didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 191**
Data wydania: luty 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/ruch-i-rytm

/ TANIEC

Ruch i rytm

Katarzyna Kmiecik

Pawilon Tańca i Innych Sztuk Performatywnych

My Fierce Ignorant Step

koncepcja i choreografia: Christos Papadopoulos, muzyka: Kornilios Selamsis, kompozytor współpracujący: Jeph Vanger, scenografia: Clio Boboti, kostiumy: Maria Panourgia, światło: Stefanos Drousiotis

premiera: 8 stycznia 2026

Storm

choreografia i wykonanie: Paweł Sakowicz, muzyka: Agnė Matulevičiūtė, światło: Julius Kuršys, kostium: Elena Marija Veleckaitė, wsparcie dramaturgiczne: Anka Herbut

premiera: 30 stycznia 2026

Nowo otwarty Pawilon Tańca i Innych Sztuk Performatywnych w Warszawie szybko staje się miejscem intensywnych doświadczeń choreograficznych. W styczniu odbyły się tam dwie premiery: *My Fierce Ignorant Step* w choreografii Christosa Papadopoulosa i solo Pawła Sakowicza *Storm*. W

pierwszym z tych spektakli na scenie pojawia się zespół performerów operujących minimalistycznym językiem ruchu w rytmie bliskości i współobecności. Drugi jest autorskim projektem Sakowicza – tancerza, choreografa i politologa, absolwenta Uniwersytetu Warszawskiego oraz London Contemporary Dance School, konsekwentnie rozwijającego w swojej praktyce analityczne podejście do ciała i struktury ruchu. Obie choreografie eksplorują zarówno sieci napięć między postaciami, jak i zagęszczoną, indywidualną dynamikę jednostki.

Hipnotyczna wspólnota ciał

Polska premiera spektaklu *My Fierce Ignorant Step* w choreografii Christosa Papadopoulosa oficjalnie zainaugurowała działalność Pawilonu, sygnalizując, że będzie to miejsce otwarte na intensywne, zbiorowe doświadczenia choreograficzne. Dziesięcioro wykonawców rozwija na scenie precyzyjną partyturę ruchu, w której rytm i relacje między ciałami stają się osią dramaturgii, i której energia wyraźnie przechodzi na architekturę miejsca. Pierwsze sekwencje wykonywane są w rozproszeniu przez Themis Andreoulaki, Marię Bregianni, Amalię Kosmę, Georgiosa Kotsifakisa, Sotirię Koutsopetrou, Tasosa Nikasa, Spyrosa Ntogasa, Ioannę Paraskevopoulou, Danae Pazirgiannidi i Adonisa Vaisa. Z pojedynczych impulsów, kroków i drobnych przesunięć ciała wyłania się stopniowo zbiorowy rytm, który stanie się osią spektaklu i punktem wyjścia do refleksji nad wspólnotą. Spektakl operuje repetycją jako zasadą konstrukcyjną. Początkowe sekwencje, oparte na krokach, skrętach, przesunięciach ramion i precyzyjnych akcentach rytmicznych, uczą widza patrzeć na ciało jak na instrument reagujący na tempo, napięcie i impuls. Ruch zostaje rozpisany na drobne jednostki, które w miarę trwania przedstawienia łączą się w coraz dłuższe frazy. Od pierwszych minut równolegle rozwija się warstwa akustyczna – kompozycja

Korniliosa Selamsisa, powstała przy współpracy z Jephem Vangerem. Subtelne, pulsujące struktury dźwiękowe nie tyle towarzyszą ruchowi, ile wyznaczają jego tempo i gęstość, stopniowo zagęszczając przestrzeń.

Kostiumy w *My Fierce Ignorant Step* odgrywają kluczową rolę w kształtowaniu wizualnej tożsamości spektaklu. Tworzą kompozycję eleganckich, niekiedy lekko brokatowych elementów, zestawionych z dresami i sportowymi ubraniami, które wzmacniają formalny rygor scenicznej obecności wykonawców. Dzięki temu strój pozwala zarówno wyróżnić indywidualność każdej z osób tańczących, jak i w subtelny sposób scalać je w dynamiczną wspólnotę. Elementy eleganckie nawiązują do tradycji scenicznej baletu klasycznego, barokowej estetyki frazy muzycznej, natomiast nieformalne akcenty wprowadzają luz, bliskość i miejską codzienność, przypominając, że rytm grupy może istnieć w świecie realnym, poza sceną.

W rozbudowanych sekwencjach kolektywnych dziesięcioro wykonawców i wykonawczyń przemieszcza się niczym zwarty strumień ciał przecinający scenę z rosnącą intensywnością. Wspólne przebiegi, obroty i gwałtowne wyrzuty ciał w górę, realizowane poprzez serię wysokich, zdecydowanych wyskoków, pojawiają się stopniowo jako element poszerzającej się frazy ruchowej. Wraz z rozwojem dramaturgii narastania zostają one włączone w repetycyjną strukturę spektaklu, powracając w kolejnych sekwencjach jako coraz bardziej intensywny wariant wcześniejszych układów. To właśnie powtarzalność tej rozbudowanej frazy – zawierającej już nagłe przyspieszenia, skoki i gwałtowne zmiany dynamiki – prowadzi do finałowej kulminacji, w której wyskok przestaje być jedynie gestem fizycznym, a staje się znakiem maksymalnego napięcia całej struktury choreograficznej. Wyskok staje się tu nie tylko gestem fizycznym, lecz także znakiem

kulminacji całej struktury choreograficznej. Równolegle pojawiają się krótkie zakłócenia jej wewnętrznego rytmu. Indywidualne gesty, chwilowe odklejenia od wspólnego tempa, nagłe zwroty czy przesunięcia osi ruchu wprowadzają napięcie i przeciwdziałają jednolitości formy. Dzięki nim grupa nie funkcjonuje jak bezosobowy mechanizm, lecz dynamiczny organizm, w którym lokalne odchylenia stają się elementem kompozycji. Oświetlenie porządkuje percepcję choreografii. Podkreśla etapy narastania formy i kierunki przepływu energii w zespole, pozostając na tyle elastyczne, by nie zamknąć ruchu w sztywnej ramie. Subtelne modulacje światła wspierają rytm spektaklu i jego wewnętrzną dramaturgię.

Całość układa się w doświadczenie wspólnoty budowanej poprzez rytm, powtórzenie i fizyczną współobecność. Spektakl opowiada o pierwszych impulsach spotkania i o radości płynącej z bycia razem w ruchu. Choreografia funkcjonuje tu jak zbiorowa pieśń ciał, niosąca emocje, pamięć i możliwość porozumienia poza językiem. W świecie zdominowanym przez indywidualizację i rozproszenie *My Fierce Ignorant Step* podkreśla wartość wspólnego działania, opartego na zaufaniu, uważności i gotowości dzielenia się energią.

Obserwując kolejne sekwencje, stopniowo wyłaniające się struktury i kulminacyjne momenty, można niemal hipnotycznie zawiesić się w rytmie ciał, doświadczając pełni współobecności i pulsującej harmonii. To zaproszenie do zatrzymania uwagi, pozwolenia sobie na bycie w ruchu i w rytmie, w którym każda jednostka staje się częścią większej, żywej całości.

Jedna sieć

Paweł Sakowicz konsekwentnie koncentruje się na badaniu relacji między

ciałem jako autonomicznym podmiotem a ciałem wplątanym w sieć napięć, impulsów i zależności. W *Boa* problem ten był rozpisany na siedem postaci scenicznych, które funkcjonowały jednocześnie jako odrębne byty i elementy dynamicznej struktury wzajemnych oddziaływań, w którym kluczową rolę odgrywały biodra jako centrum inicjujące ruch oraz spojrzenia performerów intensywnie kierowane ku publiczności. W *Storm* Sakowicz występuje jednocześnie jako autor i wykonawca, skupiając całą dramaturgię w pojedynczym organizmie, który przejmuje rolę wieloelementowego układu. Ruch bioder, repetycje fraz i napięcia pomiędzy impulsami muzycznymi a fizyczną reakcją ciała tworzą strukturę, w której pojedyncza postać funkcjonuje jak cała sieć sprzecznych wektorów, pozostających ze sobą w nieustannym konflikcie i negocjacji, przy jednoczesnej rezygnacji z bezpośredniego kontaktu wzrokowego z widownią.

Storm rozpoczyna się w minimalistycznej geometrycznej przestrzeni: widownia jest rozmieszczona po czterech stronach sceny, wyznaczając kwadrat, a performer wyłania się z jednego z narożników. Już od pierwszych sekund inicjuje ruch bioder. To one stają się motorem całego spektaklu. Krótkie pauzy, momenty zastygnięcia ciała tylko pozornie przerywają ciągłość ruchu. W rzeczywistości napięcie nie znika ani na chwilę. Ruch sprawia wrażenie zaprogramowanego, lecz daleki jest od robotyczności. Zachowuje płynność i sensualność, a jego dynamika stopniowo narasta. Ręce cyklicznie wędrują ku twarzy, oczom i głowie, jakby ciało nieustannie poszukiwało równowagi. Góra i dół wchodzą w dialog, a następnie ruch zaczyna przypominać krnąbrne pnącze, które przejmuje kontrolę nad całym organizmem. Industrialna, niskotonowa ścieżka dźwiękowa autorstwa Agnė Matulevičiūtė wyznacza tempo choreografii, choć momentami Sakowicz zdaje się jej przeciwstawiać, wprowadzając opóźnienia i napięcia między impulsem muzycznym a fizycznym. Od początku performer pozostaje w

wąskim strumieniu światła padającym z góry, zaprojektowanym przez Juliusa Kuršysa. Wraz z jego pierwszym przemieszczeniem światło również zaczyna się zmieniać, tracąc jednorodność. Na podłodze i ciele pojawiają się statyczne, nieregularne cienie przypominające promienie filtrujące się przez koronę drzewa. Biodra nieprzerwanie pozostają epicentrum, z którego wypychana jest energia kolejnych decyzji ruchowych, dramaturgicznie wspieranych przez Ankę Herbut. Każdy impuls zdaje się rodzić z chwilowego napięcia, z zawieszenia tuż przed kolejnym gestem. Wraz z intensyfikacją muzyki światło stopniowo rozjaśnia całe pomieszczenie, szczególnie przestrzeń sceny. Pojawiają się migotania, a ruch bioder podlega cyklicznym przyspieszeniom i spowolnieniom. To w tym momencie performer zrzuca bluzę. Kostium zaprojektowany przez Elenę Mariję Veleckaitė początkowo składa się z szerokich, niebieskich jeansów i granatowej bluzy z nadrukiem szkieletu na torsie. Pod spodem Sakowicz nosi bluzkę z realistyczną imitacją układu mięśniowego, precyzyjnie odwzorowującą ich anatomiczne położenie. Zrzucenie bluzy działa jak akt zdzierania skóry, pozbywania się kolejnej warstwy, niemal jak linienie węża. Trzy górne reflektory rzucają wyraźny cień performera na podłogę. Sakowicz zaczyna układać ciało ku dołowi – w kontakcie z ziemią fragment po fragmencie: najpierw ręce, potem nogi. Biodra opierają się najdłużej, aż w końcu zostają przytwierdzone do podłoża po serii krążeń. Ciało wygląda jak martwe, jakby doszło do chwilowego wyczerpania lub załamania mechanizmu napędowego. Po pauzie performer powoli podnosi się, by zaraz potem opaść na plecy, eksponując nadruk kręgosłupa na kostiumie. Obecność szkieletu zostaje dosłownie wpisana w obraz sceniczny, podkreślając anatomiczny fundament wszystkich wykonywanych gestów.

Choreografia konsekwentnie operuje podstawowymi mechanikami ruchu ciała: zgięciem i wyprostem, odwodzeniem i przywodzeniem, rotacją

wewnętrzną i zewnętrzną, kołami oraz wahadłami. Repetycja tych działań sprawia wrażenie niemal obsesyjnego katalogowania możliwości stawu biodrowego. W pewnym momencie performer kieruje się ku ścianie wyznaczającej granicę między sceną a zapleczem technicznym, jednak natychmiast zawraca. Pauza działa jak reset ciała, moment oddechu przed kolejną falą energii. Ścieżka dźwiękowa zaczyna przypominać zakłócony sygnał radiowy lub telefoniczny, jakby nadciągająca burza powodowała zerwanie transmisji. Ten chaos koreluje z ruchem bioder, które nadal pozostają głównym generatorem impulsów.

Tuż przed kulminacją czerwone światła migają stroboskopowo. Performer przemieszcza się po całej scenie, powtarzając frazy ruchowe, splatając dłonie, unosząc się i obracając wokół własnej osi niczym rozpędzony kołowrotek. W tej części spektaklu radykalnie zmienia się również tempo: wcześniejsze, zmienne dynamiki ustępują miejsca przyspieszeniu, które w finale osiąga niemal morderczą intensywność. Ruchy znane z sekwencji otwarcia powracają tu w przetworzonej formie – jeśli wcześniej z rotujących bioder wyprowadzane były pojedyncze obroty całego ciała, teraz performer wiruje, intensyfikując wyjściową frazę do granic wytrzymałości. W finale światło kontrowe pada z jednego narożnika w taki sposób, że część widzów widzi ciało w pełnym oświetleniu, podczas gdy pozostali dostrzegają jedynie jego kontur. Powstaje efekt podwojenia, jakby jedno ciało istniało jednocześnie w dwóch wersjach. Ostatnia sekwencja zamyka spektakl w skupieniu: Sakowicz zatrzymuje wszystkie ruchy w jednym punkcie przestrzeni, oświetlony jednostronnym strumieniem. Obraca biodrami w przód i w tył, splata ręce i przekłada je przez siebie, utrzymując ciało w precyzyjnym, wahadłowym rytmie, podczas gdy górne partie pozostają niemal nieruchome. W narastającym pomruku dźwiękowym, przypominającym nadchodzącą burzę, z odległymi grzmotami i trzaskami,

cała choreografia zaczyna działać jak ucieleśniona sekwencja obrazów z praktyk chronofotograficznych, w których ruch był rozbijany na następujące po sobie fazy. Ten laboratoryjny sposób oglądania ciała zostaje jednak natychmiast przerwany: światło, wcześniej rozszczepione i kierunkowe, gaśnie całkowicie, urywając zarówno obraz, jak i dźwięk jednym, radykalnym cięciem. Blackout nie tyle ujawnia, ile domyka proces, w którym przez cały spektakl to biodra pozostawały głównym źródłem ruchu. W tym sensie ciało staje się narzędziem eksploracji napięć między impulsem a reakcją, a sensualność podporządkowana dramaturgii ujawnia się w kontrapunkcie do introspektywnego, skierowanego w dół spojrzenia performera oraz rygoru kompozycyjnego. Rygor struktury przejawia się w precyzji, powtarzalności i niemal mechanicznej konsekwencji ruchu. Każdy obrót bioder, każdy impuls mięśniowy jest wyliczony, osadzony w rytmie muzyki i światła, tworząc sieć napięć, w której nie ma miejsca na przypadek. Chłód spojrzeń performera z kolei nie oznacza obojętności, lecz świadome, niemal analityczne obserwowanie własnego ciała i jego reakcji. Spojrzenia funkcjonują jak czujniki, rejestrujące napięcie, kierunek i dynamikę ruchu, zamiast kontaktu emocjonalnego czy zmysłowej prowokacji.

W tym połączeniu precyzji i dystansu ruch staje się zarówno narzędziem eksploracji, jak i językiem, przez który performer komunikuje wewnętrzną logikę ciała i dramaturgii, nie polegając na konwencjach cielesnej ekspresji. Każdy ruch bioder, każda fraza powtarzalnego rytmu staje się epicentrum, od którego zależy dynamika całego ciała performera i to właśnie w tej precyzji, powtarzalności i zawieszeniu energii ujawnia się radykalizm choreograficzny Pawła Sakowicza.

Wzór cytowania:

Kmiecik, Katarzyna, *Ruch i rytm*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 191, https://didaskalia.pl/pl/artykul/ruch-i-rytm.

Autor/ka

Katarzyna Kmiecik

Katarzyna Kmiecik – studentka kulturoznawstwa – tekstów kultury UJ.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/ruch-i-rytm*