

JOANNA ROSZAK

„DOPOKĄD TAŃCZĄ”

TANIEC JAKO JĘZYK ZAANGAŻOWANIA NA RZECZ (S)POKOJU

JOANNA ROSZAK

Doktor hab., profesor w Instytucie Sławistyki Polskiej Akademii Nauk. Pracuje także w Ogólnokształcącej Szkole Baletowej im. Olgi Sławskiej-Lipczyńskiej w Poznaniu. Wiceprezesa i współzałożycielka Fundacji Józefa Rotblata. Jej obszar zainteresowań to: studia na rzecz pokoju, edukacja pokojowa, poezja XX i XXI wieku, komparatystyka. Autorka monografii: *Południk spotkania. Paul Celan w polskiej poezji powojennej* (2009), *W cztery strony naraz. Portrety Karpowicza* (2010), *Synteza mowy Tymoteusza Karpowicza* (2011), *Miejsce i imię* (2013), *Żuraw z origami. Opowieść o Józefie Rotblacie* (2019). Zredagowała książki poświęcone między innymi Pessoa, Bachmann, Celanowi, Świeblickiemu, Sachs, Matywieckiemu, musicalom. Poetka (autorka tomów *Tęgo dnia*, *Przyszli niedokonani*, *Płoso*). ORCID: 0000-0002-4203-8010.

*Dance is the hidden language of the soul.
(Taniec jest tajemnym językiem duszy)¹.*

MARTHA GRAHAM

CIAŁA W RUCHU

Keone i Mari Madridowie to małżeństwo, które podziw zyskało w 2017 roku, biorąc udział w turnieju World of Dance, a szerokie grono wielbicieli – po zrealizowaniu domowego teledysku do piosenki *Love Yourself* Justina Biebera, później zaś do jego klipu *Confirmation* nakręconego w przestrzeni nowojorskiego Central Parku. Ich taniec łączy ekspresję z rytuałem bliskim ceremonii codzienności i utrzymuje się w nurcie filozofii uważnego życia. Multisensoryczny i holistyczny przekaz skupia uwagę odbiorców na kilku elementach: semantyce kodu kinestetycznego, słowach, muzyce i opowieści. Mary Wigman w *Języku tańca* nie miała wątpliwości: taniec „jest mową, porozumieniem, językiem ciała w ruchu”².

1 Cyt. za K. Kessel, *The Library of American Choreographers. Martha Graham*, The Rosen Publishing Group, New York 2006, s. 9. Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty w tłumaczeniu autorki artykułu.

2 M. Wigman, *Język tańca*, [w:] *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, red. J. Majewska, tłum. A.W. Brzezińska, M. Chojnowska, M. Jankowski, A. Kamińska, B. Kowalczyk, J. Majewska, K. Pastuszek, A. Ścibor, E. Tomczyk, J. Wójtowicz, Korporacja Ha!art, Kraków 2013, s. 94. Por. H. Bannerman, *Is Dance a Language? Movement, Meaning and Communication*, „Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research” 1(32)/2014.

Madrydowicze konsekwentnie rzucają wyzwanie konwencjom (aktualnie finalizują prace nad musicalami poświęconymi Britney Spears i Karate Kid), stworzyli własny styl w ramach *urban dance* i podkreślają motywację do odważnego łączenia się nie tylko z rytmem, ale także z opowiadaną historią. Do ich działań można odnieść słowa Jadwigi Majewskiej, nazywającej taniec współczesny „wzdziedziczonym dzieckiem sztuk dramatycznej i baletowej”³. Madrydowicze tańczą w tenisówkach. Zarówno ich choreografie, jak i zrealizowana dla New York City Ballet praca Justina Pecka z 2017 roku (*The Times Are Racing*) przywodzą na myśl słowa Sally Banes: „Jeśli balet odziewał stopę w satynowy pantofel, skrywając ciało i jego pracowitą wytrzymałość za zasłoną, która reprezentowała miękką, czarującą kobiecość, zaś *modern dance* bezwstydnie obnażał stopę, żeby symbolicznie zapewnić jej kontakt z ziemią, to muza postmodernizmu nosi tenisówki, które nie symbolizują niczego”⁴.

W artykule omówię kilka dzieł choreograficznych w kontekście działań pokojowych, co uruchamia powstawanie nowej siatki pojęć w badaniu tańca. W przywołanych ekspresjach tanecznych interesujący mnie choreografowie i tancerze stosują język zaangażowania i naświetlają całą paletę współczesnych problemów społecznych związanych z izolacją.

W STRONĘ PEŁNIEJSZEJ DEFINICJI POKOJU

Na początku nieodzowne staje się odniesienie do tego, jak rozumiany jest pokój. Milton Rinehart w artykule *Toward better concepts of peace* zauważył, że broń nuklearna staje się coraz bardziej zaawansowana technologicznie, ale perspektywa anihilacji nie uczyniła świata bardziej pokojowym, co – zdaniem badacza – wynika z powszechnego stosowania koncepcji pokoju bez motywacji, by do niego dążyć⁵. Definicje – jak pisał – stają się podstawą dla decyzji, jak pokój zaprowadzać. Jeśli więc rozumiemy go jako brak wojny, próbujemy go budować, eliminując wojnę lub przynajmniej łagodząc związane z nią dolegliwości. Lecz gdy definiujemy pokój jako wewnętrzną harmonię⁶, wówczas praktykujemy uważne życie, aby pielęgnować pokój personalny, a następnie rozszerzać go na poziom interpersonalny, rodzinny, lokalny, narodowy, globalny i związany z przyjaźnią między nami a planetą. Od tego zatem, jak pokój się konceptualizuje, zależy to, co uważa się za istotne w jego ustanawianiu.

Skupię się na dwóch koncepcjach: pokoju organicznego i pozytywnego. Obie można odnieść do działań Madrydów – zarówno przekazu ich choreografii, jak i wspólnotowej metody pracy.

3 J. Majewska, *Wstęp*, [w:] *Świadomość ruchu...*, dz. cyt.

4 S. Banes, *Terpsychoza w tenisówkach. Taniec post-modern*, tłum. J. Majewska, A. Grabowski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Instytut Muzyki i Tańca, Kraków 2013.

5 M. Rinehart, *Toward better concepts of peace*, Conflict Information Consortium, University of Colorado, Boulder, maj 2005, <https://www.beyondintractability.org/essay/peace> (28 lipca 2020).

6 *The Psychological Components of a Sustainable Peace*, red. P.T. Coleman, Springer, New York 2012; A. Fiala, *Transformative Pacifism: Critical Theory and Practice*, Bloomsbury Publishing, New York 2018.

Martin Buber w eseju *A Land of Two Peoples* wykladał: „prawdziwym rozwiązaniem jest pokój organiczny. [...] oznacza współpracę i nic więcej”⁷. Betty Reardon – być może zainspirowana koncepcją autora *Opowieści chasydów* – także zaproponowała wzorzec pokoju organicznego (*organic peace*); pisała o systemie pokojowym wymagającym zmiany obrazów, metafor oraz wzorców, zgodnie z którymi ludzie myślą oraz działają⁸. Martin Luther King Junior wtórował Buberowi w kazaniu *When Peace Becomes Obnoxious (Kiedy pokój staje się nieznośny)*, nieco inaczej rozkładając jednak akcenty i proponując kategorię pokoju pozytywnego: „Pokój to nie tylko brak jakiejś negatywnej siły – wojny, napięcia, zamieszania, ale także obecność pozytywnych sił – sprawiedliwości, dobrej woli”⁹. Definiuje się go jako wartość dostępną dla wszystkich, powinien być prawdziwy, trwały i stabilny, zbudowany na fundamencie sprawiedliwości. Wiąże się go z nieobecnością przemocy i wypełnieniem pozytywnymi wartościami¹⁰. Wielu badaczy sugeruje, że definicja negatywna (skoncentrowana tylko na braku negatywnej siły) wypacza właściwy sens tego pojęcia.

„TO NIE MY TONIEMY” – WSPÓŁCZESNE MIGRACJE

Keone i Mari Madridowie tańczą przeciw izolacji zarówno w krótkiej pracy choreograficznej ukazującej oddalenie się od siebie partnerów zbyt często korzystających z telefonów komórkowych, jak i w broadwayowskim hiphopowym spektaklu *Beyond Babel*, inspirowanym Szekspirowskim dramatem *Romeo i Julia*, w którym poruszają temat konfliktów społecznych prowadzących do wznoszenia murów. W ich rodzinnym San Diego przedstawienie odbyło się w dzielnicy Barrio Logan, sercu meksykańskiej mniejszości i blisko najbardziej obleganego przejścia granicznego na świecie, umocnionego betonowym murem i odrutowanego siatkami, stale monitorowanego przez policję. Wykorzystując fotografie muru berlińskiego, Madridowie sugerują, że interesuje ich los bezpieczeństwa: zarówno tych, którzy forsują mur na granicy amerykańsko-meksykańskiej, jak i tych próbujących przedostać się przez morze do Europy.

7 „A peace that comes about through cessation of war, hot or cold, is no real peace. Real peace, a peace that would be a real solution is organic peace. A great peace means cooperation and nothing less” (M. Buber, *A Land of Two Peoples*, University of Chicago Press, Chicago 2005, s. 276).

8 B. Reardon, *Comprehensive Peace Education: Educating for Global Responsibility*, Teaching College, New York 1988, s. 20–22.

9 M. Luther King Jr., *When Peace Becomes Obnoxious*, [w:] tegoż, *The Papers of Martin Luther King Jr.*, t. 3: *Birth of a New Age, December 1955 – December 1956*, Stanford University, Stanford 1997. Por. „Peace is not merely the absence of some negative force – war, tension, confusion, but it is the presence of some positive force – justice, goodwill, the power of the kingdom of God” (M. Luther King Jr., *Stride Toward Freedom: The Montgomery Story*, Harper and Brothers, New York 1958, s. 96–97).

10 „Negative peace refers to the absence of violence. When, for example, a ceasefire is enacted, a negative peace will ensue. It is negative because something undesirable stopped happening (e.g. the violence stopped, the oppression ended). Positive peace is filled with positive content such as restoration of relationships, the creation of social systems that serve the needs of the whole population and the constructive resolution of conflict. Peace does not mean the total absence of any conflict. It means the absence of violence in all forms and the unfolding of conflict in a constructive way. Peace therefore exists where people are interacting non-violently and are managing their conflict positively – with respectful attention to the legitimate needs and interest of all concerned” (J. Galtung, *Peace by Peaceful Means: Peace and Conflict, Development and Civilization*, Sage Publications, London 1996).

„Zostałem pisarzem także dlatego, że pochodziłem z rodziny zrozpaczonych uchodźców”¹¹ – tak deklarował izraelski powieściopisarz Amos Oz. Być może z tych samych przyczyn Madrydowie zostali tancerzami: pochodzą z rodzin zrozpaczonych wygnańców. Liczba nasuwających się asocjacji przy postawionym w ten sposób centralnym problemie tego fragmentu artykułu (taniec wobec współczesnych migracji) jest całkiem pokaźna. Bo skoro mowa o tańcu w sprzęgnięciu z ziemią i o poszukiwaniu jej skrawka dla siebie, to chce się przywołać – raz jeszcze – Marthę Graham mówiącą, że tam, gdzie tancerz jest gotowy do tańca, ziemia pod nim jest święta („Wherever a dancer stands ready, that spot is holy ground”¹²). Śródtytuł artykułu dźwięczy echem słów Cypriana Norwida z wiersza *Pielgrzym*, w którym podmiot dzieli się refleksją: „Przecież i ja ziemi tyle mam, / Ile jej stopa ma pokrywa, / Dopokąd idę!”¹³.

„Dopokąd” to dawniejsze „dopóki”, do końca czasu, w którym coś trwa. Interesuje mnie też (co zabrzmia jak katachreza), w kierunku jakiego przesłania, „dokąd” tańczą ci, którzy ruchem opowiadają historię współczesnych uchodźców, jaką przechodzą drogę i gdzie widzą jej cel.

Nasilenie ruchów migracyjnych na wielu artystach (filmowcach, poetach, tancerzach, choreografach) wymusza potrzebę konfrontowania odbiorców z tematem etnicznych, narodowościowych czy religijnych Innych¹⁴. Ponad 68 mln obywateli świata to dziś uchodźcy i uchodźczynie – uciekinierzy od wojny w Syrii czy w Jemenie, z Afganistanu, od konfliktów na Ukrainie, w Iraku, Kosowie, Albanii, Pakistanie i Erytrei. Kwestia uchodźstwa stała się wyzwaniem globalnym na liście Celów Zrównoważonego Rozwoju ONZ do 2030 roku. Ten kryzys humanitarny nasilił się w 2015 roku, a tryb jego medialnego nagłośnienia doprowadził do polaryzacji opinii społecznej¹⁵, przekazy prasowe coraz częściej „bazują na emocjach, a nie na rzetelnej wiedzy”¹⁶, podsycają niechęć wobec uchodźców¹⁷. Wypowiedzi artystyczne stają się kodem subwersywnym wobec kodu medialnego, rozprasającym, rozbijającym uproszczone obrazy i komentarze bazujące na niechęci.

Czesław Miłosz kreślił taki obraz poświęcony wizycie dwudziestowiecznego uchodźcy w biurze podróży: „Uchodźca z rozdzieranej wojną Europy szuka kontynentu i kraju, gdzie można by żyć dostatecznie daleko i bezpiecznie. W zamysłeniu obraca palcem globus i wreszcie pyta: «Czy nie macie czegoś innego?»”¹⁸.

11 A. Oz, *Jak uleczyć fanatyka*, tłum. D. Sękalska, Prószyński i Sówka, Warszawa 2010, s. 11.

12 R. Freedman, *Martha Graham: A Dancer's Life*, Clarion Books, New York 1998, s. 65.

13 C. Norwid, *Pielgrzym*, [w:] tegoż, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990, s. 35–36.

14 J.M. Piskorski, *Wygnańcy. Przesiedlenia i uchodźcy w dwudziestowiecznej Europie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010.

15 Por. *Inni to także my. Mniejszości narodowe w Polsce: Białorusini, Cyganie, Litwini, Niemcy, Ukraińcy, Żydzi*, red. B. Weigl, B. Maliszkievicz, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 1998.

16 J.M. Piskorski, *Wygnańcy...*, dz. cyt.

17 Dyskurs edukacyjny na ten temat badała Marta J. Pietrusińska i zauważyła, że najczęściej „stanowi subkod dyskursu publicznego”, zob. M.J. Pietrusińska, *Inny-ja czy obcy-potrzebujący. Wizerunek uchodźcy w prouchodźczych działaniach edukacyjnych*, „Czas Kultury” 3/2018, s. 130.

18 C. Miłosz, *O wygnaniu*, [w:] tegoż, *Szukanie ojczyzny*, Znak, Kraków 2001, s. 207.

W obozie dla uchodźców, pytając: „czy macie coś innego?”, kilka lat temu tańczył urodzony w 1990 roku Syryjczyk z Damaszku o palestyńskich korzeniach, Ahmad Joudeh. Pod wieżą Eiffela i w zbombardowanym teatrze w Palmirze tańczył zamiast umierać i po to, by szerzyć przesłanie o pokoju. Uciekł z domu po masowych egzekucjach dokonanych przez Państwo Islamskie, dziś jest członkiem zespołu Duńskiego Baletu Narodowego. W jednym z wystąpień przywołał słowa twórcy musicali, między innymi kultowego *Rent*, Jonathana Larsona: „Przeciwieństwem wojny jest nie pokój, a wiersz”. Ale wiersz staje się tu przykładem budowania w sztuce, skontrastowanego z wojennym rujnowaniem. Ahmad Joudeh, bohater filmów dokumentalnych *Dance or Die* i *Dance for Peace*, mówił, że tylko kiedy tańczy, czuje się wolny i kompletny; i tylko wtedy nie autoidentyfikuje się jako uchodźca.

Z choreografii i historii biograficznych związanych z migracjami można by zbudować pokaźny katalog. Ale skupię uwagę na jednej, proponując *close reading* układu Keone i Mari Madriidów *We Are*¹⁹.

Nim na scenie pojawią się tancerze, na ekranie wyświetlają się fotografie – posłużę się słowami wiersza Wisławy Szymborskiej – jakichś ludzi „w ucieczce przed jakimiś ludźmi. / W jakimś kraju pod słońcem / i niektórymi chmurami. // [ludzi, którzy – przyp. J.R.] Zostawiają za sobą jakieś swoje wszystko”²⁰. Owej początkowej sekwencji ruchów towarzyszą ilustracje współczesnego kryzysu: zdjęcia z rewolucyjnych ulic, z obozów uchodźczych, z piaszczystej drogi. W choreografii z 2018 roku w pierwszych minutach tańca małżeństwo opowiada historię prywatną, nawiązuje do losów swoich dziadków, nie uchodźców, ale emigrantów do Stanów Zjednoczonych. Gdy wybrzmiewa pierwsza piosenka, wskazują na zatłoczoną już łódkę, wraz z innymi wykonują kompulsywne ruchy. Stają się drużyną uchodźców, która mogłaby przedstawiać się słowami filozofki-uchodźczyni z nazistowskich Niemiec, Hannah Arendt: „Straciliśmy dom, to znaczy całe swoje codzienne życie. Straciliśmy swój zawód, czyli poczucie, że jesteśmy jakoś potrzebni na świecie. Straciliśmy swój język, czyli możliwość naturalnego, spontanicznego reagowania [...]. nasi najlepsi przyjaciele zginęli [...]; nasze osobiste życie zostało przecięte”²¹. Do 2020 roku Syrię – na przykład – opuściło ponad dziewięć milionów osób²². Ale Keone i Mari Madriidowie zdecydowali się na perspektywę ukazującą pojedyncze losy.

Znaczące, że drugiej części tej społecznie zaangażowanej choreografii towarzyszy muzyka urodzonej w 1991 roku Billie Eilish (&*Burn*). Na tę miłosną piosenkę nietrudno nałożyć filtr uchodźczy i w tym kontekście słuchać o biernym przyglądaniu się, jak pali się czyjś samochód, o pożarze serca, o uznaniu za winnego. W pierwszej części słyhać natomiast utwór zatytułowany *715 Creeks*, nagrany

19 K. Madrid, M. Madrid, *We Are*, VIBE XXIII 2018 Exhibition Performance, <https://www.youtube.com/watch?v=JSlzlwB2c98> (30 lipca 2020).

20 W. Szymborska, *Jacyś ludzie*, [w:] tejże, *Wiersze wybrane*, Wydawnictwo a5, Kraków 2010, s. 353.

21 H. Arendt, *My, uchodźcy*, tłum. H. Bortnowska, [w:] tejże, *Pisma żydowskie*, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, tłum. M. Godyń, P. Nowak, E. Rzanna i in., wstęp i oprac. P. Nowak, Biblioteka Kwartalnika „Kronos”, Warszawa 2012, s. 300.

22 R. Kostrzyński, *Trzy lata wojny w Syrii: ponad 9 milionów wysiedlonych*, UNHCR, 14 marca 2014, <https://www.unhcr.org/pl/486-plwiadomosci2014trzy-lata-wojny-w-syrii-ponad-9-milionow-wysiedlonych-html.html> (28 lipca 2020).

przez amerykańską kapelę Bon Iver założoną w 2006 roku i grającą *indie folk*. Wy-
mowna piosenka grupy, śpiewana zniekształconym głosem przez lidera Justina
Vernona, wzmacnia przekaz tańca, który przestaje być językiem bez słów, bo sło-
wa napisane przez Vernona wspierają przesłanie i autorski komentarz do tańca.
Keone i Mari Madridowie pisali, nawiązując do imigranckiej historii dziadków:
„dziś wiele osób pozbawionych domów na całym świecie stara się zrobić to samo”
(„the many displaced humans around the world are trying to do the same”²³). Ich
słowa zdają się wyrażać tę samą myśl, co wersy pacyfistycznej powieści Nikosa
Kazantzakisa *Greki Zorba*: „Mam ci dużo do powiedzenia, ale język mój temu nie
podoła... Pozwól, abym to odtańczył”²⁴. Słowa zostały w kontekście sytuacji współ-
czesnych uchodźców skompromitowane. Najczęstsze sposoby ujmowania wątków
uchodźczych w mediach to, jak skategoryzowała tę kwestię Dominika Cieślukow-
ska: metafora wodna (zalew, fala, napływ), metafora choroby (otwarcie na przy-
mowanie zostali zarażeni „wirusem multi-kulti”), retoryka wojenna (najeźdźcy,
kolonizatorzy, podbój, terror), dehumanizacja (barbarzyńcy, dzika horda)²⁵. Ma-
dridowie wybierają więc stan napięcia rodzącego się między słowem i ruchem.

Posługuję się własnym, roboczym tłumaczeniem słów piosenki, bez próby za-
chowania rymu i rytmu, ze świadomością, że nie wszystkie miejsca można właś-
ciwie oddać w polszczyźnie, jak choćby początkowe („her, the heron”), gdzie autor
operuje instrumentacją głoskową, ale jednocześnie zdaje się metaforyzować prze-
mianę jakiejś jej (*her*) w czaplę (*heron*). Czapla symbolizuje poranek, to – według
Władysława Kopalińskiego – dobry omen. Leksykograf pisze o niej: „stojąc w wo-
dzie albo na brzegu wody, pierwsza pozdrawia jutrzeńkę”²⁶. Poważali ją starożytni
żeglarze, gdyż zwiastowała deszcz i burze²⁷. Scenerią zarówno piosenki, jak i tańca
są zatem nie tylko piaszczysta droga, ale także woda – cmentarz wielu uciekających.

Takie tło rysują różni twórcy, także poeci. Kontekstowo przytoczę wersy po-
chodzące z wierszy Leszka Szarugi, bliskie przesłaniu omówionej choreografii:
„zły ocean łyż / topi ludzi na łodzi”²⁸. W innym tekście warszawski poeta stosuje
zestawienie homofoniczne: „to nie my / Toniemy”²⁹.

Powróćmy zatem do owej piosenki z silnym „my”, towarzyszącej choreografii
We Are.

*Down along the creek
I remember something
Her, the heron hurried away
When first I breeched that last Sunday*

23 M. Fuhrer, *Watch Keone and Mari Madrid's stunning dance tribute to immigrants*, Dance Spirit, 6 lutego 2018, <https://www.dancespirit.com/keone-mari-immigrants-2531882557.html> (28 lipca 2020).

24 N. Kazantzakis, *Greki Zorba*, tłum. N. Chadzinikolau, Oficyna Wydawnicza GMP, Poznań [b.d.], s. 228.

25 Por. D. Cieślukowska, *Jakim językiem rozmawiać o uchodźcach?*, <https://migracje.ceo.org.pl/materialy-metodyczne/jak-rozmawiac-o-uchodzcach-kwestia-jezyka-komentarz-do-scenariuszy-lekcji> (28 lipca 2020).

26 W. Kopaliński, *Czapla*, [w:] tegoż, *Słownik symboli*, Oficyna Wydawnicza „Rytm”, Warszawa 2001, s. 47.

27 Tamże.

28 L. Szaruga, ****zły ocean*, [w:] tegoż, *Zaczyna się*, Convivo, Warszawa 2018, s. 31.

29 L. Szaruga, ****to nie my*, tamże, s. 54.

*Low moon don the yellow road
I remember something
That leaving wasn't easing all that heaving in my vines
And as certain it is evening at is now is not the time
Toiling with your blood
I remember something
In B, unrationed kissing on a night second to last
Finding both your hands as second sun came past the glass
And I know it felt right and I had you in my grasp*

*Then how we gonna cry
Cause it once might not mean something
Love, a second glance
It is not something that we'll need
Honey, understand that I have been left here in the reeds
But all I'm trying to do is get my feet out from the creeks*

*And I see you
Turn around, you're my A-Team
Turn around now, you're my A-Team
God damn, turn around now
You're my A-Team³⁰*

*W dół wzdłuż potoku
Pamiętam coś
Ja, spiesząc się czapłę
Kiedy pierwszy raz zaszedłem od tyłu ostatniej niedzieli*

*Niski księżyc przy żółtej drodze
Coś pamiętam
Odejscie nie złagodziło falowania moich winnic
Jest pewne, że to wieczór i że to nie czas
Trudząc się twoją krwią
Pamiętam coś
W języku B, nielimitowanych pocałunkach w noc od drugiej do ostatniej
Znajdując twoje obie dłonie jako drugie słońce przenikające szybę
Wiem, że to było dobre i miałem cię w zasięgu ręki*

*Więc jak mielibyśmy płakać
Skoro to może nic nie znaczyć
Miłość, drugie spojrzenie
To nie jest coś, czego będziemy potrzebować*

³⁰ J. Vernon, 715, płyta 22, A-Million, 2016, https://www.tekstowo.pl/piosenka,bon_iver,715__cr_931_931_ks.html (28 lipca 2020).

*Kochanie, zrozum, że zostawiono mnie tu w trzcinach
Ale wszystko, co próbuję zrobić, to wyciągnąć stopy ze strumieni*

*I widzieć cię
Odwróć się, jesteś moją Drużyną A
Odwróć się teraz, jesteś moją Drużyną A
Do cholery, obróć się teraz
Jesteś moją Drużyną A*

Wydobywam piosenkę z ram oryginalnego kontekstu: miłosnego wyznania, a właściwie dodatkowo, nakłoniona do tego przez choreografię, czytam ją w kontekście losu bezpaństwowców. Owo trzykrotnie powtórzone „coś pamiętam” to dla uchodźcy mgliste wspomnienie czasu sprzed katastrofy. Tytuł amerykańskiego serialu komediowo-sensacyjnego z lat dziewięćdziesiątych XX wieku, *Drużyna A*, pojawia się zapewne przez wzgląd na asocjacje z podstawową wspólnotą. Nietrudno odnaleźć także inne istotne odwołanie kulturowe: do Mojżesza, przewodawcy Izraela, proroka, który wyprowadził lud z niewoli egipskiej, inaugurując czterdziestoletnią wędrówkę. Urodził się w rodzinie z pokolenia Lewiego, gdy w Egipcie respektowano rozkaz faraona, by zabijać żydowskie noworodki płci męskiej. Matka położyła go więc w koszyku w trzcinach na brzegu Nilu, został jednak znaleziony i uratowany przez córkę faraona. Podmiot z piosenki utożsamia się z jego losem, czeka na odnalezienie, sam nie ma mocy, by wydobyć stopy ze strumieni. Poszukuje wsparcia i miłości. W kontekście tańca Madrydów i wybrzmiewania tych słów w momencie przejścia do zbiorowej choreografii należy odczytywać dwie ostatnie strofy jako rozpaczliwy apel o empatię i etyczną odpowiedzialność, kierowany do współczesnych społeczeństw.

(S)POKÓJ – PRAKTYKA UWAŻNOŚCI DLA POCZĄTKUJĄCYCH

Małżeństwo choreografów i ich dziewięćmiesięczna córka Numah zachorowali na Covid-19. Czas spędzany w domu podczas kwarantanny – a mowa przecież o parze, która wykonała choreografię do teledysku Justina Biebera osadzonego właśnie w przestrzeni domowej – zamiast występów na scenie postanowili wykorzystać na praktykowanie wdzięczności i spokoju, na medytację tańcem, transformację lęku.

Podzielili się ze śledzącymi ich media społecznościowe krótkim układem na ręce *Good Vibes Dance (Taniec dobrych wibracji)*. Seria gestów wykonywanych dłońmi miała pomóc wprowadzić z ciała negatywną energię i zapewnić dobrostan psychiczny³¹. Kłasnienie chwyciło złą aurę³², otwarcie dłoni, głaskanie ich po wewnętrznej i zewnętrznej stronie, złożenie, rozsuniecie odpychało zło i przyciągało dobro. Keone Madrid pokazywał także, jak można dokładać do tych gestów ruchy innych części ciała i rozbudowywać opowieść.

³¹ B. Seibert, *Feeling down? Try a Good Vibes Dance for your hands*, „The New York Times”, 28 kwietnia 2020, <https://www.nytimes.com/2020/04/28/arts/dance/keone-mari-madrid-good-vibes-dance.html> (28 lipca 2020).

³² *Good Vibes Dance: A joy burst with Keone with Mari Madrid*, <https://vimeo.com/415763354> (28 lipca 2020).



K. Madrid, *Good Vibes Dance*. Źródło: B. Seibert, *Feeling down? Try a Good Vibes Dance for your hands*, „The New York Times”, 28 kwietnia 2020, <https://www.nytimes.com/2020/04/28/arts/dance/keone-mari-madrid-good-vibes-dance.html>.

Jon Kabat-Zinn w *Praktyce uważności dla początkujących* za fundamenty postawy uważnościowej uznał: nieosądzanie, cierpliwość, umysł początkującego oraz akceptację. Zdefiniował *mindfulness* jako „związek miłosny z życiem, rzeczywistością, wyobraźnią”³³. Praktykowanie afirmacji i dzielenie się wdzięcznością łączy się z poświęceniem ciała w określonej przestrzeni (zgodnie z teorią Mary Overlie, wyróżniającej sześć punktów widzenia – *the six viewpoints*: czas, kształt, emocje, ruch, opowieść, przestrzeń) pełnej uwagi, z wielokrotną lekturą stanu ciała i umysłu. Umożliwia zaprowadzenie (s)pokoju, introspekcję, wyciszenie, wyklarowanie myśli, opanowanie emocji, psychiczne ukojenie.

UCZYNIĆ CIAŁO DOBRYM MIEJSCEM. NA ZAKOŃCZENIE

Doris Humphry w *The Art of Making Dances* napisała:

Każdy ruch wykonany przez człowieka – a nawet można iść dalej i stwierdzić, że także w królestwie zwierząt – jest znakiem w przestrzeni; związkiem z innymi obiektami zarówno w czasie, jak i przestrzeni; przepływem energii, który nazwiemy dynamiką;

³³ J. Kabat-Zinn, *Praktyka uważności dla początkujących*, tłum. J.P. Listwan, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2014, s. 10.

i rytmem. Ruchy są wykonywane z mnóstwa powodów, mimowolnych i dobrowolnych, psychicznych, emocjonalnych lub instynktownych – które zbiorczo nazwiemy motywacją. Bez niej żadne nie zaistniałyby. Tak więc, analizując ruch w ogóle, otrzymujemy podstawę tańca, będącego ruchem doprowadzonym do poziomu artystycznego. Cztery elementy ruchu tanecznego to zatem: projekt, dynamika, rytm i motywacja. Oto surowce tańca³⁴.

Keone i Mari Madridowie uczynili swoje ciała dobrymi miejscami. Co więcej, ich choreografie pozwalają czynić świat lepszym miejscem: usuwają negatywną energię, sugerują, by wykonywać świadome ruchy przy prozaicznych czynnościach, jak mycie naczyń czy zabawa z psem, by uzewnętrznić lęk i uwewnętrznić poczucie wspólnotowości, wzrastać dzięki sztuce. Skoncentrowani na jakości relacji ja – ja, ja – inni, pozwalają przeorientować myślenie o tańcu i dostrzec w nim istotne narzędzie budowania pokoju, znajdujące się w zasięgu każdego człowieka. Traktują wszak taniec jako wrodzony język, nieznający granic i nieważniący izolację.

BIBLIOGRAFIA

- Banes, Sally. *Terpsychora w tenisówkach. Taniec post-modern*. Tłum. Jadwiga Majewska, Artur Grabowski. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Instytut Muzyki i Tańca, 2013.
- Bannerman, Henrietta. „Is Dance a Language? Movement, Meaning and Communication”. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 32, 1 (2014).
- Freedman, Robert. *Martha Graham: A Dancer's Life*. New York: Clarion Books, 1998.
- Humphries, Doris. *The Art of Making Dances*. London: Dance Books, 1959.
- Kessel, Kristin. *The Library of American Choreographers. Martha Graham*. New York: The Rosen Publishing Group, 2006.
- Madrid, Keone, Mari Madrid. *We Are*. <https://www.youtube.com/watch?v=JSIzlwB2c98>.
- Oz, Amos. *Jak uleczyć fanatyka*. Tłum. Danuta Sękalska. Warszawa: Prószyński i Spółka, 2010.
- Majewska, Jadwiga, red., *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*. Tłum. Anna W. Brzezińska, Marzena Chojnowska, Michał Jankowski, Agnieszka Kamińska, Beata Kowalczyk, Jadwiga Majewska, Katarzyna Pastuszek, Aleksandra Ścibor, Elżbieta Tomczyk, Jarosław Wójtowicz. Kraków: Korporacja Ha!art, 2013.
- Miłosz, Czesław. *Szukanie ojczyzny*. Kraków: Znak, 2001.

Data wpłynięcia: 31 lipca 2020 r. Data zatwierdzenia do druku: 28 października 2020 r.

³⁴ „Every movement made by a human being, and far back of that, in the animal kingdom too, has a design in space; a relationship to other objects both in time and space; an energy flow, which we will call dynamics; and a rhythm. Movements are made for a complete array of reasons involuntary and voluntary, psychical, emotional or instinctive – which we will lump together and call motivation. Without a motivation, no movement would be made at all. So, with a simple analysis of movement in general, we are provided with a basis of dance, which is movement brought to the point of fine art. The four elements of dance movement are, therefore, design, dynamics, rhythm and motivation. These are the raw materials that make a dance” (D. Humphry, *The Art of Making Dances*, Dance Books, London 1959, s. 46).

'AS LONG AS THEY DANCE.' DANCE AS A LANGUAGE OF ENGAGEMENT FOR PEACE

The choreographic productions of an American couple with an immigrant background are discussed here in the context of working for peace. The selected dance expressions of Keone and Mari Madrid activate the language of engagement, shedding some light on a variety of contemporary social problems related to isolation: the drama of contemporary refugees (*We Are*) and those suffering from the COVID-19 pandemic (*Good Vibes Dance*). The artistic duo's multisensory choreographic works shift the viewers' focus to the kinaesthetic code as well as the words and music, telling a story that is to facilitate a better understanding of social issues. Concentrating on the quality of the me-me, me-others relations, the Madrids allow us to redefine what we think about dance and recognise it as a readily available tool for building peace. The artists treat the dance as an innate language that undoes isolation.

SŁOWA KLUCZOWE: pokój, taniec zaangażowany, uchodźstwo, taniec wobec pandemii

KEY WORDS: peace, engaged dancing, refugees, dance and the pandemic