didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 183**
Data wydania: październik 2024
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/spotkania-w-cudzych-cialach

/ REPERTUAR

Spotkania w cudzych ciałach

Agata Skrzypek

Nowy Teatr w Warszawie

Threesome/Trzy

koncepcja, choreografia, wykonanie: Wojciech Grudziński, wsparcie dramaturgiczne: Joanna Ostrowska, Klaudia Hartung-Wójciak, tekst: Klaudia Hartung-Wójciak, wideo: Rafał Dominik, kostiumy: Marta Szypulska, reżyseria światła: Jacqueline Sobiszewski, muzyka: Lubomir Grzelak, Wojtek Blecharz, produkcja: Wojciech Grudziński / Fundacja 910113, koprodukcja: Belluard Bollwerk, Nowy Teatr, menedżment: Alicja Berejowska – Perform for change

polska premiera: 7 września 2024

Prapremiera *Threesome/Trzy* odbyła się w czerwcu w Centre national de la danse w Paryżu, a premiera polska w Nowym Teatrze w Warszawie podczas wrześniowego, siódmego showcase'u Generation After. Wykształcony w rotterdamskiej akademii tańca CODARTS Wojciech Grudziński przygotował i wyprodukował spektakl w ramach udziału we francusko-szwajcarsko-polskich programach wsparcia pracy twórczej, oferowanych przez Belluard Bollwerk, Cité Internationale des Arts – Frascati, Visegrad Artist Residency

Program for Performing Artists, Centre national de la danse – Pantin oraz miasto Warszawę. Przy projekcie współpracowało międzynarodowe grono: artysta wizualny Igor Cardellini z Belluard Bollwerk oraz związany z Das Theatre, a obecnie także pracujący nad spektaklem *Ziemia jest płaska* w Starym Teatrze w Krakowie, dramaturg Miguel Angel Melgares. Efektem tych licznych kolaboracji jest spektakl choreograficzny na jedno ciało oraz co najmniej kilka bytów astralnych, którym Grudziński użycza siebie, by, jak zapowiada, „zniknąć i zaistnieć jeszcze bardziej”[1].

Spomiędzy kłębów dymu wyłania się leżące nieruchomo na pustej scenie ciało. Odrealniony głos z offu zmysłowo nuci mantrę „The power of three will set us free”, a czerwone litery, układające się w jej słowa, wędrują niespiesznie po tylnej ścianie jak wąż w grze ze starej nokii. Pieśń trwa, dopóki wszyscy nie zajmą miejsc na widowni. Dym powoli opada. Wtedy widać, że niebieska poświata płynąca z wideo i reflektorów koresponduje z błękitem kostiumu autorstwa Marty Szypulskiej: koronkowymi jockstrapami, zakładaną na całą głowę maską z wyciętymi otworami na oczy i półokrągłymi, małpimi uszami oraz wystającymi z adidasów wysokimi skarpetkami.

W pierwszej części spektaklu Grudziński nie pokazuje widzom twarzy, choreografia bazuje bowiem na wyjściowej pozycji przypominającej halasanę (pozycja pługa). Z nogami przerzuconymi za głowę, jakby zatrzymał się w pół drogi do zrobienia fikołka w tył, wypina wysoko w górę nagie pośladki i podpiera się rękami, a jego zgięty kark coraz mocniej czerwienieje w wyniku obciążenia. Performer eksploruje możliwe kierunki ruchu, przesuwając się do przodu, do tyłu i po kole, wykonując kolejne przewroty, falując w powietrzu nogami, dalekim nawiązaniem wskazując na wizerunek Kali, wielorękiej hinduskiej bogini śmierci i pogromczyni demonów. Cały czas

pilnuje, by twarz pozostała w ukryciu. To poszukiwania możliwości i ograniczeń ciała w jego potencjalnie nowym kształcie. Jeśli na moment porzucić pamięć o anatomii człowieka i uwierzyć iluzji wzrokowej, można w postaci kreowanej przez Grudzińskiego zobaczyć bezgłową, pozbawioną genitaliów istotę o wyjątkowo silnych górnych kończynach i rozczapierzonych, ale mało mobilnych dolnych odnóżach. Choć części jej ciała są ludzkie, ona sama wprowadza atmosferę złowrogiej niesamowitości.

Kontemplacja nowego ciała i jego możliwości ruchu kończy się w momencie nawiedzenia, swoistego przejęcia ciała performera przez duchy trzech powojennych tancerzy Teatru Wielkiego w Warszawie: Stanisława Szymańskiego (1930-1999), Gerarda Wilka (1944-1995) i Wojciecha Wiesiołłowskiego – lub też Woytka Lowskiego, według zanglicyzowanej pisowni, którą się posługiwał na emigracji (1939-1995). Podległe woli zjaw ciało Grudzińskiego prostuje się i staje człowiekiem, czy raczej przybiera człowieczą formę. Performer zrzuca maskę i staje naprzeciw publiczności, z nieruchomym wzrokiem wbitym gdzieś ponad głowy obecnych. Jego mimika, wyrażająca mieszaninę zdziwienia i natchnienia, kontrastować będzie z intensywnym *non-stop movement*, jakiemu duchy poddadzą jego ciało.

Ponoć zjaw, które wracają na ziemię, trzeba zapytać, czego potrzebują, by zaznać spokoju. Widma tancerzy komunikują się z widownią jednym, dobiegającym z offu głosem, wyrażając swoją wolę za pośrednictwem lakonicznych fraz, prezentowanych także w formie napisów po angielsku na tylnej ścianie (tekst Klaudii Hartung-Wójciak): „don’t look at my hands” „fill us”, „spread it”, „do it”, na przemian rozkazując i uwodząc niejednoznacznymi poleceniami. Głos przypomina, jak o Szymańskim, Wiesiołłowskim i Wilku mówiło się w sali prób Teatru Wielkiego: *poofs*, *freaks*, *fairies*. Nie następuje tu więc wyliczanka zasług artystycznych, czy

odczarowanie zaklętej w stereotypach pamięci o baletmistrzach, jak to często bywa przy projektach artystycznych z nurtu bioteatru, rekonstruujących archiwa, by zakreślić szerszy kontekst ważnych, interesujących lub wpływowych życiorysów[2]. W *Threesome/Trzy* przywołane i przechwycone zostają te właśnie narracje, które w (pozornie) pogardliwym tonie wskazują na odmienność, dziwaczność, niedopasowanie. Grudziński proponuje grę z pamięcią społeczną, która pieczołowicie zatarła ślady własnego wstydu wobec inności. Czego chcą zjawy? Może przypomnieć nie tyle o swoich dokonaniach w dziedzinie kultury, ile o tym, co sprawiło, że wybrali emigrację lub musieli znosić poniżające traktowanie w kuluarach? A może po prostu przyszły, by spędzić ze sobą czas, nie chcąc nikogo rozliczać ani upominać?

Naraz napisy informują, że wraz z nawiedzeniem operowa sala prób – nomen omen, Sala Prób to także nazwa małej sceny Nowego Teatru, w której odbywa się performans – zmienia się w pokój schadzek, miejsce cruisingu[3]. Choć tylko jeden z performerów jest obecny fizycznie, tańczą wszyscy czterej, występując razem w wizualnym przemieszaniu (wideo autorstwa Rafała Dominika). Na tylnej ścianie oglądamy zapętlone fragmenty archiwalnych występów Wiesiołłowskiego, Szymańskiego i Wilka, pochodzące z opery, telewizji czy teledysków. Ekran podzielony jest na trzy części, teoretycznie po jednej dla prezentacji sylwetki każdego z tancerzy, lecz ci zaczynają wkrótce odwiedzać się nawzajem, krążyć między przydzielonymi im polami – obrazy nakładają się jeden na drugi, mieszają się, powiększają, nabierają fluorescencyjnych barw wraz ze wzrastającą dynamiką rozbrzmiewającego w tle walca w wersji elektronicznej (muzykę skomponowali Lubomir Grzelak i Wojtek Blecharz). W żywym planie Grudziński rozwija i przyspiesza krok podstawowy z podskokiem, przypominający do złudzenia estetykę polskich tańców narodowych. Tańczy

w miejscu, po kole, raz z rękami wspartymi pod boki, raz wyciągniętymi jak w krakowiaku, to znów łagodnie falując ramionami nad głową w kontrastującym powolnym, trójdzielnym tempie. Energetyczne epicentrum spektaklu powoli wytraca inercję; wyraźnie zmęczony performer doskakuje ostatnie takty, aż zatrzymuje się w miejscu i zapada ciemność.

W tym, że w pierwszej części spektaklu mamy do czynienia z eksploracją charakterystyki nie do końca ludzkiej istoty, upewnia cytat z opisu spektaklu, odwołujący zainteresowanych do książki Petera Stoneleya *A Queer History of The Ballet.* Publikacja ta poświęcona jest XIX- i XX-wiecznemu baletowi, interpretowanemu jako przestrzeń (artystyczna i społeczna) ekspresji homoseksualności, która w innych okolicznościach uznana byłaby za nielegalną czy obsceniczną. Stoneley pisze o nadprzyrodzonych zjawiskach, które w librettach z okresu romantyzmu uwalniają seksualność bohaterów z okowów mieszczańskiej moralności – jak na przykład wizja orgii zakonnic w *Robercie Diable* Giacomo Meyerbeera, powstałych z grobów za sprawą biesa Bertrama, by oddać się uciechom ciała. Powołując się na rozważania Katharine Briggs, autor zwraca także uwagę na figurę wróżki: postać ta ewoluowała w kulturze od mitycznych Mojr, strażniczek ludzkiego losu, przez średniowieczne postaci starych mędrczyń, przepowiadających przyszłość noworodków, aż po współczesne wyobrażenia wróżek jako istot, które wprawdzie fizycznie przypominają ludzi, lecz ich dusze i umysły pochodzą z innego świata i dysponują nadprzyrodzonymi mocami (Stoneley, 2007, s. 34). Badacz wiąże z homoseksualnością zarówno niesamowitość wróżki, jak i to, że będąc nie do końca człowiekiem, poszerza ona zdolność odbiorcy do wyobrażenia sobie i akceptacji nietradycyjnych (w optyce stereotypowego XIX-wiecznego widza opery) zachowań erotycznych. I właśnie do charakterystyki tej hybrydycznej, nie-ludzkiej istoty nawiązuje wspomniany wcześniej cytat: „Większość z nich ma zazwyczaj ludzką postać,

ale często również dziwaczną przypadłość, którą starają się ukryć. Niektóre piękną twarzą odwracają uwagę od dziury w tyle głowy. Inne długimi włosami przykrywają zwierzęce łapy. Są też takie, które nieustannie trzepoczą rękami, byśmy nie zauważyli błon między ich palcami. Budzą zarówno podziw, jak i przerażenie. Uważa się, że uwielbiają lamentować nad swoją odmiennością i jednocześnie cieszyć się nią" (tamże).

Druga część spektaklu wydaje się wsparta intencją wprowadzenia w trans nie tylko performera, ale i widza. Można się w niej trochę zgubić albo otworzyć na bardziej samodzielną interpretację. Wielokrotnie nie było dla mnie jasne, czy głos z offu jest głosem którejś ze zjaw, czy ciała, które biorą w posiadanie, czy może wszystkich razem. Stwierdzam więc, że w swojej autorskiej praktyce choreograficzno-cruisingowej Grudziński zdaje się celowo nie domykać lub nie rozwijać niektórych tematów – nazwania i zaspokojenia pragnień, przywołania z niepamięci sylwetek tancerzy, tajemniczości ucieleśnionej monstrualnej postaci z baśni, queerowości jako lamentu i zachwytu nad odmiennością, afektogenności ekspozycji prawie nagiego ciała, doświetlanego kontrastowo przez Jacqueline Sobiszewski najczęściej tylko z jednej strony, jak w malarstwie Caravaggia. Pozwala raczej, by relacje między elementami narracyjnymi i performatywnymi odzwierciedlały przygodność cruisingowych stosunków, krążyły wokół siebie i spotykały w luźnych asocjacjach. Wszystkie te wątki mieszają się w uwodzicielskim performansie o znikaniu i pojawianiu się w różnych, hybrydycznych formach, równoległych światach, odległych czasoprzestrzeniach.

Wzór cytowania:

Skrzypek, Agata, *Spotkania w cudzych ciałach*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2024, nr 183,

https://didaskalia.pl/pl/artykul/spotkania-w-cudzych-cialach.

Autor/ka

Agata Skrzypek

Agata Skrzypek – adiunktka w Akademii Teatralnej w Warszawie, absolwentka performatyki na UJ, krytyczka teatralna współpracująca z „Dialogiem”, „Didaskaliami”, miesięcznikiem „Teatr”, dramatopisarka, dramaturżka, performerka, tłumaczka.

Przypisy

1. Cytat z opisu spektaklu: https://nowyteatr.org/pl/kalendarz/threesome-trzy [dostęp: 18.09.2024].
2. Myślę tu m.in. o twórczości dramatycznej Jolanty Janiczak, Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk czy Artura Pałygi.
3. Nie brak w historii teatru momentów, w których architektura instytucji oferowała coś ponad swoje pierwotne przeznaczenie: na przykład, gdy po rewolucji lipcowej Louis-Désiré Véron objął dyrekcję Opery Francuskiej, planując uczynić z niej „Wersal dla klasy średniej”, sala prób zamieniła się w miejsce dyskretnych spotkań prominentnej klienteli z tancerkami i tancerzami baletu. Jednocześnie, obniżając artystom wynagrodzenia i wysyłając baletnice na scenę w znacznie skróconych spódnicach, na co nie było przyzwolenia za poprzednich dyrekcji, Véron de facto przymusił je do prostytucji. Zob. Stoneley, P., *A Queer History of The Ballet*, Routledge, Nowy Jork 2007, s. 23-24.

Bibliografia

Stoneley, Peter, *A Queer History of The Ballet*, Routledge, New York 2007.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/spotkania-w-cudzych-cialach*