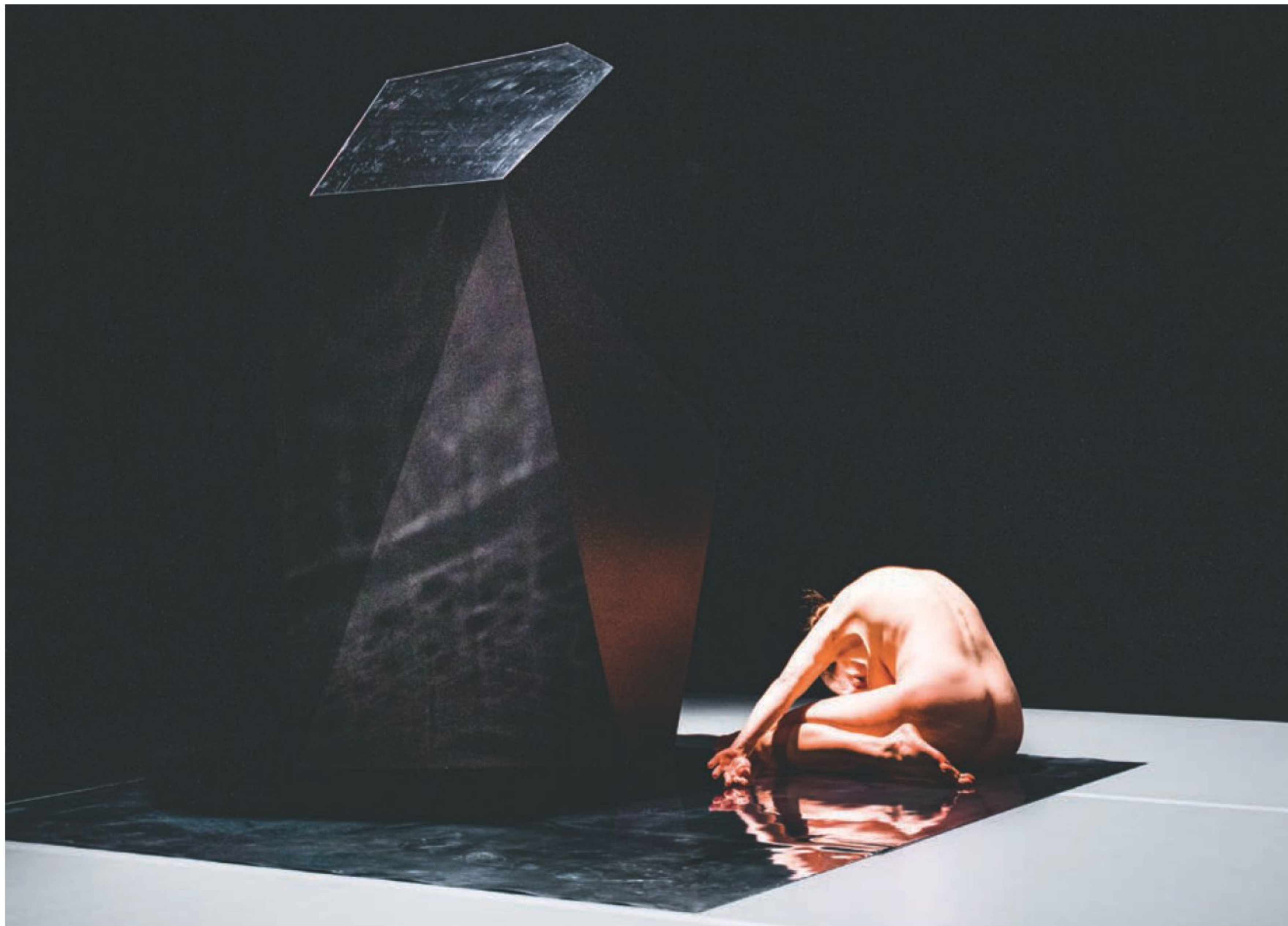




MAURYCJ STANKIEWICZ / NOWY TEATR / MATERIAŁY PRASOWE

Scena ze spektaklu „Expiria” w reżyserii Agnieszki Kryst. Cykl „Poszerzanie pola”, 15 stycznia 2021 r.

Poruszenie

DARIUSZ KOSIŃSKI

Kiedyś mityczną istotą i ideałem sztuk scenicznych wydawała się poezja, potem – konstrukcja. Dziś jest nią ciało w ruchu.

W CENTRUM SALI W NIEMAL CERE-
monialny sposób poruszają się
dwie kobiety w czerwono-żółtych stro-
jach, przypominające tandetne żywe
maskotki wciskające na ulicach ulotki
reklamowe. Tym razem są to smoki, bo
z tyłu do kombinezonów mają przycze-
pione długie grube ogony z łuskami. Ko-
biety-smoki wykonują powolne, sforma-
lizowane ruchy, często kłaniają się sobie,
wywołując jednocześnie skojarzenia
z dworami europejskiego baroku i Azji.

Te drugie zwyciężają, bo po chwili jedna
z performerek zostaje na scenie i wyko-
nuje długą sekwencję z wachlarzem, na-
wiązującą już wprost do japońskiego
tańca dworskiego buyō. Ale wszystko to
dzieje się do muzyki granej na żywo przez

zespół o jak najbardziej współczesnym
składzie, kojarzącym się raczej z koncer-
tami rockowymi niż z jakąkolwiek mu-
zyką dworską. Za plecami tańczących, na-
przeciwko estrady, na której ustawione
są instrumenty, wielka głowa przewró-
conego na bok klasycznego posągu boga
czy wodza patrzy na to wszystko pustymi
oczyma obalonej przeszłości.

Naga kobieta porusza się bardzo po-
woli w niemal pustej przestrzeni, w któ-
rej dopiero później ujawnia swoją obec-
ność różnokształtne i umieszczone w róż-
nych miejscach i pozycjach powierzch-
nie odbijające i odkształcające jej ciało.
To ono jest tu najważniejsze. To na nie
uczymy się patrzeć, podczas gdy ono
samo zdaje się uczyć, jak być patrzonym

bez utraty swojej niepowtarzalności i in-
tymności; bez seksualizacji, ale i bez spro-
wadzania do jakiegoś czystego obiektu.

Performerka przyjmuje pozycję, zatrzy-
muje ją na chwilę, by potem powoli prze-
tańczyć swoje ciało do kolejnej. Dzieje się
to powoli i bez ostrych cięć, ale powie-
dzieć, że ten ruch jest płynny, byłoby fał-
szem. Rytm działania jest medytacyjny,
wymaga uważności. Współtworzą go
dźwięki, których wychowane w sposób
klasyczny ucho nie uznałoby za muzykę
– szum o subtelny rytmie przypomina-
jącym oddech. Jakbyśmy byli u jakiegoś
początku, albo u samego rdzenia oczysz-
czającej się ze znaczeń kobiecej cielesno-
ści, która usiłuje zaistnieć jako taka.

Pomiędzy

Dwa przedstawienia, z których pochodzą
sceny, opisane wyżej w sporym trudzie
poszukiwania słów, powstały w ramach
programu choreograficznego „Poszerza-
nie pola”, realizowanego wspólnie przez
Nowy Teatr w Warszawie i Art Stations
Foundation z Poznania. Jego druga od-
słona, mimo ogłoszonego kilka dni wcze-
śniej otwarcia teatrów, odbyła się online
w weekend 12-14 lutego.



⇒ Pandemia naznaczyła ją podwójnie: w ostatniej chwili trzeba było odwołać premierę „Silenzio!” Ramony Nagabczyńskiej, bo jedna z twórczyń zachorowała. Zamiast zapowiadanych trzech zaprezentowano więc dwa przedstawienia: „Salvage” według konceptu Katarzyny Wolińskiej, z którą choreografię współtworzyła i wykonała Hana Umeda, oraz „Expirię”, wymyśloną, skomponowaną choreograficznie i wykonaną przez Agnieszkę Kryst.

Kuratką „Poszerzania pola” jest jedna z najważniejszych postaci polskiej sztuki przedstawieniowej ostatnich dekad – Joanna Leśniewska. Absolwentka krakowskiej teatrologii, od lat walczy o stworzenie w Polsce nowoczesnej sceny tanecznej. Sama działając jako performerka i choreografka, znacząco wpływa na kształt polskiej sztuki scenicznej przede wszystkim jako kuratorka programu Stary Browar Nowy Taniec, realizowanego od 2004 r. w ramach Fundacji Grażyny Kulczyk. To dzięki niemu wielkie centrum handlowe, jedno z miejsc najbardziej znienawidzonych przez współczesną kulturę niezależną i alternatywną, stało się mekką stale rosnącego w siłę środowiska, które samo ma problemy z precyzyjnym nazwaniem własnej praktyki.

Dzięki ogromnej popularności Piny Bausch, która terminu *Tanztheater* używała nie tylko jako nazwy własnej swojego zespołu z Wuppertalu, ale również jako nazwy gatunkowej, a także dzięki pionierskiej działalności Conrada Drzewieckiego, twórcy Polskiego Teatru Tańca w Poznaniu, istnieje u nas tendencja, by każde nieklasyczne przedstawienie taneczne wiązać z teatrem. Poza Polską ten związek też bywa dostrzegany, ale np. w świecie anglosaskim częściej chyba, zapewne dzięki pośrednictwu performance art, wiąże się całą tę grupę zjawisk ze sztukami wizualnymi.

W manifestie programu „Poszerzania pola”, który przypomina te podwójne niebezpieczne związki, obszar działań artystycznych, o którym usiłuję tu mówić, lokowany jest w tradycyjnej już pozycji „POMIĘDZY”: „W szczelinie, która czeka, by z rozmysłem w niej zamieszkać i uczynić coraz bardziej widzialną (i widzianą) przestrzenią autonomicznej choreografii. W szczelinie, która od lat 70. zdążyła się już mocno poszerzyć odsłaniając swe operacyjne pole – terytorium choreografii świadomości i garściami czerpiącej z in-

Powiedzmy jasno: to,
co z braku lepszego określenia
nazywa się sceną taneczną,
jest od trzech dekad
najbardziej konsekwentnie
**i najciekawiej rozwijającą
się dziedziną polskich sztuk
przedstawieniowych.**

nych dyscyplin, konstruującej własny dyskurs, i domagającej się własnej mapy”.

Tym razem nie chodzi więc o próg, przejście pomiędzy jakimiś wydzielonymi obszarami. „Poszerzanie pola” zakłada wytworzenie miejsca własnego i przeniesienie go „z dosłownych i metaforycznych peryferii w samo centrum”. Nie można więc już mówić o teatrze tańca, sprowadzającym komponowany ruch do akcesorium. W tym poszerzanym i poszerzającym się stale obszarze miejsce centralne ma zająć autonomiczna sztuka choreografii.

Ruch

dramatycznie wypowiedany

Od ponad stu lat w obrębie szeroko rozumianych sztuk przedstawieniowych zachodzi proces, który w wielkim skrócie i uproszczeniu nazwać by można zwrotem choreograficznym. Polegałby on na stopniowym procesie wypierania sztuki dramatycznej, sztuki inscenizowania literatury przez sztukę choreograficzną, której sednem jest kompozycja ruchu w przestrzeni. Dla pierwszej pojęciem i ideą naczelną jest słowo, dla drugiej – ciało w ruchu.

Zwrot choreograficzny w Polsce nie jest jakimś szybkim piruetem czy rewolucją. Zachodzi powoli, ale bez trudu można zaprezentować historię polskiej sztuki przedstawieniowej ostatnich ponad stu lat jako opowieść o tej zmianie. Już w 1913 r. Leon Schiller, ojciec nowoczesnej inscenizacji w Polsce, napisał, że istotą sztuki teatru nie jest słowo, ale „ruch dramatycznie wypowiedany”. W późniejszych przedstawieniach (czego długo nie zauważali teatrologowie) Schiller posługiwał się precyzyjną choreografią tłumów, nad którą pracowała zazwyczaj Tacjana Wysocka, tancerka i na-

uczycielka tańca, twórczyni popularnego zespołu Tacjanek, znanego z występów w rewiach i kabaretach, ale prezentującego też własne choreografie.

Wysocka to tylko jedna z wielu artystek, które w okresie międzywojennym tworzyły długo zapomniane podwaliny pod polską sztukę choreografii. Co ciekawe, może ze względu na ścisłe związki z przedstawieniami komercyjnymi i teatrem, nie ona stanowi główną postać swoistej archeologii choreografii dokonywanej w Polsce od lat 90. Chętniej mówi się o Janinie Mieczysławskiej, twórczyni założonej już w roku 1912 w Warszawie Szkoły Rytmiki i Tańca Artystycznego, uczennicy Émile’a Jacques-Dalcroze’a, stale współpracującej z Mary Wigman, najważniejszą kreatorką „tańca wyrazistego”. Albo o jej uczennicach Poli Nireńskiej (także uczennicy i kochance Wigman) i Ziucie Buczyńskiej, które w 1934 r. zostały laureatkami Międzynarodowego Konkursu Tańca w Wiedniu. Jeszcze rzadziej w tych archeologicznych opracowaniach wspomina się o choreografii rozwijającej się w środowisku teatru eksperymentalnego, choćby o Jacku Pugecie, którego występy taneczne stanowiły atrakcję najważniejszej sceny awangardowej lat 30. – krakowskiego Cricotu.

A to właśnie awangarda teatralna, już powojenna, uczyniła „ruch dramatycznie wypowiedany” jednym z najważniejszych środków wyrazu. Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski, Józef Szajna, Jerzy Grzegorzewski i oczywiście Henryk Tomaszewski, choć nie mogą być uznani za artystów tańca, w sposób zdecydowany wpłynęli na rozwój choreografii. Dokonywane przez nich rewolucje sceniczne mogą być jednak widziane jako różne drogi odejścia od literatury dramatycznej na rzecz dramatycznej choreografii. Poruszające się, umuzyycznione ciało staje się w ich twórczości centrum łączącym, zapisującym i rozgrywającym najważniejsze tematy epoki: pamięć, traumę, pragnienie, śmierć i dążenie do ich przekroczenia. Wystarczy nieco tylko zmienić perspektywę, by zobaczyć, że najważniejsi polscy twórcy teatralni II połowy XX wieku tańczą w ciemnościach, które kryją ziemię.

Gdy zatem w ostatnich dekadach minionego stulecia, najpierw dzięki Conradowi Drzewieckiemu, potem Ewie Wychowskiej, Jackowi Łumińskiemu, Leszkowi Bzdylowi, Katarzynie Chmielew-



MAURYCJ STANKIEWICZ / NOWY TEATR / MATERIAŁY PRASOWE

Scena ze spektaklu „Salvage” w reżyserii Katarzyny Wolińskiej. Cykl „Poszerzanie pola”, 27 stycznia 2021 r.

skiej, Mikołajowi Mikołajczykowi, a następnie całej fali młodszych twórczyni i twórców zaczyna się ustanawiać autonomiczne pole sztuki choreograficznej, ma ono zaplecze nie tylko w europejskim teatrze tańca czy amerykańskim *modern* i *postmodern dance*, ale także, a może przede wszystkim – w dokonaniach polskiej neoawangardy teatralnej i teatru alternatywnego. Być może właśnie dzięki temu to pole „pomiędzy” stało się tak żywe, że dziś stanowi jeden z najciekawszych obszarów polskiej sztuki.

Sceny jutra

Powiedzmy jasno: to, co z braku lepszego określenia nazywa się sceną taneczną, jest od trzech dekad najbardziej konsekwentnie i najciekawiej rozwijającą się dziedziną polskich sztuk przedstawieniowych. Po okresie nieuchronnej fascynacji długo nieznanymi osiągnięciami światowych gwiazd choreografii, takich jak Josef Nadj, Lloyd Newson, Anne Teresa De Keersmaecker czy Wim Vandekeybus, po odbyciu przyspieszonego kursu różnorodnych metod nowoczesnego tańca na czele z butō i contact improvisation, polskie artystki i artyści zaczęli coraz śmielej tworzyć propozycje własne.

Widzowie i krytycy zapatrzeni w stary i nowy teatr dramatyczny, w Jarockiego, Lupę czy Warlikowskiego (z tej perspektywy to w zasadzie wszystko jedno), mogli tego w ogóle nie dostrzegać. Ale stopniowo rosła grupa ludzi, dla których ważniejsze niż kolejna premiera według Bernharda były spotkania Polskiej Platformy Tańca, premiery kolek-

tywów Dada von Bzdülów i Bretoncaffé czy nowy projekt nieżyjącego już niestety Rafała Urbackiego. Swoiste ukrycie tych zjawisk, mających przełomowe znaczenie nie tylko w kontekście wewnętrznych procesów artystycznych, ale także z perspektywy antropologii, pedagogiki społecznej i szeroko rozumianej polityki, wynika z jednej strony ze słabości krytyki, braku języka i skutecznych narzędzi zmiany nastawienia publiczności, wciąż orientującej się raczej na repertuarowy i instytucjonalny teatr dramatyczny i muzyczny, a z drugiej – ze słabości instytucjonalnej.

Dzięki integracji i przemysłanej akcji środowiska ministerstwo kultury powołało wprawdzie w 2010 r. Instytut Muzyki i Tańca, który odgrywa ważną rolę w umacnianiu świadomości odrębności sztuki choreograficznej, ale nie sposób nie zauważyć, że połączona z muzyką, a także z baletem i tańcem ludowym, choreografia współczesna także i tu jest nieco na uboczu. Trudno też uznać inne istniejące od lat, ważne ośrodki za zajmujące pozycję centralną. W efekcie choreografia to dziś w Polsce sztuka wyjątkowo rozproszona, istniejąca w mnogości form organizacyjnych, estetyk, programów ideowych, strategii artystycznych i mediów.

To rozproszenie stanowi jej oczywistą słabość „rynkową”, skutkującą choćby tym, że kolejne przedstawienia pokazywane są bardzo rzadko, niekiedy tylko raz czy dwa – na zakończenie projektu, w ramach którego powstały. Kiedy jesienią rozmawiałem z twórcami świetnego, a nie-

mal nieznanego szerzej zespołu o.de.la z Rzeszowa – narzekali przede wszystkim na to, że nie mają gdzie grać i w sposób względnie stabilny pracować. To los większości zespołów choreograficznych w Polsce. Artystki i artyści tworzą więc niezależne kolektywy, jak warszawskie Centrum w Ruchu, albo współpracują z potężniejszymi instytucjami (Sztuka Nowa jako jeden z podmiotów Centrum Performatywnego SZKOŁA w Warszawie).

W ostatnich latach niektóre teatry instytucjonalne, takie jak warszawskie Studio czy Nowy, organizują własne programy choreograficzne, mające charakter prezentacji impresaryjnych lub projektów rezydencjalnych. Z pewnością przyczyniają się one do wzmocnienia świadomości znaczenia i wartości choreografii, ale choć poszerzają pole, to nie dają szans na jego stałe i konsekwentne zagospodarowanie. Środowisko od lat postuluje stworzenie Centrum Choreografii Polskiej, finansowanego ze środków rządowych i poświęconego wyłącznie tej sztuce. Bezskutecznie.

Postulat ten z pewnością wart jest poparcia, bo taka instytucja mogłaby przyczynić się do uznania od dawna już niemarginalnej sztuki choreograficznej. Z drugiej strony jednak jej szczególna siła nieodmiennie zdaje się wynikać z wielości i rozproszenia, z paradoksalnego wymykania się scalającym dyskursom i instytucjom. Przyjęta przez wspomnianą grupę niezależnych choreografek i tancerzek nazwa Centrum w Ruchu wydaje się stanowić precyzyjną w swej wieloznaczności formułę, opisującą to, co choreografia już dziś zapewnia sztukom przedstawieniowym: ucieczkę przed mchem porastającym te kamienie, które przestają się toczyć.

Oczywiście wiążą się z tym wszystkie negatywne zjawiska opisywane przez Bojanę Kunst w głośnej książce o artyście w pracy („Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism”). Trzeba im przeciwdziałać, ale starając się o zapewnienie jak najbezpieczniejszych, godnych warunków pracy artystkom i artystom, trzeba też uważać, by nie zniszczyć tego bogactwa, które już dziś tworzą. W świecie, którego figurą staje się walczące o oddech nieruchome ciało podłączone do maszyny, ciała walczące w skomponowanym dramatycznie ruchu o pełnię życia wydają się z każdym dniem coraz bardziej bezcenne. © DARIUSZ KOSIŃSKI