współpracy z Behrem z materiału spektaklu etiudę *Volf Heart*. Po jednym akapicie na temat tej pracy poświęcono w relacjach: Raszewska-Kursa, 2023, i Rudziński, 2023.

Bibliografia

b.a., *Wyniki 12. edycji konkursu choreograficznego 3…2…1…TANIEC!*, https://nck.krakow.pl/kcc/blog/wyniki-12-edycji-konkursu-choreograficznego-321taniec/ [dostęp: 22.12.2023].

Bratkowska, Ola, *Wzloty i upadki*, https://nck.krakow.pl/kcc/blog/wzloty-i-upadki/ [dostęp: 22.12.2023].

Ciesielski, Tomasz, *Sensomotoryczna estetyka tańca*, [w:] tenże, *Taneczny umysł. Teatr ruchu i tańca w perspektywie neurokognitywistycznej*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2014.

Frydrysiak, Sandra, *Taniec w sprzężeniu nauk i technologii. Nowe perspektywy w badaniach tańca,* Wydawnictwo Officyna, NIMiT, Łódź-Warszawa 2017.

Lissowska-Postaremczak, Regina, *Percepcja jako działanie – kinestetyczne doświadczenie w sztukach performatywnych*, [w:] *Zwrot performatywny w kulturze*, red. M. Błaszczak, I.

Górska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015.

Nelson, Lisa, *Kompozycja, komunikacja i zmysł wyobraźni. Lisa Nelson o swojej pre-technice tańca, tuning stores [partytury dostrajania]*, tłum. M. Rokicka, [w:] *Choreografia. Autonomie*, red. M. Keil, Arts Station Foundation, IMiT, IT, EEPAP, Poznań-Lublin-Warszawa 2019.

Raszewska-Kursa, Hanna, *Transformacje i poszukiwania. O pierwszym dniu Solo Dance Contest 2023*, https://www.facebook.com/events/9375284389163564/?post_id=24525956513669771&view=permalink [dostęp: 22.12.2023].

Rudziński, Łukasz, *Soliści na start. IV dzień Gdańskiego Festiwalu Tańca*,https://www.facebook.com/events/9375284389163564/?post_id=24525909490341140&view=permalink [dostęp: 22.12.2023].

Słoboda, Katarzyna, *„Partytury zestrajania" Lisy Nelson. Obserwacja uczestnicząca*, „Studia Choreologica" 2018, t. XIX.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/kanaly-komunikacji-i-sposoby-bycia-razem*