

Z numeru: **Didaskalia 179**

Data wydania: luty 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/rollercoasterem-powoli-pod-gorke>

/ TANIEC

Rollercoasterem powoli pod górkę

Michalina Spychała

Cricoteka i Krakowski Teatr Tańca, *Rollercoaster. Kolekcjonerzy wrażeń. Translacje*,
kwiecień - grudzień 2023

Rollercoaster 2023 odbył się pod hasłem „Translacje”, które organizatorzy zakreślili niezwykle szeroko, nie tylko jako ideę przepisywania różnych form na inne, ale również jako zależność ruchu i dźwięku. Eksperyment, nieznana forma, trudne pytania - oczekiwania po tak enigmatycznym hasle są ogromne. Podczas pokazów jednak towarzyszyło mi często poczucie zawodu, ponieważ oczekując na nowe i niespodziewane, miewałam poczucie monotonii, chaosu i banalności. Oczywiście były też projekty ciekawe - i im poświęcę tę relację.

Zacznę jednak od teoretycznej części programu. Wykłady tematyczne Anny Róży Burzyńskiej i Mateusza Chaberskiego poszerzyły i rozwinęły rozumienie teorii działania translacji poprzez analizę różnych przykładów oraz odmiennych sposobów myślenia o procesie „wytwarzania” dzieła. Mogliśmy

usłyszeć o translacjach jako poszerzaniu odczuwania zmysłami i wykorzystywaniu dodatkowych informacji i doznań, by móc zmienić perspektywę z osoby tworzącej dzieło na osobę obserwującą, wchodzącą w relacje z nowymi nośnikami odczuć. Jednym ze sposobów jest sięganie po zabiegi chirurgiczne, które poszerzają możliwości ciała ludzkiego, jak wszczepianie czipów w stopy, by odczuwać ruchy tektoniczne Ziemi. Innym sposobem jest zagłębienie się w badania nad sposobem poruszania się ślimaków, ich językiem i ruchem oraz próba przeniesienia tych doświadczeń na ciało osób zaproszonych na performans. Te posthumanistyczne perspektywy postrzegania bytów jako połączonych i zależnych od siebie jest istotnym punktem wyjścia w myśleniu o translacjach, ponieważ przestajemy widzieć jednotorową perspektywę ludzką, co otwiera nas na nowe sposoby doświadczania sztuki. Pojęcie asamblażu za Manuelem DeLandą i odwołanie do teorii materii troski (*Matters of Care. Speculative Ethics in More than Human Worlds* Maríi Puig de la Bellacasa) dookreślają enigmatyczne pojęcie translacji, które dzięki temu przestaje być jedynie hasłem, a staje się zaproszeniem do dostrajania się do inności, otwarciem na przypadek, nieznaną relacje i połączenia. Dlatego rozszczełniłabym postawione przez kuratorów pytanie: „translacja to dialog, a może kompromis?”, ponieważ po doświadczeniu cyklu wydarzeń stwierdzam, że to jest słuchanie – nie mówienie ani odrzucanie czegoś, a otwarcie na proces.

Program prezentacji tańca w części teoretycznej wysoko postawił artystom i artystkom poprzeczkę: chciałoby się nie tylko zapoznać z nowym podejściem do ruchu czy dźwięku, ale doświadczyć tego podczas pokazów. Ale tego właśnie zabrakło. Duża liczba wydarzeń oferowała dość skromną skalę form. Każdy spektakl czy performans był opatrzony obfitym, często patetycznym opisem i wprowadzeniem, ale nie przekładało się to w pełni na immersyjność czy siłę doświadczenia.

Najciekawszym wydarzeniem programu był pokaz filmów choreograficznych. Każdy z trzech filmów pokazywał połączenie ciała i natury, ale mogliśmy obserwować trzy różne podejścia do tematu, jak również odmienne środowiska: zbocza górskie, głębiny wody, piach. Kompletnie inne podejścia do nagrania ruchu, ale każde bogate w detal, obnażające kruchość ludzkiego ciała.

Duet Natalia Wilk i Jakub Wittchen pokazał w pracy *Falling Free* piękno ciała zanurzonego pod wodą, które dzięki montażowi i reżyserii wydaje się poruszać nieskończenie długo, bez konieczności wypływania dla nabrania powietrza. Efekt bezdechu, ciała niemalże metafizycznego, które dryfuje, kręci się w bezkresnej głębi, oddaje uczucie zawieszenia w czasie i niezwykle lekkość. Przesączone przez taflę wody światło odbija się na ciele tancerki, która wykorzystuje każdy moment, by zbadać, jak rozległe i długie ruchy może wykonać, ile obrotów, w jakich konfiguracjach i jak szybko. Idea testowania i zabawy pozwala duetowi badać granice i możliwości ludzkiego ciała pod wodą, ale nie stawia się tu jasnej tezy i można szukać w toni wody różnych skojarzeń z danym ruchem lub całą sekwencją.

Manhattan Interactive Mode przygotowały Dominika Wiak i Daniela Komędera-Miśkiewicz, które jako zgrany duet tancerek współpracują przy wielu projektach, co wybrzmiewa w każdym ich ruchu; bliskość, subtelność i synchronizacja nie są pustym gestem, a zgraniem dwóch ciał. Mieszanka delikatności i narastającego niepokoju, którą wytwarzają artystki poprzez powolny ruch, mocne spojrzenia, które wydają się nieobecne, skierowane w dal, ale dzięki bliskim ujęciom odnosimy wrażenie, jakbyśmy mieli zobaczyć to, na co spoglądają tancerki, albo jakby one miały zaraz spojrzeć na nas. Piasek i rwąca rzeka to tło relacji performerek: jedna podtrzymuje drugą, czasami ciągnie za sobą; scalają się w jedną postać o wielu dłoniach lub

symultanicznie poruszają niby jeden organizm. Rytmiczna muzyka, która miarowo przyspiesza i staje się coraz bardziej gwałtowna i chwiejna, kontrastuje z tempem kobiet, które jakby były zaprogramowane na jednostajne tempo i nie przejmowały się, że stoją prawie po pas w rwącej wodzie. Nic im nie przeszkodzi, ich relacja jest siłą.

Toporzeł z kolei prezentuje choreografię mężczyzn i gór. Grupa siedmiu półnagich tancerzy powoli pojawia się w naturalnym krajobrazie. Dysonans pomiędzy bezkresem szczytów górskich a kruchością ciał podkreśla obecny w filmie smutek. Muskularne i wysportowane ciała z lotu ptaka zdają się jedynie mało znaczącymi stworzeniami, które nawet większy podmuch wiatru może zabrać ze sobą. Jednak ten obraz delikatności przeciwstawiany jest nagrany w zbliżeniu gestom siły, choreografii, która podkreśla mięśnie, ich siłę, stabilność, kontrolę. Balansowanie między zdobyciem wierzchołka i uczuciem górowania nad innymi a bezcelowością tego aktu objawia się w tantrycznych dźwiękach, które brzmią jak pomruki groźby. Połączenie przepięknych krajobrazów górskich z grupą artystów, których ruchy są zmontowane w intrygujące obrazy męskości, zdaje się balansować na granicy znaczeń, siły i zagubienia.

Poczucie kawałkowości to spotkanie z poezją w improwizacji Marii Stokłosy. Performans powstał na podstawie wierszy Mirona Białoszewskiego, jego sposobu pracy nad językiem i słowotwórczym potencjałem oddawania uczuć poprzez nowe zbitki liter tworzące nowe znaczenia i nieznane wcześniej określenia. Artystka nazywa swoje działania serią prób choreograficznego czytania, ponieważ punktem wyjścia do pracy stało się myślenie o ruchu, który współtworzy pisanie wiersza, jest w nim obecne i jednocześnie przenosi doświadczenie pisarza na odczucia czytelniczki. W przytulnej atmosferze tworzonej przez rozstawione licznie lampki i świece, rozłożone

kopie wierszy, porusza się artystka, która bez pośpiechu zaprasza nas do wspólnego doświadczenia poezji jako ruchu. To stwierdzenie staje się pretekstem do odnajdywania sposobów opowiedzenia – albo wręcz przeciwnie, odbijania się od słów i zwrotów – w kaskadzie praktyk na scenie. Poszczególne fragmenty są rodzajem zestawu zadań improwizacyjnych, które za każdym razem wyzwalały nowe relacje, ponieważ wytworzona sytuacja zbioru rzeczy i ludzi przez chwilę dzielących ten sam moment pozwalała na bezproduktywne poruszanie się, na eksperyment i samotność. Stokłosa pięknie ponawia próbę Białoszewskiego oswojenia i przełamywania samotności, która dominuje w jego poezji. Szereg pozornie chaotycznych ruchów i gestów czy zapętłone kołowanie, zapadanie się w siebie są nie tylko próbą hermeneutycznego zrozumienia i literalnego odtworzenia słów, które zapisywał poeta, ale również sposobem na ukazanie procesu, a nie produktu, otworzenie się na domowy klimat, zobaczenie twarzy osób oglądających, włączenie ich w odczytywanie wierszy Białoszewskiego, czyli wspólne odnajdywanie się w ruchu zatrzymanym w słowach. Seria prób, testów, ćwiczeń, powtórzeń, cyklicznego chodzenia przeradza pojedyncze kawałki w taniec spajający rozrzucone wcześniej elementy.

Koncert performatywny *One on one – David on Bartosz* to doświadczenie o niekonkretnej formie, która wyrasta z muzyki, ale włącza również taniec i malarstwo. Bartosz Przybylski i David Javorský proponują złożone z czterech części doświadczenie, które, choć ma strukturę i zarysowaną narrację, opiera się na wytwarzaniu muzyki na żywo. Obserwujemy, jak powstaje ścieżka dźwiękowa z nagrywanych słów i dźwięków, tworzenie rytmu przy użyciu elektronicznych konsol, ale też analogowych instrumentów i żywego głosu. Koncert intryguje prostotą: bosa stopy artystów, urywane kawałki zdań, spokojnie rozwijające się dźwięki. Performerzy wykorzystują swoje umiejętności, by zadać pytanie, jak wyrazić cały potok myśli, które stoją za

zbudowanym i skończonym zdaniem. Słowa mają ograniczone możliwości, nie są w stanie w pełni opisać koloru, ruchu lub usłyszanego serii dźwięków i pozostają jedynie próbą, zawiłym opisem lub niekonkretnym odwzorowaniem subiektywnych skojarzeń. Dlatego na scenie pojawiają się rekwizyty: analogowy, duży, antyczny aparat, który miał symbolizować przeszłość, początek myśli, oraz obraz namalowany przez performerę, pod którym się on chowa – stara się wejść za niego, schować swój byt w swoje dzieło, ale jednak jego białe stopy wystają. Niemoc „zmieszczenia się” w ramach własnego pomysłu oddaje walkę o wyjaśnianie inspiracji i kreacji, które kryją się za każdym projektem, które są procesem tworzenia dzieła, a pytaniem: „o czym to jest?” zostają zbanalizowane, stają się ponownie potokiem słów, niebędących w stanie oddać istoty. Ta relacja niczym uroborosowy byt powtarza się – próba tworzenia i jednoczesna próba wyjaśnienia zderzają się, by zaraz sobie zaprzeczyć. Dzięki użyciu mappingu wideo możemy obejrzeć szkice, kreski, bazgroły, rysunki, które oddają niepewność i strukturę budowania pytania. Czarno-białe obrazy rzucane na ekran zdają się pulsować i wibrować, poruszane tembrem nadbudowywanych na sobie dźwięków, które rozwijają się zgodnie z obrazami.

Wartym uwagi był pokaz po warsztatach z adeptkami Krakowskiego Teatru Tańca poprowadzony przez Dominika Więcka. *Ucieleśnienie języka* było pokazem końcowym efektów kilkudniowej pracy nad translacją myśli na ruch, a świetne podejście choreografa pokazało, że można bawić się formą i dać tancerkom przestrzeń na otwarte interpretacje, być przewodnikiem, który tworzy miejsce dla osób performujących, daje wskazówki, wspólnie poszukuje. Choć pokaz był skromny w środkach, to pokazywał złożoność myśli, które stały za poszczególnymi zadaniami ruchowymi. Wplecione w strukturę czytane na głos notatki z zajęć nadawały całości surowego charakteru warsztatowego, ale również oddawały głos uczestniczkom,

których poszukiwania odpowiednich słów i gestów zwieńczone zostały odczuwalną ze sceny satysfakcją ze wspólnej pracy.

Translacje, finałowa propozycja programu, prezentowana jako podsumowanie (choreografia: Eryk Makohon, współpraca choreograficzna: Patrycja Jarosińska), pomyślana została jako dialog pomiędzy polskim językiem migowym a polskim językiem fonicznym. Na pewno był to ciekawy punkt wyjścia do pracy nad choreografią, ale efektem końcowym trudno się było zachwycić. Wstępem do powstania spektaklu były warsztaty z osobami g/Głuchymi prowadzone przez choreografa słyszącego, Eryka Makohona, oraz warsztaty tancerzy słyszących z choreografką niesłyszącą – Patrycją Jarosińską, która na co dzień prowadzi warsztaty ruchowe dla osób niesłyszących. Problematicznym momentem była następująca po warsztatach selekcja, w której decydowano, kto ma występować w spektaklu, o czym opowiadali twórcy w trakcie rozmowy pospektaklowej. Położono tu niestety nacisk na efekt, a nie proces.

Warsztaty miały na celu zapoznać tancerzy z nieużywanym przez nich dotąd językiem. Artyści pracowali na początku w dwóch grupach, by spróbować doświadczyć, jak funkcjonuje i działa dźwięk oraz jaka jest jego rola w komunikacji. Specyfiką języka migowego, który opiera się na ruchu, znakach i symbolach, jest brak ciszy, ponieważ wszystko cały czas jest zaznaczane i opisywane, ale też dlatego, że dźwięk nie jest przez osoby g/Głuche słyszany, a odczuwany ze względu na wyczulenie na wibracje. Dlatego kluczowe było przedstawienie tancerzom słyszącym sposobu rozumienia języka nie tylko jako dźwięku, ale również jako ruchu. Pomocne było rozbięcie warsztatów na etapy, czyli najpierw poznawanie zasad języka migowego, a później już wspólna praca z osobami niesłyszącymi. Wspólne warsztaty scalały różne doświadczenia i były badaniami nad prezentowaniem emocji poprzez dźwięki

i ruch. Proces prowadzący do powstania spektaklu był istotny, ponieważ spotkały się w nim różne środowiska, dlatego twórcy po pokazie opowiadali dokładnie o przebiegu pracy.

Analizowanie wykresów przedstawiających zapis muzyki, tonów i wibracji pozwalało inaczej zobaczyć dźwięki, co generowało nowe skojarzenia i wspólne pole pracy opierające się na wizualnych przedstawieniach emocji. Wprowadzenie kolorów i rysunków było bazą do stworzenia alfabetu ruchów, które miały oddawać konkretne emocje w różnych formach. Praca opierała się na wzajemnej nauce używania języka migowego, zastanawiania się, jak wygląda dźwięk niski czy wysoki w zapisie fal dźwiękowych, a z jakim kolorem, fakturą lub ruchem nam się kojarzy. Język migowy został wykorzystany w spektaklu przede wszystkim jako ruch, a nie autonomiczny język. To wyraz fascynacji tym sposobem komunikacji, który z choreograficznego punktu widzenia wydaje się sam w sobie tańcem. Takie podejście - spoglądanie na środek komunikacji jedynie jako na formę - wydaje się jednak problematyczne. Próbą uniknięcia tej problematyczności było umieszczenie miganych zdań na pozostawionych na widowni kartkach, byśmy mogli poznać treść stojącą za nieznanym większości widzów językiem. Istotne jest, że osoby słyszące również używają języka migowego na scenie, czyli podjęły proces nauczania się szeregu znaków, zrozumienia, jak funkcjonują konkretne ruchy dłoni czy tempo ich ukazywania. Powtarzające się schematy wypowiedzianych zdań pozwalają oglądającym odbierać komunikaty i kojarzyć niektóre ruchy, czyli tak naprawdę otrzymujemy pierwszą lekcję języka migowego. Sama możliwość obserwowania performerek i performerów migających na scenie jest sposobem na poznanie alternatywnej kultury odczuwania dźwięków i wyrażania emocji, próbą zrozumienia, jak funkcjonuje język, w którym nie ma ciszy.

Na koniec spiętrzenie technologicznych ciekawostek w szeregu scen opartych na konkretnych ćwiczeniach i improwizacjach rozwijających temat emocji zaburza doświadczanie dialogu ruchu, dźwięku, ciszy i jej braku. Próba wykorzystania rezonatorów audio czy wizualizacji graficznych staje się mocno literalna i infantylna, a dodatkowo obnaża problem z ich obsługą. Przyczepione do kostiumów tancerzy rezonatory pobudzone dotykiem powinny wydawać dźwięk, teoretycznie tłumaczący dotyk na drgania, impulsy i ostatecznie na serie tonów. Muzyka powstaje poprzez połączenie dźwięków aktywowanych przez kilka osób uruchamiających podłączone do siebie kable. Jest to jednak dodatek, który zostaje zdawkowo przedstawiony i nie odnajduje się w spektaklu. Artystom nie zawsze udaje się wydobyć dźwięki z rezonatora, a łączenie ich we wspólną muzykę staje się chaotyczne. Te dodatki mogłyby być następnym krokiem we wspólnej eksploracji i badaniu relacji na przykład dotyku i ruchu przenoszonego na generowanie dźwięków, by nie był to dezorientujący bonus, a doświadczenie również dla widowni. Spektakl autorstwa jednego z kuratorów programu i będący jego finałowym punktem problem translacji sprowadził do nieskomplikowanej zasady: dosłownego tłumaczenia z jednej formy na inną bez zainteresowania się możliwością poszerzenia perspektywy o przepisywanie, dopisywanie, remiksowanie czy dialogowanie z wybranym materiałem. Projekt mógłby być kontynuowany i rozwijany jako wielopoziomowe doświadczenie dla artystów, ale również jako zaproszenie widzek i widzów do zgłębiania połączeń dźwięku i ruchu.

Wzór cytowania:

Spychała, Michalina, *Rollercoasterem powoli pod górkę*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024 nr 179, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/rollercoasterem-powoli-pod-gorke>.

Autor/ka

Michalina Spychała - absolwentka teatrologii UJ.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/rollercoasterem-powoli-pod-gorke>