

RADOSŁAW PINDOR

NA OSTRYCH ZAKRĘTACH

Radosław Pindor – student performatyki przedstawień UJ.

Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora
Cricoteka w Krakowie

ROLLERCOASTER. KOLEKCJONERZY WRAŻEŃ

6-27 października 2018

Siedem spektakli, składających się na program taneczny *Rollercoaster. Kolekcjonerzy wrażeń* w Ośrodku Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka w Krakowie, starało się przedstawić kondycję współczesnego człowieka. Według zamysłu kuratorów – Eryka Makohona i Pawła Łyskawy – wybór został dokonany z inspiracji myślą Zygmunta Baumana, zawartą w szkicu *Ponowoczesne wzory osobowe* (zob.: Baumann, 1994), gdzie wyróżniono cztery wzorce osobowości. „Spacerowicz”, „gracz”, „włóczęga” i „turysta” w kontekście spektakli stają się nie tylko figurami stosunku do świata, jak to ujął Bauman, ale także sposobami uczestnictwa w wydarzeniu. Kuratorom najbliższa wydaje się postawa turysty – „Świat ma nam służyć do kolekcjonowania wrażeń; i tyle on wart, ile wrażeń dostarcza” (tamże, s. 32). Rollercoaster to kolejka górską, znana z lunaparków na całym świecie, wykorzystywana jako element rozrywki, pobudzająca aktywność adrenaliny i dostarczająca kontrolowanego poczucia zagrożenia. Przewrotny tytuł oraz inspirowany podtytuł programu tanecznego rzeczywiście wskazały tor podróży pomiędzy przeróżnymi formami teatralno-ruchowymi, a każde wydarzenie zabierało uczestników w inny rejon.

Przystanek: emocje

Na podstawowym poziomie rezonujące pomiędzy wszystkimi spektaklami tematy zawierają się w sferze emocji, emocjonalności, w relacjach łączących i dzielących ludzi, przeżyciach wewnętrznych, odseparowanych stanach, które emanują własną energią. *Stany skupienia* z Bytomskiego Wydziału Tańca AST w Krakowie w choreografii Jacka Przybyłowicza problematyzowały intymne, delikatne, ale także grupowe napięcia. Zaczynając w holu, tuż po wejściu

do budynku, bezdźwięcznie, pomiędzy uczestnikami, rozpoczęto pochód przez świat tancerzy – budowany początkowo wokół fragmentarycznych, dwójkowych czy trójkowych etiud. Sensualne ruchy rozpoczynano raz na klatce schodowej, innym razem przy wejściu na wystawy. Po przejściu wielu korytarzy i poziomów Cricoteki spektakl przeniósł się do sali teatralnej, gdzie, już z towarzyszeniem bębnow, cała plastyczna masa wytwarzała tańcem współczesnym kolejne napięcia. Tytuł kojarzy się dwojako. Może wskazywać na rozróżnienie fizyczne – stan ciekły, płynny i gazowy – co ma uzasadnienie w zmiennej strukturze etiud, składających się na cały spektakl. Drugie, bardziej filozoficzne, odnosi się do wspomnianych relacji między tancerzami. To, co tworzą pomiędzy sobą, staje się kruche, ulotne, następnie przeradza w wybuch spotęgowany grupowymi synchronicznymi ruchami obejmującymi całą scenę, żeby pod koniec zamknąć się w jednym tancerzu otoczonym grupą. Laserowa kropka na jego brzuchu jest ostatnim punktem styku uspokajających się emocji. Nagle gaśnie światło wraz z czerwonym punktem.

W podobnie onirycznym świecie umiejscowiony jest spektakl *Bataille i świt nowych dni* w reżyserii Sławka Krawczyńskiego i choreografii Anny Godowskiej. Wykonawczynie i wykonawcy ubrani są w klasyczne kostiumy biurowe, siedzą samotnie na krzesłach otaczających scenę. Ich nienaturalne, kanciaste, wytwarzające poczucie niepokoju ruchy, jak we wcześniejszym spektaklu, sugerują przede wszystkim niestabilność relacji między występującymi. Z tą różnicą, że kolejne fragmenty tej choreograficznej układanki tworzą staranną kompozycję, służącą wywoływaniu emocji w widzach – atmosfera wewnątrz spektaklu świadomie oddziałuje po obu stronach teatralnej sali. Do przekręconych ruchów dochodzą onomatopeje czy wręcz fragmenty śpiewane, co ma wpływać na różnorodne poziomy doświadczenia odbiorców. Oczywiście, sposób wyrażania czegośkolwiek w tym spektaklu wynika głównie z inspiracji filozofią Georges'a Bataille'a i dążenia do aktu transgresji, opuszczenia „strefy komfortu”, do odrodzenia. Widzowie pozostawieni są z groteskowym poczuciem popadania w szaleństwo – w ostatnim momencie spektaklu artyści płasają niczym radosne dzieci, co w kontekście wcześniejszych sekwencji może wyglądać optymistycznie (spełnione odrodzenie), ale z innej perspektywy wydaje się schizoidalne.

Przystanek: kobiecość

Tematem w spektaklach *Melancholia – druga część tryptyku* (choreografia: Jakub Lewandowski) czy *Melt* (reżyseria i wykonanie: Helena Ganjalyan), jest kobieca podmiotowość. Inne spektakle *Rollercoastera* albo zawierają w sobie generalnie heteronormatywne narracje (jak relacje między kobietami a mężczyznami w *Bataille i świt nowych dni*), albo rozróżnienie płci nie jest istotne dla choreografii czy odbioru (jak w *Stanach skupienia*). Dlatego też tematyzowanie kobiecości, czy też męskiego spojrzenia, wyróżnia się w tym zestawieniu.

W *Melancholii* skupiono się na figurze kobiety zagubionej w świecie, oddającej się wyprawom w samotność, tęskniącej.

Inspiracją dla spektaklu były, zgodnie z wypowiedziami twórców, obrazy Edwarda Hoppera – amerykańskiego malarza tworzącego w XX wieku, który skupiał się na społeczeństwie swoich czasów, zatrzymując się na osobliwych obrazach samotności. Większość scenek rodzajowych stanowią ujęcia odseparowanych od świata kobiet. W spektaklu trzy tancerki ubrane są w identyczne kostiumy, złożone z krótkich szortów i butów na obcasach. Podłoga staje się strefą rezygnacji, do której wciąż na nowo powraca język ich ciał. Dodatkowo, powtarzalne trasy wytyczone w choreografii oraz ruchowe motywy walki z samą sobą potęgują wizję swoistej „kwintesencji kobiecości”. Twórcy odwołują się jednak do bardzo tradycyjnych i patriarchalnych fantazji na ten temat, wytwarzanych przez nadrzędne oko choreografa oraz obrazy malarza. Takie rozumienie esencji mogłoby odebrać kobiecą podmiotowość i znormatywizować matrycę *Melancholii – drugiej części tryptyku* zgodnie z archaicznymi stosunkami pomiędzy płciami. Pomimo odwołań do „ducha lat 50. XX wieku”, kiedy w mieszczańskim społeczeństwie Ameryki ugruntowany był podział na sferę męską i żeńską, wykonawczynie konstytuują ten spektakl własną obecnością. Stan ukazany w przedstawieniu otwiera ostatecznie płaszczyznę tęsknoty za czymś, czego się nie przeżyło. W kontekście całego *Roallercoastera*, melancholia staje się kolejną cechą nie tylko świata tego projektu, ale także człowieka ponowoczesnego w ogóle.

W *Melt* (ang. „topnieć”) performerka przygląda się Ofelii z *Hamleta* Williama Szekspira. Ruchowo-słowny monodram opiera się na kolejnych spojrzeniach związanych z tą postacią. Musi pojawić się temat męskiej perspektywy, ponieważ Ofelia nie funkcjonuje w powszechnej świadomości jako postać odrębna – zawsze związana jest z Hamletem. W warstwie tekstowej *Melt* wykorzystane zostały słowa Ofelii z dramatu Szekspira, piosenka *In A Manner of Speaking* (1989) i autorskie dodatki. W sferze ruchowej nawiązano do orientalnych tańców, przywołujących na myśl zniewolenie obiektu seksualnego pożądania. I tak, trochę zdystansowana, trochę utożsamiająca się z postacią performerka w pewnym momencie wynajduje w tłumie widzów swojego ukochanego. Przypadkowy mężczyzna staje się, z jednej strony, obiektem manipulacji, ponieważ niewygodna dla niego sytuacja rzeczywiście jest odwróceniem życia Ofelii – niemającej własnego pola działania. To mężczyzna nie wie, co robić, jakie będą konsekwencje jego zachowania – a nie kobieta. Z drugiej strony, kobieta staje się ponownie ofiarą patriarchy – przedstawienie, które odbyło się w ramach *Rollercoastera*, dało wyraz niebezpieczeństwu przypadku. Mężczyzna wyciągnięty z tłumu, przy romantycznej muzyce starał się poczuć pewnie, dominująco – pocałować performerkę. Słowa, które zostały wypowiedziane podczas spektaklu, chociaż słuszne i zmieniające postrzeganie Ofelii, wybrzmiały inaczej przez tę niepewną sytuację – nie dokonało się odczarowanie, a Ofelia znów stała się ofiarą. I świadczy to przede wszystkim o ciągłej potrzebie przypominania i rozpatrywania męskiego spojrzenia jako opresji.

Przystanek: diagnoza

Gdzieś pomiędzy poprzednimi przystankami sytuuje się spektakl *Glamour* w koncepcji Eryka Makohona. Kryształowy żyrandol, miękki, czerwony dywan wyznaczający strefę tańca, designerskie kostiumy czynią główny temat z formy. Odwołując się do fasad Ervinga Goffmana – reguł, w których przybierane są adekwatne „twarze” – twórcy nadają formom

wizualnym metafizyczny charakter. Inspiracją estetyczną i sferą, w której odnalezione zostało najwyrazistsze połączenie sztuczności i życia, jest świat mody z okładek „Vouge’a”. Reguły *haute couture*, gdzie „ideał piękna” osiągnięty zostaje przez wyrzeczenia, uprzedmiotowienie człowieka i nadanie formie (fasadzie) nadrzędnego znaczenia, wykorzystano w charakterze paraleli. Odbiorca, nieutożsamiający się z sytuacją sceniczną, odnosi ją do generalnej refleksji na temat pozowania w określonych sytuacjach. Dlatego też, przez niemal cały czas trwania spektaklu, wyczuwalny jest splendor i prestiż bijący ze sceny – połączenie tańca, kostiumu i scenografii jest tutaj kompatybilne, a kolejne tematy wynikają samoistnie. Ciała stopniowo odchodzą od idealnych póz, min i ruchów, stają się coraz bardziej zmęczone, a ich ubrania, świadczące o ciągłej kontroli i stosowaniu zasady *decorum*,

zaczynają przeszkadzać. Dramaturgia dąży do oczywistej, ostatecznej, pozornie nieskażonej formy – nagości. W długim, wybrzmiewającym momencie, kiedy w bezruchu, z zamkniętymi oczami tancerze wsłuchują się w muzykę z poprzednich fragmentów spektaklu, pozorny brak staje się kolejną formą – na zakończenie dodatkowo upudrowaną. Ostatecznie spektakl pokazuje, że nie ma rozłączenia pomiędzy „ja” a fasadą – jedno zawsze przywiera do drugiego, a porządkujący muzycznie, powtarzający się przez cały czas wydarzenia delikatny dźwięk dzwonek wybrzmiewa wspólnie z rezygnacją, jako smętny *ambient* stagnacji.

Podobna nieoderwalność pozoru i esencji jest przedmiotem gry spektaklu *Idylluzja* w reżyserii Tomasza Ciesielskiego i choreografii stworzonej przez cały zespół. Nagromadzenie i połączenie bardzo wielu form w około godzinny spektakl wypełnia go niejako Goffmanowskimi fasadami. Taniec, ruch, choreografie słowno-dźwiękowe, sekwencja pokazu iluzji, fragment dramatu Szekspira *Sen nocy letniej*, dwóch muzyków i wokalistka, którzy uczestniczą w spektaklu również poza wyznaczonymi miejscami i określoną funkcją, powodują, że można zatracić się w oglądaniu tego przedsięwzięcia. I jeżeli widz dotrze do takiego stanu zagubienia, oznacza to, że spektakl osiągnął zamierzony cel. Gra z percepcją widza zostaje podjęta już od początku. Odbiorcy nie znają jej zasad, mogą być zdystansowani albo rozpocząć partycypację – oddychać i unosić ręce zgodnie z zaleceniami. Dwóch tancerzy (performerów) i tancerka (performerka), wszyscy ubrani w orientalizujące, wyraziste kostiumy z satyny, podając sobie piłeczkę w ocierającej się o iluzję choreografii rąk i słów opowiadają o roli percepcji, o jej mankamentach, przekonują widzów do bycia uważnymi, ale i nie pozwalają się skupić. Ciągłe rozpraszanie uwagi przez drobne gesty czy dysonanse pomiędzy ruchem, słowem, muzyką a całkowitym obrazem, będzie rozgrywane przez cały spektakl, podobnie jak filozoficzne monologi i psychologiczne manipulacje. Takie zabiegi są pokłosiem psychoanalizy Freuda, jak mówią ze sceny sami performerzy. Stąd, jak sądzę, subwersywna seksualizacja ruchów w choreografii, kiedy dwóch mężczyzn półzartobliwie wykonuje gimnastyczne ruchy przywodzące na myśl pozę z *Kamasutry*. Również apogeum wypróbowywania percepcji widzów w momencie, gdy połączone zostają formistyczne, komediowe gesty z fragmentem *Snu nocy letniej* rozlegającym się z głośników i dźwiękiem fletu, przypomina o grze, która nie została przerwana. Spektakl kończy się idealistycznie, klamrą tematyczną wyśpiewanych słów – zrównane zostają figury kulturowe, jak: wariat, poeta, człowiek zakochany. Dzieje się to poprzez taniec, muzykę, ale jednak słowa wybrzmiewają w sposób najpełniejszy, całościowy, sprowadzając wszystkie dotychczasowe zabiegi do próby akceptacji rzeczywistości wraz z jej niejednorodnością.

Spektakle *Rollercoastera* pokazują, że nie ma jednego sposobu radzenia sobie z ponowoczesną rzeczywistością. Aurora Lubos w swoim spektaklu *Witajcie/Welcome* proponuje niezgodę – dokładniej: przeciwstawienie się obojętności. Ważnym początkiem tworzenia spektaklu jest performans wykonany

w październiku 2015 roku, *Z wody*, polegający na wyciąganiu kukieł z morza na sopockiej plaży. Jego dokumentacja wyświetlana jest jako element wydarzenia. Te dwa, niewskazujące tematyki tytuły brzmią mrożąco dopiero w kontekście, ponieważ Aurora Lubos, empatyzując z uchodźcami z Syrii, stara się przywołać ich głos. Niezwykle emocjonalne i wpływające na fizyczny dyskomfort wybory wizualne, ruchowe, scenograficzne wywierają nacisk na uczestników, zmuszają do zastanowienia się, empatii. Składają się na to: kukły, które są obecne w sali teatralnej, ale także na ekranie w odtwarzanej dokumentacji wspomnianego performansu; dokładane stopniowo z niewielkich głośników dźwięki – szczekanie psa, gwar rozmawiających ludzi, szum wody, płacz, muzyka Alexa Cantony (współpracującego z Lubos). Poza tym ciało performerki wije się w wielokrotnie powtórzonej sekwencji ruchów sygnalizujących utratę, ból, okropności. W tym wydarzeniu materialność łączy się z afektywnością, sfera mediów – z dobitnymi gestami, jak rozłupywanie owoców granatu czy podawanie kukieł uczestnikom. Spektakl diagnozuje problem, na który ludzie reagują w sposób „nieludzki”, ale także wyraża niemoc, chęć przeciwstawienia się bezsensownym działaniom, co skomentowane zostaje pod koniec w legitymizującym tę perspektywę monologu – opowieści performerki o własnych przeżyciach z obozu dla uchodźców we Włoszech.

Przystanek: człowiek

Obraz człowieka – jak piszą kuratorzy – ponowoczesnego, który wyłania się z zestawienia wymienionych spektakli, każe sądzić, że jako cywilizacja jesteśmy zagubieni w granicach czegoś, co stawia opór i nie może zostać przekroczone. Obecny brak rozwiązania, przewyciężenia form, ułomności, ciągłego obijania się w relacjach czy emocjonalnych porażkach, świadczy o generalnej nieprzewidywalności „jutra”, o możliwości napisania go na nowo, przekroczeniu dawnych błędów. Podróż rollercoasterem z bezpiecznymi (na szczęście!) barierkami dobiegła końca. ■

Bibliografia:

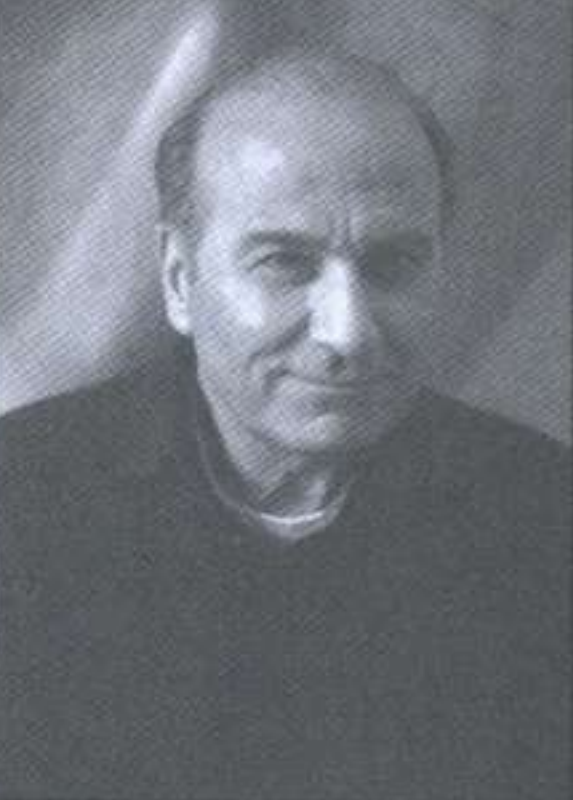
Bauman, Zygmunt, *Ponowoczesne wzory osobowe*, [w:] tegoż, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Instytut Kultury, Warszawa 1994.



INSTYTUT
IM. JERZEGO
GROTOWSKIEGO

NOWA PUBLIKACJA

Theodoros Terzopoulos
Powrót Dionizosa



Theodoros Terzopoulos
Powrót Dionizosa

Tłumaczenie **Maciej Kaziński**
Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2018

Ożywczy Dionizos wzywa aktora, aby ten szukał swojego archetypicznego ciała ukrytego w głębinach jego struktury, prześladowanego i gnębiętego przez umysł. To Ciało, z jego źródłami bezprzykładnej psychofizycznej energii, stanowi główne tworzywo aktora [...].

Ciało aktora rodzi czas, a czas jest nośnikiem znaczeń, wrażeń i obrazów. Czas nadaje ciału rytm; kiedy to się dzieje, w ciele rodzą się zarówno nieoczekiwane odgłosy, językowe osie parapraktyk, słowa-pociski, jak i wolno płynąca pieśń, całkowicie zdekonstruowany monolog [...].
Czas otwiera się, powiększa i rozkwita. FRAGMENT KSIĄŻKI

ksiegarnia.grotowski-institute.art.pl
grotowski-institute.art.pl

Fot. Johanna Weber