didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 169/170**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2022
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/burze-na-jowiszu

/ taniec

Burze na Jowiszu

Stanisław Godlewski

Muzeum Narodowe w Warszawie

Amando

choreografia: Paweł Sakowicz, sound design: Justyna Stasiowska

premiera: 23 kwietnia 2022

A*mando* Pawła Sakowicza jest wykonywane w holu warszawskiego Muzeum Narodowego: widzowie siedzą naprzeciw siebie, po jednej stronie mając przedsionek, po drugiej zaś ogromne schody, rozwidlające się na piętra z wystawami. Ta przestrzeń robi wrażenie – jest monumentalna i surowa. Marmurowa podłoga układa się rytmicznie w prostokąty i kwadraty, a sklepieniem holu jest ogromny świetlik. W środku holu wszystko wydaje się małe, w dodatku cztery duże głośniki ustawione w kątach balustrad balkonowych na piętrze tworzą efektowne tło akustyczne.

Przypomina to nieco spełniony sen awangardy teatralnej – monumentalna, czysta, a jednocześnie geometryczna, rytmiczna przestrzeń (gmach Muzeum

jest przecież oparty na modernistycznym projekcie Tadeusza Tołwińskiego z 1926 roku); niezwykle efektowne schody (które dla Appii i innych były tak ważne), wreszcie zmiana układu scena – widownia oraz stworzenie całego pejzażu akustycznego, dzięki któremu dźwięk dociera do odbiorców z różnych stron. W tym wszystkim tancerz – którego ruch współdziała z przestrzenią, czasem podkreślając jej monumentalizm (umniejszając tym samym znaczenie ludzkiego ciała), czasem zupełnie ją ignorując. Sakowicz, razem z Justyną Stasiowską, autorką *sound design* performansu, umiejętnie reżyserują uwagę widza, sprawiając, że czasem przestrzeń rośnie, a czasem zamyka się w małym polu. W zależności od ruchu Sakowicza i dźwięków projektowanych przez Stasiowską uwaga odbiorcy skupia się albo na drobnym szczególe, konkretnym kroku lub geście, albo otwiera się na szerszy obraz – tańczącego ciała, które wchodzi w relację z architekturą i jej geometrią.

Aby wejść do holu Muzeum, trzeba najpierw przejść przez szklane drzwi, otwierające się na fotokomórkę. Sakowicz przez nie wbiega i z całym rozpędem pada przed schodami. Upuszcza butelkę z wodą – dźwięk uderzenia odbija się od ścian – i wtedy zaczyna się taniec. Z głośników z różnych stron słychać dźwięki: biją dzwony, szumi woda, coś stuka, drapie. Trudne do zidentyfikowania dźwięki codzienności. Sakowicz leniwie wstaje z posadzki, przeciąga się, jak gdyby się budził. Chodzi po przestrzeni, udaje, że wygląda przez okno, że zapisuje coś w notesie. Istotne są tu drobne gesty dłoni, które mogłyby umknąć uwadze odbiorców. Dlatego zapewne tancerz nosi długie, satynowe, zielone rękawiczki – bardzo teatralne i kontrastujące z resztą stroju (szara dresowa bluza, czarne szerokie spodnie, sneakersy). Te codzienne ruchy zostają przełamane bardziej efektownymi, „teatralnymi" gestami. Artysta w zapowiedziach spektaklu powoływał się na twórczość Henryka Tomaszewskiego i pantomimę, ale wymieszanych jest tu także wiele

innych form czy estetyk. Ruchy, które wydają się wzięte z *postmodern dance*, płynnie przechodzą w pantomimę, ta zaś – dzięki drobnym zmianom ustawienia dłoni czy stóp – zmienia się w balet. Nie ma tu linearnego przebiegu, nie ma chyba też konsekwencji. Sakowicz sprawdza użyteczność różnych form tańca i ruchu – nawet wtedy, gdy w przydługiej sekwencji zakłada słuchawki i tańczy do sobie tylko znanej muzyki. Tańczy wtedy beztrosko, tak jak się tańczy na imprezie czy w domu, gdy nikt nas nie widzi – po raz pierwszy w całym *Amando* tańczy „naturalnie". Ale dosyć szybko się okazuje, że to także rodzaj konwencji, określony zestaw ruchów, który podobnie jak krzątanina, wydaje się naturalny i nieuświadomiony, a jednak jest ukształtowany przez nawyki, kulturę, środowisko.

Być może właśnie to jest tematem *Amando* – nie poszukiwanie „esencji", „naturalnego" ruchu, lecz raczej przyglądanie się ciału, które funkcjonuje w całej siatce zależności i wpływów. Solo Sakowicza pokazuje, jak za pomocą prostych działań choreograficznych (innego ustawienia dłoni, zwolnienia lub przyspieszenia ruchu, zapętlenia lub izolowania gestu) można zmieniać znaczenia i odkrywać kolejne warstwy kontekstów. To zresztą nie jest temat nowy w twórczości tego artysty – Sakowicz lubi formalne eksperymenty i w jego pracach często widoczne jest napięcie pomiędzy niemal matematycznym rygorem choreografii a nieposkromionym afektem i chęcią scenicznego efektu. W *Masakrze* osobista historia Sakowicza, który brał udział w turniejach tańca towarzyskiego, doprowadziła do stworzenia spektaklu, który – w efektownej formie – próbował rozliczyć się z historią kulturowych i kolonialnych zawłaszczeń w tańcu, używając do tego zarówno technik nowej choreografii, jak i konwencji tańców latynoamerykańskich. *Jumpcore*, choreografia bardzo konceptualna – bo w całości oparta na podskakiwaniu – stawała się także opowieścią o determinacji i dążeniu do osiągnięcia celu mimo wycieńczenia. W ostatniej pracy, *Dramie*, Sakowicz wykorzystywał

balet romantyczny, by opowiedzieć o miłości, fantazji i porzuceniu. Wiem, że bardzo upraszczam znaczenia tych bogatych i przemyślanych prac, ale chcę pokazać, że w swojej twórczości (tak jak ja ją rozumiem) Sakowicz nieustanie mierzy się z problemem formy. Nie chodzi tu o to, że forma determinuje treść jego spektakli – to dużo bardziej skomplikowane. Właściwie w jego spektaklach zarówno forma, jak i treść, technika i afekt są ze sobą nierozłączne – a jednocześnie wzajemnie siebie krępują, nie pozwalając, by jedna wartość zbyt dominowała nad drugą. Gdy już się wydaje, że Sakowicz zbliża się do granicy emocjonalnego ekshibicjonizmu, zaraz zmienia kurs i zbroi się w rygory konceptów. I odwrotnie – czasem nużące, zbyt wymyślne partie zostają przełamane czymś wyjątkowo szczerym, niemal naiwnym. Ta dynamika właśnie sprawia, że jego choreografie – zarówno te bardziej, jak i mniej udane – są zawsze fascynujące w odbiorze.

Pod koniec *Amando* Sakowicz kładzie się na posadzce, kładzie dłonie pod głową, patrzy w górę, niczym w niebo. Słychać zapętlone cykanie świerszczy, przypominające letnie, krótkie noce. Po chwili z głośników płynie dialog. Głos Sakowicza pyta: „Jaka jest twoja ulubiona planeta?". „Jowisz" – odpowiada głos Sakowicza. „Dlaczego?". „Bo jego powierzchnia to niekończące się burze z piorunami, trwające kilkaset lat".

Trudno wyjaśnić funkcję tego dialogu w *Amando*, a jednocześnie wydaje się on bardzo organicznie wpleciony w spektakl (nie tylko dlatego, że tworzy klamrę z rozpoczynającą choreografię sceną „poranka"). Być może nie ma to żadnego znaczenia, być może to jakaś próba psychologizacji (Jowisz jako metafora nieustannych wewnętrznych konfliktów człowieka), być może indywidualne credo artysty. Być może chodzi o połączenie skali mikro i makro. Codzienność, krzątactwo – to taniec, nieustanny ruch. Powtarzane niemal do znudzenia lub niezauważalne drgnienia, kroki. Kucanie, siadanie,

schylanie się, przeciąganie – cały kosmos niekończącego się, upartego działania. Nawet gdy śpimy czy siedzimy spokojnie, jesteśmy w ciągłym ruchu, podobnie jak powierzchnia Jowisza. Choć niełatwo myśleć o sobie jako ciele niebieskim, gdy przetyka się zlew.

Później głos Sakowicza pyta publiczność: „A jaka jest twoja ulubiona planeta?”. Cisza, świerszcze milkną, tancerz powoli wstaje. Słychać oklaski, można wrócić do codziennego życia, kosmos zamknął się w holu muzeum.

Wzór cytowania:

Godlewski, Stanisław, *Burze na Jowiszu*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 169-170, https://didaskalia.pl/pl/artykul/burze-na-jowiszu.

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.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/burze-na-jowiszu*