didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 181/182**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2024
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/mandala-cial-w-ruchu

/ TANIEC

Mandala ciał w ruchu

Hanna Raszewska-Kursa

Mandala Performance Festival we Wrocławiu, 23-26 maja 2024

W oku kuratorskim

Tegoroczna edycja wrocławskiego Mandala Performance Festival była już jego osiemnastą odsłoną. Przegląd, pierwszy raz zaprogramowany w 2005 roku przez Adama Kamińskiego w Towarzystwie Kultury Czynnej i we współpracy z Galerią Miejską (obecnie organizatorem jest Stowarzyszenie JEST Człowiek), realizowany później w różnych lokalizacjach (obecnie: Centrum na Przedmieściu), od początku miał charakter interdyscyplinarny. Z czasem proporcja między liczebnością dzieł z obszaru tańca i choreografii oraz sztuk wizualnych zmieniała się na korzyść tych pierwszych, ale założenie otwartości formalnej pozostało nienaruszone.

Kuratorzy osiemnastej edycji Mandali, Adam Kamiński i Maciej Sado, propozycje programowe podzielili na trzy cykle: *W pułapce kobiecych*

narracji, *Obok nas…* i *Mózg – postrzeganie piękna*[1]. Podążając za tą koncepcją, przyjmuję ją jako strukturalną ramę relacji, a następnie, pozwalając przefiltrować się sieci wypowiedzi artystycznych przez moją wrażliwość, proponuję własny porządek prezentowanych prac.

W pułapce kobiecych narracji

W tym cyklu umieszczono trzy sola. Najmocniejszym wydaje mi się *oŚĆ!* Małgorzaty Haduch w wykonaniu Marty Wiśniewskiej. Performans[2] warto oglądać w kontekście funkcjonującego w obszarze muzyki popularnej wizerunku performerki, pamiętając, że znana jest też ona jako Mandaryna, której przebój *Ev'ry Night* zapamiętany został głównie z niefortunnego wykonania na Sopot Festival prawie dwie dekady temu.

Choreografka i tancerka spotykają się tu na gruncie sztuki dźwięku, konkretnie ludzkiego głosu. Najpierw performerka wyrzuca go z siebie, całym ciałem podkreślając kierunek „na zewnątrz" i zespalając ruch z głośnymi, czysto artykułowanymi głoskami. Gesty wypychania, wyciskania, wysyłania w dal są spójne ze zdecydowanym charakterem krótkich dźwięków, roznoszących się szeroko po galerii. Później ustępują wektorowi odwrotnemu – jakby ciało zasysało bodźce i wokalizowało ich wchłanianie. Również ten kierunek jest podkreślany ruchem: kierowaniem ku sobie rąk, podciąganiem centrum, zawijaniem języka. Te działania przerywa salwa śmiechu. Technicznie oczywiście serie kolejnych „haha" wykrzykuje performerka. Potrząsanie dłońmi wokół głowy wytwarza jednak wrażenie, że rechot płynie z zewnątrz, ku artystce – i jest to śmiech z niej, bezwzględny, nieprzerwany, długo wracający echem. „Serrrrrrrrrce", woła Wiśniewska, wodząc dźwiękiem po sali jak karabinem, którym opinia publiczna bezlitośnie ostrzeliwuje kogoś, komu coś się nie udało. „Serrrrrrrrrce", woła, jakby

przypominała, że i ona je ma, a skala „haha", które w nie wymierzono, nie mogła go nie uszkodzić[3].

Ekspozycja samotności performerki zaatakowanej nawałnicą ocen, a niedysponującej żadną scenografią, którą mogłaby się osłonić, wytwarza niezwerbalizowany, ale intensywny przekaz. *oŚĆ!* wychodzi od indywidualnego przypadku, zwracając uwagę, że piosenkarka, jak każdy człowiek, ma prawo do porażek, do łączących się z ich ponoszeniem emocji i do prywatności, w której można je przeżywać. Zarazem jednak rzecz ma szerszy zasięg. Hejt nigdy nie jest dystrybuowany po równo, a linie podziału przebiegają paralelnie do różnic genderowych. W patriarchacie kobiety hejtuje się dłużej, głośniej i staranniej niż mężczyzn. *oŚĆ!* jest więc nie tylko pracą ciekawą artystycznie, ale też mocną wypowiedzią feministyczną, rzucającą wyzwanie mizoginii i stereotypom.

Również z trudnymi emocjami mierzyły się – w bardzo odmiennych estetykach – Justyna Jan-Krukowska (performance *Przyjaciel Ogień*) i bohaterka wykreowana przez Monikę Wachowicz (spektakl *Klepsydra* Teatru A Part, w reżyserii Marcina Hericha, na podstawie scenariusza stworzonego wspólnie z aktorką). Działanie Jan-Krukowskiej, zrealizowane na drewnianej podłodze i trawniku, pokrywających zewnętrzny taras, przywołało tematykę ekologiczną. Pozornie idylliczny obraz – kobieta w ładnej, opalizującej sukience, ognisko, ukorzeniona roślinność, ruch przypominający morskie fale – kontrastował z cierpieniem widocznym na twarzy performerki. W rezultacie połysk kostiumu przywodził na myśl toksyczne nacieki na zanieczyszczonych plażach, a obecne dosłownie i wyobrażone pod wpływem performowanego obrazu żywioły przypominały, jak bardzo ludzkość przestała z nimi współpracować i zaczęła dominować, niosąc zniszczenie wszystkim żywym istotom. Taniec artystki wokół ognia wydał mi się rytuałem żałoby połączonej

jednak z decyzją, by nie tracić nadziei na sprawczość mogącą jeszcze zmienić stan rzeczy. Z kolei ból, w który zanurzała się pośród głębokiej czerni sceny wysmakowana wizualnie, neurotycznie rozedrgana, nasycona różnymi odcieniami smutku i rozpaczy *Klepsydra*, wiązał się z żałobą osobistą, indywidualną; może żegnaniem kogoś bliskiego, może opłakiwaniem odejścia w niebyt dawnych wersji osobowości bohaterki.

Obok nas…

Wszystkie prace tego cyklu pokazano w przestrzeni scenicznej. Pierwszą z nich było *Contemporary Waves* Luana Machado, inspirowane muzyką Dante Tanziego. Performans, osadzony w stylistyce butō, stanowił pełną gniewu i rozpaczy impresję na temat kwestii wagi globalnej, a konkretnie – haniebnych praktyk odmawiania wsparcia osobom migrującym w skrajnie niebezpiecznych warunkach w poszukiwaniu schronienia przed tym, co grozi im w krajach pochodzenia. Niezwykle silna osobowość sceniczna tancerza i jego pełen napięcia, mięsisty ruch, projekcja dramatycznych nagrań z rozbitkami z Morza Śródziemnego i głęboko dudniąca muzyka elektroniczna, użycie masek i nadekspresyjnej mimiki – wszystko to scalało się, tworząc amalgamat intensywnych bodźców, wywołujących uczucia przeszywającej grozy i bezsilności.

Pozostałe prezentacje cyklu skupiały się na sprawach mniejszej skali, na przykład na prywatnej codzienności. W dwóch rolach znalazła się tu Katarzyna Leszek: jako choreografka pełnowymiarowego *holy melancholy* Teatru Tańca Nieznanego i jako współchoreografka i współwykonawczyni z Kacprem Szklarskim małej formy *Duet on cello, piano & a heartbeat*. Obie prace cechuje liryczność i zanurzanie się w stanach emocjonalnych, pozwalające przeżywać je do głębi, bez chodzenia na skróty i siłowego

wypędzania tonowania uczuć w imię iluzji dobrostanu. *Duet…* eksploruje trudny do przyszpilenia jednym słowem nastrój między żalem a tęsknotą, tkliwością a poruszeniem. W ścisłej relacji z muzyką (po części filmową) rozsnuwa się po scenie taniec pełen kołysania, obrotów i wydłużonych, miękkich ruchów, zespolonych z rytmem oddechów, głośno przypominających o organiczności ciał; tych na scenie i tych na widowni. Spektakl *holy melancholy* tańczy zaś spora, bo ośmioosobowa, grupa. Na plan pierwszy tej kolażowej opowieści wysuwa się temat strategii radzenia sobie z męczącymi uczuciami, jakie nie zawsze wolno ujawniać – nawet wtedy, gdy rozsadzają pulsujące frustracją ciało.

W jakimś stopniu z tematem kiełznania mierzyła się też Michelle Stolarek w solo *Atlas Eclip calis / Three seascapes, s*komponowanym z bardzo zdyscyplinowanych i klarownych struktur ruchowych. Na rewersie tego tematu zaś, wokół swobody i nieskrępowania, emanował pomysłowością i lekkością zabawny duet *Play the game or game the plaY* w choreografii Kingi Szemy, ekspresyjnie zatańczony przez Karolinę Klasę i Kacpra Powichrowskiego.

Humoru, acz zdecydowanie odmiennego, nie zabrakło też w nagrodzonym owacją na stojąco spektaklu *grzybobranie / ZIMA NUKLEARNA* w reżyserii Piotra M. Wacha i według jego tekstu, w bardzo udanym wykonaniu studentek i studentów krakowskiej AST. Pierwszy akt igra z publicznością, podpuszcza ją, dzieli na tę, która daje się rozbawiać, i tę, która podejrzliwie milczy. Drugi radykalnie szczerze ujawnia doświadczenia, które stały się i tematem spektaklu, i motywacją do stworzenia go, czyli (nad)używanie substancji psychoaktywnych, uzależnienie od nich i leczenie się z nałogów. Wisielczy humor, bunt przeciwko temu, co niezawinione, i wola walki o siebie (w tym walki z samym sobą) tworzą zapadającą w pamięć spójną

całość, krążącą wokół tematów takich jak delikatność, pogrążenie w ciemności, determinacja i nadzieja.

Mózg – postrzeganie piękna

Wspólną cechą performansów tego bloku była ich rozmaicie nasilona nieprzewidywalność. *Perceptual feedback* obsadził duet Ewy Staroń z Dominiką Manderlą-Błędowską oraz sola Falka i Wacha w roli żywych modułów galeryjnej instalacji złożonej z tańca, plastyki i muzyki elektronicznej. Przestrzeń tańca umieszczono frontem do rzucanej na ścianę graficznej odpowiedzi na ruch, tworzonej komputerowo w czasie rzeczywistym, a publiczność rozsadzono po bokach, pod lustrzanymi ścianami. Interaktywna wizualizacja reagowała na poruszenia ciał, interpretując je poprzez zacieranie i wyostrzanie konturów ich „odbić", zmiany kolorów, intensyfikowanie i osłabianie efektów powidokowych smug. Jednocześnie swoją sugestywnością wpływała na wybory ruchowe tańczących, niejako negocjujących z nią na żywo kształt zmiennych obrazów, dodatkowo regulowany przez korygującego parametry operatora maszynerii. Również na żywo Michał Osowski konstruował strumień dźwięku – dyskretniejszy, ale nadal bardzo istotny, trzeci podmiot tej łagodnie hipnotyzującej konwersacji.

W zupełnie inne, bo bardzo surowe, przestrzenie zabrały widownię *Mikrostyki*, mocną, bezkompromisową energią rozsadzające scenę. Kompozytor Igor Gawlikowski, tancerka Małgorzata Haduch i performer Aleksandrov Kyrillo stworzyli improwizowane dźwiękowo-ruchowe zdarzenie, w którym żadne z tworzyw nie powstawało drogą domyślną, prowadząc do zakwestionowania tego, czym domyślne strategie wytwarzania muzyki i

tańca właściwie są. Konwencjonalnie od gitarzysty można oczekiwać szarpania strun, tymczasem muzyk uderzał w instrument, wydobywając jego nie zawsze zauważany – a przecież zawsze obecny – potencjał perkusyjny. Nawykowo po tańczącym duecie można spodziewać się harmonii, Haduch i Kyrillo zaś wspinali się po sobie, uderzali o siebie, podnosili, znajdowali chwyty niepochodzące z żadnej techniki – a skuteczne w sposób organiczny, więc dla ciała prymarny. Ponadto podział kompetencyjny zacierał się: gdy muzyk eksponował cielesność, wykonując drobne skoki, a para używała głosu, rycząc i wzdychając, mikrostyki przekształcały się w makrołącza, a spotkanie tworzyw stawało się syntezą.

Dla niezatytułowanego performance'u plenerowego Kuby Falka nieprzewidywalność była strukturalną ramą relacji ze zgromadzoną na dziedzińcu publicznością, którą performer na przemian wprawiał w stan niepokoju i rozbrajał. Niestabilność „butów" z uschniętych gałęzi, groźba roztrzaskania arbuza o chodnik, duży nóż, potencjalnie niebezpieczne zanurzenie się głową w donicy z ziemią równoważone były przez ciepły uśmiech, „poród" kwiatów, poczęstowanie owocem. Nie była to jednak gra dla samej gry. Wymienność napięcia i rozluźnienia stanowiła budulec dla naruszającego spokój wiosennego wieczoru odczucia bezradności wobec tego, jak krusi, podatni na rany z jednej strony, a bezwzględni i destrukcyjni z drugiej – są ludzie. Monolog o sieci wyobrażonych międzyludzkich połączeń neuronalnych, mającej działać analogicznie do korzeniowych sieci roślin, zestawiony z próbą zasadzenia samego siebie w ziemi i z obrazem trzymanego wysoko nad głową arbuza –symbolu palestyńskiego oporu – kierował uwagę w rejestry polityczne i istotne społecznie.

W oku widzki-uczestniczki

Mandala wyróżnia się na tle wielu festiwali tanecznych w Polsce m.in. tym, że podmiot organizujący nie jest grupą artystyczną czy ośrodkiem producenckim. Wśród punktów programu nie pojawiają się więc własne prace kuratora, a soczewka, przez którą przygląda się scenie sztuk performatywnych (w tym tańca), nieco inaczej filtruje to, co się na niej dzieje[4]. Wybory programowe krążą przede wszystkim wokół tematyki dzieł i wokół uruchamianych poprzez nie refleksji i wrażeń. Nie ma tu założenia określonej estetyki ani klucza wymiany zaproszeń między ośrodkami, jest zaś (udana) próba dotknięcia wybranych na daną edycję zagadnień czy problemów za pośrednictwem różnych dzieł.

Przyjęcie kryterium tematu jako prymarnego pozwala na nieustającą otwartość względem rozchylania zakresów dziedzinowych. Dzięki temu w tym roku pierwszy raz zaproszono spektakl teatru dramatycznego – *grzybobranie…*, które obok siostrzanej, teatralno-choreograficznej *Klepsydry*, znakomicie sprawdziło się w sieci performance'ów wizualnych (prace Jan-Krukowskiej i Falka) oraz tańca i choreografii w formie performansów (*Perceptual feedback*, *Contemporary Waves*) i spektakli (*holy melancholy*, *Duet on cello…*, *Play the game…* i *Atlas Eclip calis…*). Ponadto, domykając listę sztuk performatywnych, obok teatru, sztuk wizualnych, tańca i choreografii zaistniały performansy z obszaru muzyki czy sztuki dźwięku zespolonej z tańcem na różne sposoby (*Mikrostyki*, *oŚĆ!*).[5]

Zróżnicowanie form zapobiegło przytłoczeniu publiczności obfitością programu, poszczególne prace uruchamiały bowiem inne kanały percepcyjne, co pozwalało zachować świeżość odbioru. Chcąc jednak odejść

od mojego zainteresowania – do niedawna niemal obsesji – kategoriami formalnymi, pozwoliłam, by mocniej zapracowały we mnie tematy i nastroje. Porządek, w jakim w związku z tym sama zapamiętam program, krąży wokół trzech kategorii: eksploracja, rozpacz, przezwyciężenie. Najwięcej było prac eksplorujących pejzaże wewnętrzne i zewnętrzne układy odniesienia; zaliczam do nich *holy melancholy*, *Perceptual feedback*, *Mikrostyki*, duet Leszek ze Szklarskim i *Play the game…* Także w tej kategorii umieściłabym inspirowaną somatycznymi doświadczeniami wystawę intrygującego malarstwa Marii Kociumbas *Odsłony ruchu – butoh* i wystawę Grzegorza Stadnika *Esej. Impresje z Mandali*, złożoną z fotografii sytuacji scenicznych[6] i reportażu dokumentującego życie społeczne toczące się w przerwach. Strategie mierzenia się z jednym stanem emocjonalnym: rozpaczą zaobserwowałam w pozwalającej przeżyć smutek do głębi *Klepsydrze*, w rozedrganej, ale wciąż proaktywnej, pracy Jan-Krukowskiej, oraz w gniewnych i burzliwych *Contemporary Waves*. Temat przezwyciężania zaś – głównie traum i ograniczeń, indywidualnych i społecznych – wyłonił się dla mnie z *oŚCI!*, *grzybobrania…*, pracy Falka i sola Stolarek.

Pierwsza grupa zagłębiała się w pewne uczucia lub otoczenia emocjonalne, druga wypowiadała się z pozycji niezgody na pozostawanie w danej sytuacji, a trzecia ukazywała możliwości opuszczenia jej i/lub zbudowania alternatywy. Tę ostatnią intencję uważam za najciekawszą, acz trzeba pamiętać, że rozpoznanie i niezgoda są warunkami dla tego, by tworzenie nowego mogło się zacząć. I jeśli pójść za równie banalnym, co niemożliwym do uniknięcia, skojarzeniem numeru edycji Mandali z metryką, to trzeba przyznać, że taki rodzaj refleksji jest bardzo dobrym kluczem do wejścia w pełnoletniość.

Wzór cytowania:

Raszewska-Kursa, Hanna, *Mandala ciał w ruchu*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 181/182, https://didaskalia.pl/pl/artykul/mandala-cial-w-ruchu.

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), monografię pod swoją redakcją *Taniec w Warszawie – społeczeństwo, edukacja, kultura* (2018) i najnowszą pozycję: *Empatia, choreografia i śmiech jako nadzieja dla ludzkości. Komizm w sztuce tańca i choreografii w Polsce w XXI wieku* (2023). Jako krytyczka regularnie publikuje m.in. w „nietakt!cie”, na portalach taniecPOLSKA.pl czy teatralny.pl. Więcej: https://hannaraszewska.wordpress.com.

Przypisy

1. Szczegółowy program Festiwalu: https://mandalafestiwal.pl [dostęp: 31.05.2024].
2. Ponieważ pisownia stosowana w relacji może dalej wydać się niekonsekwentna (a niekiedy jest niezgodna z opisem programowym), już teraz doprecyzowanie. Dla pewnej części form z pola tańca i choreografii (w tym teatru tańca) używam określenia „spektakl”, dla innej – „performans”. W obszarze sztuk wizualnych przy artefaktach wykonywanych na żywo, a więc innych niż wystawy, stosuję termin „performance” (w jakimś stopniu podążając za: Kownacka, 2016, s. 220). Realizowane na żywo inne niż *stricte* koncertowe artefakty z obszaru sztuki dźwięku czy muzyki nazywam „performansem”, a jako „spektakl” określam odpowiednie formy z obszaru teatru (dramatycznego, fizycznego, formy i in.). Innymi słowy, performans identyfikuję w tańcu i choreografii oraz muzyce, performance w sztukach wizualnych, a spektakle – w tańcu i choreografii oraz w teatrze.
3. W wersji work-in-progres (2021) w tym miejscu padały słowa: „Wypadło serce. Chcecie – bierzcie – spoko”. Spokojny, nonszalancki ton wywoływał wrażenie obrony przez zamrożenie emocji i nie dopuszczał do wrażliwości wyśmianej wokalistki. Wersja obecna odsłania bezbronność, ale i siłę płynącą z przepracowania trudności.
4. O założeniach Kamińskiego więcej można przeczytać w: Raszewska-Kursa, 2018, s. 73–84.
5. Do ostatniej kategorii można byłoby w jakiejś mierze zaliczyć też *Perceptual feedback*, warstwa ruchowa w relacji z projekcją dominowała jednak nad muzyką w sposób stawiający choreografię w niekwestionowanym centrum zdarzeń.
6. Fotografie urzekały umiejętnością wejścia w głąb sceny i uchwycenia niezwykłości tańczącego ciała, ale gorzko rozczarowujące jest, że tancerzy i tancerek, których kunszt umożliwił stworzenie wysmakowanych obrazów, artysta nie podpisał z imion i nazwisk.

Bibliografia

Kownacka, Magdalena, *Metodologia pracy i strategie wystawiennicze. Relacje współczesnej rzeźby i choreografii*, [w:] *Powrót (do) przyszłości*, red. M. Szymanówka, K. Koślacz, Galeria Sztuki im. Jana Tarasina, Kalisz 2016.

Raszewska-Kursa, Hanna, *Adam Kamiński*, [w:] H. Raszewska-Kursa, *Teoria tańca w polskiej praktyce*, TAiWPN Universitas, NIMiT, Kraków–Warszawa 2018.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/mandala-cial-w-ruchu*