didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 162**
Data wydania: kwiecień 2021
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/zwichniete-skrzydla

/ taniec

Zwichnięte skrzydła

Stanisław Godlewski

Fundacja Ciało/Umysł

Drama

choreografia, taniec, kostiumy: Paweł Sakowicz, współpraca choreograficzna, taniec: Karolina Kraczkowska, muzyka: Justyna Stasiowska, reżyseria światła: Jacqueline Sobiszewski, koprodukcja: Przestrzenie Sztuki. Lublin/Centrum Kultury w Lublinie

premiera: 26 lipca 2020

1.

Paweł Sakowicz przyzwyczaił widzów do choreografii opartych na bardzo wyrazistych konceptach (tematycznych lub formalnych), które narzucały struktury kolejnym przedstawieniom: *Total* (2014) miał formę wykładu performatywnego, *Jumpcore* (2017) składał się tylko ze skoków, *Masakra* (2019) dekonstruowała formułę turniejów tańców latynoamerykańskich. Najnowsza praca choreografa, *Drama*, której premiera odbyła się w ramach festiwalu Ciało/Umysł, za podstawę ma jeden z pierwszych baletów

romantycznych, *Sylfidę*. Formalnie *Drama* jest zatem dekonstrukcją baletu romantycznego, jej tematem zaś jest romantyczne pragnienie. Należy przypomnieć, czym była miłość w romantyzmie:

> Miłość dla romantyków była cenna, bo budziła „ja" do życia autentycznego. Była odkrywcza, bo uczyła przekraczać granice „świeckie" kultury i „zwierzęce" skończoności cielesnej. Była cenna dlatego wreszcie, co potem miano jej najbardziej za złe: że nie spełnia własnych sugestii na poziomie rzeczywistości. […] Zawodziła już w warstwie fabuły: romanse kończyły się źle. I zawodziła programowo: nie mogła się spełnić na ziemi, jeśli miała być transcendencją (Piwińska, 1984, s. 527).

Ten wzorzec przetrwał do dziś – teoria dwóch rozłączonych połówek; miłość, która przetrwa rozłąkę i śmierć; miłość jako doświadczenie totalne i transformujące; miłość jako najwyższa wartość współczesnej kultury. Trudno o tym pisać, by nie popaść w melodramat lub czułostkowość, ale „miłość" jako zbiór schematów, klisz, praktyk, narracji i przede wszystkim – doświadczeń, jest wszechobecna. W *Dramie* Sakowicz o miłości romantycznej opowiada na serio. Jego spektakl jest, jak sądzę, próbą współczesnego potraktowania tego tematu, wykorzystania starych form, by ująć w sposób współczesny to bliskie wszystkim doświadczenie. W całym splątaniu, nieoczywistości, niekonsekwencji, patosie i żenadzie, a jednocześnie w taki sposób, by odpowiadało to dzisiejszej wrażliwości.

2.

Premiera *Sylfidy* (*La Sylphide*) była jednym z decydujących momentów w

historii baletu. Jak pisała Tacjanna Wysocka: „wzruszenie, uniesienie, entuzjazm, uwielbienie. Paryż był wstrząśnięty" (Wysocka, 1970, s. 120). 12 marca 1832 Maria Taglioni wyszła na scenę jako sylfida, a chwilę później podbiła całą Europę. Choreografię przygotował jej ojciec Filippo, a libretto napisał Adolphe Nourrit, luźno opierając je na opowiadaniu Charles'a Nodiera. Zarówno w libretcie, jak i choreografii zawarte były charakterystyczne elementy baletu romantycznego. To od tej premiery utrwalił się wzorzec primabaleriny – tancerki ubranej w białe muśliny i tiule, która ma być jak najbardziej delikatna, sprawiać wrażenie, że niemal nic nie waży i może unosić się w powietrzu. Baletnica symbolizowała ideał miłości – pięknej, nieziemskiej, nieuchwytnej, zachwycającej i pobudzającej. W jakimś sensie nierealnej. Podstawowymi elementami choreografii zaczęły być efektowne arabeski, taniec na pointach, delikatne skrzyżowanie dłoni. Morderczy trening i absolutna kontrola ciała pozwoliła tancerkom uzyskać wrażenie lekkości i zwiewności, jakby nie z tego świata. Irena Turska pisząc o *Sylfidzie* dodaje: „tańce solowe i pas de deux przeplatane były licznymi scenami pantomimicznymi, tańczący unisono corps de balet stanowił jakby akompaniament tańców solowych, maszyny unosiły na drutach całe zastępy uskrzydlonych rusałek, całość tworzyła fantastyczną feerię romantyczną" (Turska, 1983, s. 153).

Szczególny jest zwłaszcza ten fragment o corps de balet – to właśnie tych momentów nienawidziła Veronique Doisneau ze spektaklu Jérôme Bela (2004). „To jeden z najpiękniejszych momentów, jaki może się zdarzyć w balecie, i najbardziej upokarzający. Para bohaterów tańczy, a my wszystkie zastygamy w pozach, tworząc ruchomą scenografię" – mówiła. Tak właśnie jest – gdy patrzy się na pas de deux z *Jeziora łabędziego* czy *Sylfidy*, widać że ten estetyzujący zabieg ma ogromną siłę – wygląda tak, jakby wspólny taniec, miłość dwójki protagonistów zatrzymywała i poruszała świat wedle

swojego kaprysu. Miłość w balecie romantycznym jest totalna, przekraczająca granice życia i śmierci, realności i fantazji. Wysocka wskazuje na charakterystyczne dla baletu romantycznego zderzenie dwóch światów:

> codziennego z fantastycznym, połączenie realizmu z abstrakcją. Jeden akt baletu musi pokazać dzieje ludzi zwykłych, żywych, drugi – przenieść nas w świat bajki, gdzie ludzie ci z tej czy innej przyczyny się znaleźli. Mogło ich tam zaprowadzić zaklęcie złego ducha, sen lub śmierć. Występuje dualizm natury ludzkiej – jej przywiązania do wszelkich radości ziemskich, dóbr materialnych, ale i tęsknota człowieka do bytu piękniejszego, wzloty duszy do ideału (Wysocka, 1970, s. 118).

Ale o czym właściwie jest *Sylfida*? Opowieść dzieje się w Szkocji (gdzie jeziora, wichry, wrzosowiska i cały sztafaż z Waltera Scotta). Młodemu mężczyźnie w przededniu ślubu objawia się piękna sylfida – nieziemska zjawa smukłej dziewczyny. James (bo tak ma na imię bohater), porzuca „ziemską" narzeczoną i zaczyna szukać swojej fantastycznej ukochanej. W drugim akcie, nocą, w lesie, James dostaje od czarownicy magiczną szarfę – gdy zarzuci ją na sylfidę, tej odpadną skrzydełka i zostanie z nim na zawsze. Gdy James widzi sylfidę, zarzuca szarfę, skrzydła odpadają, a sylfida umiera (zob. Turska, 1997).

Przyjęło się myśleć, że fabuły baletów romantycznych są błahe i sentymentalne – gdyby się jednak zastanowić, to widać w nich wiele motywów czy tematów obecnych także w literaturze „wysokiego" romantyzmu. I, jak pokazuje spektakl Sakowicza, inspirujących do dziś. Bo o

czym jest historia biednego Jamesa? Najprościej mówiąc – o tym, że chęć posiadania ukochanego/ukochanej zabija (symbolika szarfy i skrzydeł). Nie wiadomo zresztą, czy rozpacz Jamesa wynika z tego, że sylfida umarła, czy że tym samym skończyła się za nią gonitwa. Anne Carson w eseju *Słodko-gorzki eros* pisze, że etymologicznie: „greckie słowo *eros* oznacza «potrzebę», «brak», «pragnienie tego, czego się nie ma»" (Carson, 2020, s. 19). Spektakl Sakowicza, jak sądzę, opowiada także o erosie – tym dziwnym splocie miłości, pragnienia, pożądania, bólu, nienawiści i tęsknoty – używając do tego klisz i emblematów estetyki romantycznej.

3.

Oczywiście, *Drama* używa estetyki romantycznej, ale nie estetyki baletu romantycznego – ta jest wciąż zbyt silna i popularna. Gdyby u Sakowicza na scenie pojawiła się ubrana na biało tancerka, od razu wpadlibyśmy w koleiny powtarzalnych narracji baletów romantycznych. Nie. Sakowicz (nie tylko choreograf, ale i autor kostiumów) razem z Justyną Stasiowską (muzyka) i Jacqueline Sobiszewski (światła) używają raczej elementów znanych z literatury, a spopularyzowanej przez filmy. Czarna draperia zamyka horyzont sceny, opuszczone pianino z prawej strony, po lewej, blisko widowni czarny świecznik układający się w napis „DRAMA". Scena jest pusta, ale dzięki pracy światła ma się wrażenie, jakby cały czas coś na niej było obecne – światło zapala się i gaśnie, nieustannie jasność przechodzi w ciemność. Najpierw powoli, sennie, jakby wahadłowo, potem coraz szybciej, aż do migającego światła stroboskopu. Te napięcia między jasnością i mrokiem, typowe dla romantyzmu i baletów romantycznych (jak pisała Wysocka, symbolizuje to zderzenie dwóch światów), wpływają także na odbiór przedstawienia. Światło wydobywa poszczególne fragmenty przestrzeni i ciał pogrążonych w mroku – dzięki temu mała scena Teatru Studio wydaje się o

wiele większa, tajemnicza i groźna. Światło koresponduje także z kompozycją całości – wcześniejsze koncepty Sakowicza narzucały formalny rygor, tutaj wszystko jest jak gdyby „rozwalone", poszczególne partie choreografii nie wiążą się w sposób linearny czy przyczynowo-skutkowy.

Drama to duet – Karolina Kraczkowska i Paweł Sakowicz rozmawiają, głównie o miłości czy fantazjach, tańczą, każde z nich śpiewa piosenkę (Kraczkowska *Nacht und Träume* Schuberta, Sakowicz *mirrored heart* FKA twigs). Na początku tańczą krótkie fragmenty z *Sylfidy*, opowiadają sobie frazy z tej historii. Sakowicz ma na sobie kraciasty szlafrok (być może daleka reminiscencja szkockiego kiltu Jamesa), żorżetową koszulę z żabotem, Kraczkowska błyszczącą, ciemną i podziurawioną spódnicę, obcisłe długie rękawiczki i włosy zaczesane do tyłu. Wszystko odbywa się jakby na próbę, nie na serio, delikatnie – jak gdyby to była dopiero przymiarka do gotowego spektaklu.

Ta choreografia nie może się skończyć i sama wydaje się niedokończona albo rozbita. Być może to także wiąże *Dramę* z estetyką romantyczną. Marta Piwińska, pisząca o miłości romantycznej, zwracała uwagę na poetykę ruin:

> Wiadomo, że estetyczna interpretacja ruin położyła fundamenty pod estetykę romantyczną. Oglądanie ruin było lepsze niż oglądanie całych budowli, bo w ruinach widzi się działanie czasu, co daje perspektywę historiozoficzną i egzystencjalną; bo wyobraźnia, zachęcona do uzupełnienia „miejsc brakujących", wypełnia je wedle własnych pragnień i wiedzy oglądającego […] Ruina wiersza […] wyraża otwartość romantycznej poezji, która wie, że słowo może ująć tylko wycinek ze skali uczucia – i właśnie dlatego poezja stara się przekroczyć granice słowa, rujnując sama siebie (Piwińska,

1984, s. 547-548).

Tak samo można by napisać o *Dramie* – z tych rozbitych fragmentów, ruin choreografii można wnioskować o głównym temacie, który jest tylko przeczuwany, a nie wprost wyrażany. Trudno opisać słowami to, co czuje się, oglądając to przedstawienie – przychodzą mi do głowy same oksymorony, jak choćby „silnie obecna pustka". Nadmiar ciemności, zwielokrotnione muzycznie szumy wiatru, deszczu i burzy, te wszystkie działające na wyobraźnię i zmysły efekty otwierają przestrzeń *Dramy*, rozszerzają ją, a jednocześnie ma się wrażenie braku, samotności. Relacja między Kraczkowską a Sakowiczem w żadnym razie nie jest romantyczna, to raczej dwoje przyjaciół opowiadających o swoich doświadczeniach – w żadnym momencie choreografii nie ma sugestii, by scenicznych partnerów łączyło romantyczne uczucie. Obiekty tych uczuć, bohaterowie opowiadanych historii są nieobecni, a jednak, poprzez intensywność przedstawienia, silnie odczuwani. Miłość i pragnienie pojawiają się tu przez sygnały, napomknienia, frazy muzyczne, ale wszystko tylko półsłówkami. W dodatku Kraczkowska i Sakowicz płynnie przechodzą z polskiego na angielski, nieco pretensjonalnie, tak jakby w polskim języku nie było odpowiednich słów do wyrażenia tego, co się czuje, bez nadmiernego patosu czy cierpiętnictwa. Nie jest to zresztą przypadkowe – cytowana już Marta Piwińska pisała, że polska kultura nie potrafi mówić o miłości i jest głucha „na wszystko, co na przykład, niszczy życie pani Bovary" (Piwińska, 1984, s. 536).

Anne Carson pisała, że eros ma figurę trójkąta: ponieważ sam eros jest brakiem, aby o nim opowiedzieć, potrzebujemy trzech elementów, najczęściej kochanka, kochanki i tego, co pomiędzy nimi (Carson, s. 27). Ale poetka w swoim eseju przypatruje się także innym trójkątnym figurom pragnienia. W *Dramie* eros obecny jest w relacji między Sakowiczem,

Kraczkowską i tym czymś pomiędzy nimi – strzępami opowiadanych i tańczonych historii, emocji.

4.

Zresztą im dłużej *Drama* trwa, tym o silniejszych emocjach opowiada – od nostalgii i sentymentu po tęsknotę i nienawiść. Delikatne fragmenty, operujące obłym ruchem dłoni, powłóczystymi krokami, przechodzą w mocniejsze, bardziej agresywne. Jak choćby tańczone unisono *Our darkness* Anne Clark – Sakowicz i Kraczkowska skaczą w rytm muzyki, wzrok mają wbity przed siebie, torsy sztywne i wyprostowane. Remiks utworu *Cry for you* September coraz bardziej spowalnia, podobnie jak ruchy tancerzy – „you'll never see me again" rozciąga się niemożliwie i głucho cichnie, a tancerze nieruchomieją. „Niezależnie od tego, czy pojmujemy go jako problem z dziedziny odczuwania, działania czy wartości, eros zawsze odciska się jako ten sam wewnętrznie sprzeczny fakt: w pragnieniu erotycznym miłość i nienawiść przybliżają się do siebie" (Carson, s. 18).

Ostatecznie jednak, choć tak niepokojąca i *noir*, ma *Drama* wymiar jakoś afirmatywny – w finale, wraz z piosenką *mirrored heart*, przychodzi coś w rodzaju zrozumienia i akceptacji:

> It's all for the gain
>
> It's all for the lovers trying to take the breath away
>
> […]
>
> But I'm never gonna give up

Though I'm probably gonna think about you all the time

And for the lovers who found a mirrored heart

They just remind me I'm without you

To być może najistotniejsze przesunięcie, jeśli chodzi o miłość romantyczną. Współcześnie możliwe jest szaleńcze zakochanie, ale z powodu utraty miłości nikt już nie odbierze sobie życia. Dziś emocje należy przeżywać, o emocjach należy rozmawiać, a przede wszystkim należy mieć świadomość, że emocje mijają. We współczesnych poradnikach psychologicznych i w popularnych przekazach dotyczących uczuć, psychologii i terapii coraz mocniej akcentuje się fakt, że owszem, pierwsza faza zakochania ma charakter „totalny" i „romantyczny", ale z pewnością mija, nie można na niej budować związku. Dużo większą wagę przykłada się do tworzenia więzi, wzajemnego poznania się, intymności. Metaforycznie – zamiast kontemplacji ruin, istotniejsze jest stałe budowanie.

Jest *Drama* spektaklem romantycznym, ponieważ najkrócej mówiąc, opowiada o utracie miłości rozumianej jako utrata złudzeń. A utrata złudzeń zawsze skutkuje rozbiciem świata. Ale ten świat można na nowo zbudować – także po to, by znowu gonić za erosem, sylfidą, złudzeniem. Być może dlatego w finale spektaklu, gdy Karolina Kraczkowska gasi świece, w ciemności rozlega się bojowa muzyka Ennia Morricone (*A silhouette of Doom*), a Kraczkowska i Sakowicz unoszą nogi w pięknych arabeskach. Światło znów powoli zapala się i gaśnie, tancerze są gotowi do lotu.

Autor/ka

Stanisław Godlewski

Stanisław Godlewski – doktor nauk humanistycznych, pracuje w Instytucie Sztuki PAN. Krytyk teatralny, redaktor „Pamiętnika Teatralnego". Zajmuje się historią teatru XX wieku, realizuje Diamentowy Grant poświęcony współczesnej polskiej krytyce teatralnej.

Bibliografia

Carson, Anne, *Słodko-gorzki eros*, tłum. R. Lis, Sic!, Warszawa 2020.

Piwińska, Marta, *Miłość romantyczna*, Wydawnictwo Literackie, Kraków – Wrocław 1984.

Piwińska, Marta, *Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981.

Turska, Irena, *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1983.

Turska, Irena, *Przewodnik baletowy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1989.

Wysocka, Tacjanna, *Dzieje baletu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/zwichniete-skrzydla*