

Łapanie oddechu

AUTOR: MARCIN MIĘTUS

W tym roku Międzynarodowy Festiwal Sztuki Tańca i Performansu Ciało/Umysł, podobnie jak wiele wydarzeń teatralnych o charakterze cyklicznym, rozgrywał się na dwóch planach – internetowym i na żywo.

■ Ten pierwszy ruszył z początkiem czerwca i polegał przede wszystkim na rozszerzeniu dotychczasowej formuły warszawskiej imprezy. W sieci stopniowo udostępniano nagrywane z twórcami rozmowy-portrety, filmy z procesu powstawania festiwalowych premier i dwadzieścia jeden lekcji tańca nagranych samodzielnie przez polskich artystów związanych ze sztuką performansu. Organizatorki zarysowały w ten sposób krajobraz rodzimych twórców i twórczyń sztuk performatywnych, zapraszając do współtworzenia internetowego archiwum zarówno osoby nowe, jak i znane festiwalowym widzom z poprzednich edycji, umożliwiając im pracę w trudnym czasie lockdownu.

Bohaterką i „duchową patronką” tegorocznej odsłony festiwalu Ciało/Umysł mianowano Isadorę Duncan, której poświęcony został blok tekstów w formie do czytania i posłuchania. Pionierka tańca modern czerpała z natury i wykraczała poza budynki teatralne, krytycznie odnosząc się do sztywnej formy baletowej. Propagatorka wolności, zarówno w sztuce, jak i w życiu, stała się również bohaterką spektaklu zagranicznej gwiazdy festiwalu – Jérôme’a Bela, kolejny raz odwiedzającego Warszawę dzięki zaproszeniu Fundacji Ciało/Umysł.

Ulotne piękno

Francuski choreograf oddając hołd Isodrze Duncan, kontynuuje pracę nad portretami tancerzy rozpoczętą w 2004 roku. Tym razem zamiast skupiać się na współczesnych artystach (jak w pracach o Véronique Doisneau czy Cédricu Andrieux), kieruje uwagę na historyczną postać. Pomysł na spektakl Bel ma bardzo prosty: przeplata opowiadaną ze sceny biografię Duncan z jej choreografiami wyko-

nywanymi na żywo przez Elisabeth Schwartz, jedną z najbardziej szanowanych francuskich duncanistek. Spektakl rozpoczyna wstęp Sheili Atali, która po wejściu na środek sceny przedstawia się jako asystentka Bela i „żywy program do spektaklu”. Zespół zdecydował o niedrukowaniu materiałów promocyjnych z powodów ekologicznych. Z *Isadorą Duncan* realizatorzy podróżują wyłącznie pociągami, aby zminimalizować emisję śladu węglowego. O wszystkim informuje nas narratorka, wymieniając nazwiska współtwórców spektaklu oraz instytucje, które umożliwiły jego produkcję. Następnie siada do znajdującego się na lewym proscenium stołu, anonując siedemdziesięcioletnią tancerkę.

Atala mówi, Schwartz – boso i w tunice – tańczy. Czasem do muzyki (Schuberta, Chopina), niekiedy w ciszy lub z komentarzem narratorki wyjaśniającej intencję danego gestu. Struktura spektaklu jest prosta i przejrzysta: chronologicznie podawane ze sceny elementy biografii Duncan uzupełniają ruch. Historia tancerki bywa poruszająca, a jej burzliwe, intensywne pod wieloma względami życie (zakończone tragiczną śmiercią) wpływało na pracę z ciałem, istotę gestu i jego ciężar. Schwartz próbuje oddać te wszystkie aspekty w delikatnym, ujmującym tańcu. Artystka nie kopiuje biernie choreografii Duncan, ale je reinterpretuje i – można by rzec – wskrzesza.

Mniej więcej w połowie spektaklu na scenę zaproszonych zostaje dziesięcioro widzów, którzy mają okazję wykonywać jedną z sekwencji ruchowych. Schwartz pokazuje im, co mają robić, przejmując rolę mentorki, Atala podpowiada intencje. Po kilku próbach zgromadzona na scenie grupa gotowa jest wykonać układ samodzielnie. Ten edukacyjny walor

spektaklu, polegający na zbudowaniu relacji z publicznością, oparty został na wymianie zdobytej wiedzy i przekazaniu jej przez twórców kolejnym osobom. Na tym polegała również misja Duncan, która wypracowała metody przekazywane z pokolenia na pokolenie. Wierząc, że sztuka kształtuje świadomość człowieka.

Isadora Duncan to dzieło powściągliwe, spokojne, minimalistyczne, w którym kryje się rodzaj ulotnego piękna. I choć ze względu na pewną powtarzalność w narrację wdziera się rutyna, to znakomicie przełamuje ją wspomniany gest zaproszenia widzów do wspólnego działania na scenie. W prostocie całego konceptu kryje się zaś głębia postaci Duncan. Jej ruch z dzisiejszej perspektywy wydaje się być bardzo stonowany, jednak na przełomie XIX i XX wieku wywoływał ogromne kontrowersje. Charyzmatyczna tancerka występowała w odsłaniającej uda zwiewnej tunice (zaprojektowanej przez nią samą) oraz boso, co wówczas było nie do pomyślenia. Bel sprawdza, czy oryginalne choreografie reformatorki tańca, które udało się zrekonstruować z pomocą Catherine Gallant (nowojorskiej tancerki i badaczki jej twórczości), wytrzymują próbę czasu. Choreograf pytanie pozostawia otwarte, jednak w moim odczuciu – mimo ogromnych zmian w sztuce – odpowiedź byłaby twierdząca.

Haust powietrza

Hasłem „Przestrzeń jak powietrze” organizatorki festiwalu, z dyrektor artystyczną Edytą Kozak na czele, zapragnęły zredefiniować miejsce tańca i performansu na mapie doświadczeń artystów i widzów po globalnym doświadczeniu izolacji. Wydarzenia z udziałem



Isadora Duncan, koncepcja Jérôme Bel (2019)

fot. Marta Ankersztejn / © Fundacja Ciało/Umysł

łem publiczności rozciągnięte zostały w czasie i odbywały się na przestrzeni miesiąca, było więc sporo miejsca na oddech. Oprócz spektaklu Bela, spoza Polski w programie znalazł się poświęcony krzykowi wykład performatywny *Collected Screams* belgijskiej artystki Sarah Vanhee.

Poza tymi dwiema pracami tegoroczna edycja skupiła się wokół polskich artystek i artystów (choć tworzących lub kształcących się również za granicą). Mogliśmy zobaczyć dwie prace *work in progress*: Renaty Piotrowskiej-Auffret (*Hell in proces* o polityczności kobiecego ciała) i Izy Szostak (badający rzeczywistość wirtualną *Future Presence*), a także dwa spektakle zrealizowane w 2017 roku: przesycony kampem spektakl Aleksandry Bożek-Muszyńskiej *Dzień, w którym V. dała mi do myślenia albo jak pozbyłam się prokrastynacji* oraz solo Katarzyny Wolińskiej *Dance, Pilgrim, Dance*. Tegoroczna publiczność, spragniona współobecności i oglądania tańca na żywo po kilkumiesięcznej przerwie, mogła obejrzeć aż cztery przygotowywane na festiwal premiery.

Iwona Olszowska, podążając za ideami Isadora Duncan i zgodnie z sanitarnym reżimem, wyprowadziła widzów z budynku, zabierając na podróż do parku. W *TransFormBeeing*, pracy *site-specific*, grupowe działanie w naturalnym otoczeniu okazało się znakomitą ćwiczeniem na świadome wsłuchanie się we własne ciało. Przestrzeń otworzyła na swój sposób Ilona Trybuła w spektaklu *Piękno jak*

powietrze, w którym czwórka tancerzy (Aleksandra Bożek-Muszyńska, Agata Jędrzejczak, Paweł Głała, Oscar Mafa) improwizując w Sali Laboratorium Zamku Ujazdowskiego, wspólnie zastanawiała się nad istotą piękna.

Oswajanie mroku

Trzecią premierą zaprezentowaną podczas dziewiętnastej edycji festiwalu Ciało/Umysł była *Drama* Pawła Sakowicza. Choreografa zainspirował pierwszy w historii balet romantyczny *Sylfida* (1832), który zmienił myślenie o tańcu w całej Europie. W powstających później librettach zamiast powszechnych odwołań do antyku w fabule pojawiały się magiczne stworzenia, takie jak elfy, duchy i czarownice, a świat przedstawiony nabrał charakteru niespotykanej dotąd mistyczności i tajemnicy. Tymi elementami bawi się Sakowicz, komponując świat z cytatów i odniesień nie tylko do epoki Mickiewicza czy Byrona, ale również do popkultury (widocznych m.in. w kostiumach, muzyce, ale także w dialogach).

Za spowijającą scenę mroczną aurę, zapożyczoną raczej z horrorów i seriali niż z poematów romantycznych czy gotyckich powieści, odpowiada światło (Jacqueline Sobiszewski) oraz fascynująca fonosfera złożona z grzmotów, dźwięków wiatru oraz głuchych łoskotów. Zremiksowane przez Justynę Stasiowską dźwięki z jednej strony budują niepokój, z drugiej dystans, stanowiąc przede wszystkim rodzaj fonicznego symulakrum. To odgłosy-znaki, które odsyłają nas do filmów grozy i mają

wywołać nastrój niepokoju. Do wymienionych wyżej dźwięków – ale także do ciszy – wykonywane są pierwsze sekwencje ruchowe, składające się głównie z pantomimicznych skrótów pierwszych aktów *Sylfidy*.

Sakowicz do współpracy zaprosił Karolinę Krackowską, z którą pracował przy *Masakrze* (Nowy Teatr w Warszawie, 2019). Prócz odwołań do historii tańca i literackich tropów, jednym z tematów spektaklu siłą rzeczy jest damsko-męski duet. Kobieta i mężczyzna na scenie (zwłaszcza w tańcu klasycznym) wywołują u widza skojarzenie romansu. W samej *Sylfide*, która również popycha w stronę takiej interpretacji, motyw uwodzenia (zjawia próbuje rozkochać w sobie młodego mężczyznę zaręczonego z inną kobietą) stanowi oś całego baletu. W *Dramie* zdekonstruowane zostały i historia miłosna, i figura kusicielki (uwodzą tu zarówno Krackowska, jak i Sakowicz), a także klasyczny motyw artysty i muzy, z którego choreograf – ubrany w szlafrok, przygrywający partnerce na fortepianie – zdaje się nawiązywać. Co więcej, dobór środków ruchowych performerki i performerki jest bliźniaczo podobny, co sprawia, że ich relacja jest partnerska i horyzontalna – nikt tu nie dominuje. Krackowska i Sakowicz są cały czas obecni na scenie, obserwując i pilnując siebie nawzajem, czasem dopełniając lub kopiując. Motyw *doppelgängera*, również bardzo istotny dla romantycznego uniwersum, ujawnia się tu zwłaszcza w wykonywanych wspólnie gestach i synchronicznych układach.

Sylfida funkcjonuje więc w *Dramie* jako pretekst do rozbicia romantycznych klisz oraz refleksji nad kategoriami rozumu i uczucia, tajemnicy i prawdy, realnego i wyobrażonego. Choreografa zdają się interesować przede wszystkim miejsca pomiędzy oraz to, jak na tych przeciwstawnych biegunach rodzi się afekt. Odejście od racjonalizmu i rozumu wyrażone zostało na kilku płaszczyznach. Konkretnie emocje pomysłodawcy *Dramy* odnalazł nie tylko u bohaterów *Sylfidy*, ale też w sobie i u scenicznej partnerki podczas pracy nad spektaklem. Nastrój grozy można łatwo zaprojektować (na przykład gasząc zapalone świece), smutek można zagrać, ale oddanie na scenie uczuć rodzących się w trakcie procesu oraz relacji, która stwarza się między wykonawcami, może stanowić wyzwanie.

W tej gęstwinie stylów i gatunków Sakowicz zastanawia się, gdzie zaciera się granica między tym, co zaprojektowane, a tym, co performowane na żywo. Tym, co może kojarzyć się z wyobrażeniami na temat romantyzmu i jest odtwarzane, a tym, co dzieje się na scenie w danym momencie lub powstało na fundamentach improwizacji. Dużo w *Dramie* konceptualnych rozwiązań, sporo warstw znaczeniowych, z których można spektakl odzierać – i wchodzić weń głębiej. W tajemniczą otchłań, z której momentami coś się wyłania, by znów zniknąć w bezpiecznym (bo już oswojonym) mroku. Wykorzystane w spektaklu sensory i znaki migoczą jak drobne kryształki doczepione do szlafroka Sakowicza; wszystkich na raz i tak nie da się dojrzeć gołym okiem. *Drama* to układanka złożona z wielu intrygujących, ale też nie zawsze jasnych dla widza elementów. Gdy się je połączy zgodnie z własną intuicją, może jednak stanowić satysfakcjonującą podróż w zakamarki wyobraźni twórcy i twórczyni.

Pełną piersią

W *Monsterze* Marty Ziółek bardzo ważny jest oddech. Wypełnia on ciała trzech performerów (Katarzyna Sikora, Ramona Nagabczyńska, Marta Ziółek) po brzegi. Rozkłada się w trzewiach, wypełnia każdą komórkę, wpływa na emocje. W pewnym momencie zaczyna go również brakować, co powoduje bezdech, niemożność wypuszczenia powietrza, a co za tym idzie – głosu. Dźwięk, zamiast wydobywać się na zewnątrz, zamiera w płucach. Nie wypowiedziane słowa stają się jednak motorem do eksploracji wnętrza kobiecego ciała.

Współobecność sceniczną dopełnią w *Monsterze* przetwarzająca na żywo dźwięki i wokal

Zuza Wrońska oraz – najbardziej zagadkowa z całej piątki – Monika Świtaj. Jej niebieski kostium i przykrywający całą twarz makijaż przywodzi na myśl swobodną wariację na temat matki-ziemi (matki-wody?) tudzież skały, na której wylegają się kuszące dźwiękami trzy syreny. To dziwne, niepokojące, ale jakże sensualne syrenarium czerpie z powracającej w ostatnim czasie do łask figury wiedźmy. O jej wyemancypowanym i feministycznym potencjale pisała Mona Chollet w *Czarownicach. Niezwyciężonej sile kobiet*, analizując mechanizmy wykluczania kobiet, od polowań na

gólnie odznacza się tu potrzeba uwolnienia oddechu, a wraz z nim klatki piersiowej z opinających ją gorsetów czy staników. Niestłamszone ciała nie są oczywiście wolne od oka podglądającego. Syrenie performerki, zdając sobie jednak sprawę z własnej siły, przechwytują spojrzenie widza („na mnie patrz” powtarzając do mikrofonu), wywracając tym samym schemat wzrokowej dominacji.

Spektakl przypomina metafizyczną ceremonię na cześć żeńskiej energii i kobiecego ciała. Obserwujemy jego narodziny, powolne dochodzenie do istoty cielesności, odrzucenie panu-

Jérôme Bel sprawdza, czy oryginalne choreografie Isadory Duncan, które udało się zrekonstruować z pomocą Catherine Gallant, wytrzymują próbę czasu. Choreograf pytanie pozostawia otwarte, jednak w moim odczuciu odpowiedź byłaby twierdząca.

czarownice do popkulturowych wizerunków wiedźm z bajek Disneya.

Twórczynie *Monstery* wyraźnie zaznaczają autonomię kobiecego ciała; natura jest tu wciągnięta w estetyczną ramę spektaklu nie po to, żebyśmy mogli jako widzowie jedynie doświadczyć piękna, ale po to, aby uzmysłowić sobie, że ciało to fizjologia, seksualność i to, co nie mieści się w kanonie. Ziółek i zespół realizatorek krytycznie odnoszą się do sposobów obrazowania kobiecego ciała w kulturze, które jeśli nie było piękne i podziwiane, to zwykle naznaczone było monstrualnością, szpetnością, brakiem. Jak kuszące śpiewem beznogie syreny, gorgony zamieniające żywe istoty w kamień, boginie z dodatkowymi parami rąk, oczu czy piersi. Twórczynie przechwytują te wizerunki na własnych zasadach, co znakomicie przekłada się na mówione i śpiewane teksty (dramaturgia Anki Herbut), nazywające kobiece narządy bez pruderii.

Monstera to transowy apokryf układający się w obrazy przywodzące na myśl malarstwo sakralne. Niektóre z gestów wykonywanych przez trzy performerki przywołują tradycyjne wizerunki kobiet z różnych epok i kręgów kulturowych, jak choćby Matki Boskiej tryskającej strumieniem mleka z odsłoniętych piersi. Nad sceną wisi papierowy bożek, symbol pogańskiej wiary, nie do końca określonej, ale na pewno dążącej ku całkowitej wolności. Szczeg-

jących schematów i pełną emancypację. Jest to w moim odczuciu bardzo szczerą pracą, wpływającą z chęci dzielenia się wiedzą i doświadczeniem na temat własnych potrzeb fizycznych, seksualnych, oddechowych. Spektakl zamyka litania do kobiecego ciała: tkanki tłuszczowej, erekcji sutkowej i piersi nad piersiami, uwalniając od rytualnej powagi performansu.

Monstera bywa mroczna, ale jej mrok – podobnie jak w przypadku *Dramy* Sakowicza – zdaje się być wyzwalający. Twórczynie eksperymentują z wizerunkiem kobiet czarownic bez asekuranckich chwytów, podążając za własną emocjonalnością, cielesnością, bogactwem przeżyć, wrażliwością. Ta transformacyjna i transowa podróż nie odbyłaby się bez kostiumów Pat Guzik, muzyki Zoe Michailovej i świateł Jacqueline Sobiszewski, które składają się na spójną, hipnotyzującą całość. Celebrytując kobiece ciało i jego moc, poszukując w kierunku oddechu, Ziółek wraz z kobiecym zespołem realizatorek badają nowe, nieodkryte przestrzenie w tańcu. Znakomicie zresztą wpisując się w innowacyjne idee patronki, a może lepiej – matronki festiwalu, Isadory Duncan. ■

XIX Międzynarodowy Festiwal Sztuki Tańca i Performansu Ciało/Umysł
Warszawa, 6 czerwca – 10 października 2020