didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 173**
Data wydania: luty 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/rozmyslania-o-relacyjnosci

/ TANIEC

Rozmyślania o relacyjności

Michalina Spychała

Cricoteka w Krakowie

Na dwóch nogach/back on feet, czyli anatomia relacyjności

choreografia i wykonanie: Magda Fejdasz, Weronika Pelczyńska, kostium: Monika Nyckowska, światło: Klaudyna Schubert, kompozycja i wykonanie: Natan Kryszk, realizacja i wykonanie nagrania: Aleksander Żurowski, konsultacje dramaturgiczne: Patrycja Kowańska, Monika Szpunar, konsultacje akrobatyczne: Jakub Odzioba

premiera: 23 października 2022 w ramach w ramach programu Rollercoaster. Kolekcjonerzy wrażeń

Kontrola, granice, bariery

Trema przed pokazaniem nowego dzieła oraz sprostaniem oczekiwaniom widzów premierowych, którzy są przecież szczególną publicznością: składają się na nią znajomi, goście z branży, prasa i sponsorzy, ma paraliżujący wpływ na twórców. Artyści są do tego przyzwyczajeni, bo przecież muszą, skoro tworzenie nowych spektakli to ich praca. Jednak gdybyśmy zdjęli odpowiedzialność za udaną premierę z twórców i pomyśleli o rozłożeniu jej

na wszystkich uczestników, to zauważymy, że oczekiwania i reakcje obserwatorów są tak samo istotne jak wkład artystów. Może powinniśmy pomyśleć o premierze jako projekcie, który będzie się przekształcał z każdym kolejnym przedstawieniem? Jeśli przychodząc na premierę nie oczekiwalibyśmy skończonej pracy, to czy przestrzeń na zmianę nie dawałaby twórcom więcej wolności, a co za tym idzie miejsca na eksperymenty? Czy to, co uznajemy za dobry spektakl, powinno być powtarzalne bez większych przekształceń i ukazywać wirtuozerię twórców? Czy naprawdę szukamy w sztuce bezbłędności i powtarzalności?

Zaczęłam recenzję od uwag dotyczących widowni, ponieważ Magda Fejdasz i Weronika Pelczyńska od początku *Na dwóch nogach/back on feet, czyli anatomia relacyjności* wchodzą w relacje z widownią i dają do zrozumienia, że nasza obecność jest kluczowa dla ich gestów scenicznych. To, co się wydarzy z ich ciałem, zależy w dużej mierze od reakcji odbiorców i odbiorczyń. Komunikują to otwarcie, przed samym wejściem na scenę prezentując przewodnik. Kompozytor Natan Kryszk stanął przed publicznością i odczytał przygotowane przez twórczynie wprowadzenie, które tłumaczy zasady uczestnictwa w performansie: można swobodnie poruszać w jego trakcie, a nawet w ogóle nie siadać na miejscach przeznaczonych dla publiczności. Biała podłoga do tańca jest jedynym ograniczeniem ruchu dla widzów, ponieważ instrukcje wspominają o niej jako miejscu dla tancerek, tak by interakcje nie odbywały się bezpośrednie między ciałami – dzięki temu każdy może czuć się bezpiecznie, a jednocześnie mieć możliwość wyjścia poza pozycję obserwującego.

Zaczynamy spektakl od przejścia dookoła białej podłogi, na której znajdują się już artystki oraz kostium służący jako obiekt, z którym wejdą w relację. Artystki wciąż na nowo wykonują gest zwrócenia wzroku na widzów, który

ma im uświadomić, że wszystko, co dzieje się na scenie, jest oddziaływaniem obustronnym między sceną a widownią. Stałe szukanie kontaktu wzrokowego zmienia pozycję widzki ze schowanej, nieobecnej obserwatorki w uczestniczkę, która ma wpływ na przebieg performansu. Te relacje zobrazowała najlepiej aktywność jednego z gości, dwuletniego dziecka, które – w odróżnieniu od dorosłych – nie miało zahamowań i podążyło za instrukcją uczestniczenia w ruchu scenicznym. Chłopiec zaczynał od wchodzenia powoli w przestrzeń sceny, by z każdą rundą przechodzić coraz dalej, pozwalać sobie na więcej. Odważnie testował, jak daleko może się posunąć, wracając za każdym razem do matki, jakby chciał się upewnić, czy jego działania są akceptowane. W finałowej fazie spektaklu przeistoczyło się to w zataczanie coraz szybszych kręgów wokół tancerek. Spontaniczne działania dziecka pokazują, jak można zmienić postrzeganie roli widza w spektaklu – jeśli tylko przyjąć zaproszenie wystosowane przez artystki.

Jeżeli skupimy się nie tylko na ciałach artystek, wyeksponowanych przez reflektory, wykonujących konkretną choreografię, mających za sobą trening i męczących się w trakcie performansu, a dołączymy do obserwacji nasze własne ciało, które reaguje na akcję – wówczas zmieni się nasze doświadczenie odbioru spektaklu. Jeżeli zaczęlibyśmy uczestniczyć w spektaklu, uruchamiając nie tylko odbiór emocjonalny czy intelektualny, ale również fizyczny, skupiając się na tym, jak spektakl pobudza nasze ciało, czy jak to, co się dzieje na scenie, aktywizuje w nas chęć ruchu, czy czujemy potrzebę zmiany miejsca albo zastanawiamy się, jak wyglądałby gest czy ruch z innej perspektywy. Jeśli pozwolilibyśmy sobie przetestować wszystkie te odczucia, wchodząc w przestrzeń, sprawdzając, jak teorie czy uczucia na nas oddziałują, wtedy łatwiej byłoby nam zrozumieć relacje wytwarzane na scenie między performerkami. Poprzez ruch i możliwość zmiany pozycji w trakcie obserwacji choreografii Fejdasz i Pelczyńskiej można zauważyć, jak

nasze ciało, jego rytm, napięcie, temperatura wpływają na ciała artystek, ponieważ rozproszenie ich skupienia, zwykle niezakłócanego przez czarną masę siedzących bez ruchu widzów, zmienia sceniczny ruch.

Dziecko testowało odbiór spektaklu z różnych perspektyw, przez oddalanie się, przybliżanie, zmienianie kątów patrzenia i tempa chodzenia. Wydaje się to banalnym spostrzeżeniem, jednak prawie nikt z dorosłych uczestników – mimo wystosowanego przez artystki zaproszenia – nie odważył się wstać z krzesła i choćby zmienić miejsca. Dało się też usłyszeć na widowni oburzenie, że dziecko dostało taką swobodę ruchu, jego reakcje postrzegane były jako niestosowne i przeszkadzające w odbiorze. To zniesmaczenie widzów przywołuje podstawowe pytanie Eriki Fischer-Lichte (2008): czego oczekujemy od spektaklu? Czy przychodzimy jako bierni konsumenci podziwiać dzieło sztuki, czy też ciekawi nas proces, który przebiega za każdym razem inaczej poprzez dzielenie wspólnej przestrzeni sceny i widowni? Otwartość dziecka, które nie było pewne, co można robić w teatrze, a czego nie, uświadomiła mi, jak spętane jesteśmy społecznymi regułami zachowań, niepisanymi i uwewnętrznionymi zakazami i nakazami.

Wnętrzności i zewnętrzności

Choreografia składa się z sekwencji ruchów, które opierają się na zasadzie łączenia i rozdzielania się dwóch ciał. Pozycją wyjściową są rozłączone ciała, które zaczynają wchodzić ze sobą w bliższą relację poprzez gest złączenia dłoni jako manifestacji obopólnej zgody na wejście w proces współtworzenia. Następnie po ściągnięciu wiszącego nad głowami performerek garnituru każda z nich zakłada jedną jego część i zaczyna samodzielnie zapoznawać się z jego materią. Poprzez drgania i falowanie performerki starają się zbadać zakres ruchu i charakter obiektu, jaki na siebie przyjęły. Ich odrębne

poszukiwania zatrzymują się w parterze, gdzie performerki na nowo znajdują ze sobą kontakt i szukają pozycji, w której będą identyczne niczym odbicie lustrzane. Przymierzanie gestów, przejmowanie ruchów partnerki jest długim i powolnym procesem, który zmierza do zbliżenia obu ciał. Niczym magnes dwie części garnituru zdają się powoli przyciągać i łączyć. W tym momencie rozpoczyna się sklejanie i przepływanie dwóch organizmów, które w wysiłku, ale i trosce badają relacje między sobą a kostiumem, dodatkowo nadającym im kształt. Dlatego ich ruchy funkcjonują w ramach łączenia marynarki i spodni w kształt pełnego garnituru, ale również wariacji na temat zmniejszania, powiększania i wykrzywiania stwarzanej istoty – Olbrzymki. Uważnie współpracujące ciała bawią się iluzją kreowania z siebie innego bytu. Ich synchroniczne ruchy pozwalają tworzyć obrazy perfekcyjnie dopasowanych kończyn, które zdają się jednością. Jednak przez pracę na nieustającej zmianie każdy obraz zostaje równie szybko zdeformowany i rozsypany, jak oddala nas od prostych prób utworzenia konkretnej i idealnej figury. Choć chwilami widzimy perfekcyjny kształt, który dowodzi dokładności, siły i wzajemnego zaufania twórczyń, to nie jest on celem choreografii. Najistotniejszy jest proces negocjacji między ciałami, które partnerują sobie na scenie.

Większość osób, z którymi rozmawiałam, zapamiętało jedynie pierwszą część tytułu performansu. „Na dwóch nogach”, jak stwierdziły autorki, odnosi się do związku frazeologicznego „stanąć na nogi”, czyli złapać równowagę, odzyskać siły, a w przypadku spektaklu także do stworzenia istoty, która wstaje na dwie nogi. Jednak myślę, że poprzestanie na pierwszym członie tytułu może być zwodnicze i zubażające odbiór. Drugi człon – „anatomia relacyjności” – odsyła nie tylko do wypunktowanej już relacji scena-widownia, ale również do relacji między artystkami. Weronika Pelczyńska i Magdalena Fejdasz współpracują ze sobą od długiego czasu (pracując przy

Kuli, *Kulistach*, a także działając w Instytucie Teatralnym przy projekcie *Refrakcja*), co jest istotne dla ich projektów, ponieważ dzięki zaufaniu i pielęgnowanej w ich praktykach wzajemnej trosce, choreografia przestaje być jedynie odtwarzaną sekwencją ruchów, a staje się studium cierpliwości i uważności. Oprócz tego, że każda pozycja jest bardzo dobrze przemyślana i przećwiczona, ma w sobie również delikatność i naturalność. Praca nad powołaniem do życia Olbrzymki, czyli kreacji zainspirowanej gigantycznym garniturem z kolekcji modowej, jest przestrzenią do badania interakcji ze swoimi ciałami we wzajemnej relacji, uwikłanymi w skomplikowany związek z kostiumem-obiektem, który pod wpływem ich działań zmienia swój kształt i znaczenia.

Użyty w spektaklu garnitur autorstwa Moniki Nyckowskiej powstał w ramach kolekcji costYOUme/YOUuniform w 2017 roku na Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Antwerpii. Jak piszą twórczynie: „zbiór kostiumów performatywnych kwestionuje i przewartościowuje granice pomiędzy tożsamościami, tworząc transgresywne sylwetki składające się na mapę wizualnych tożsamości". Powstało piętnaście takich kostiumów. „Obiekt bi(g)gender jest połączeniem cech męskiej i kobiecej fizyczności, które spotykają się w symbolicznej harmonii dwoistości. Sylwetka oversizowego garnituru wykorzystuje graficzną reprezentacje tożsamości posługując się charakterystyczną formą i kolorem. Różowy lampas umieszczony wzdłuż całej sylwetki kontrastuje z czerwienią symbolizującą krew menstruacyjną. Artystka wybrała formę garniturową kostiumu „zainspirowana pojęciem «penis envie», czyli zjawiskiem wchodzenia w męską rolę przez kobiety zakładające garsonki, by móc odzyskać (nie-swój) głos, dlatego garnitur wydaje się jedynym prawdziwym ubraniem"[1]. Istotne jest również powiększenie garnituru, tak że marynarka i spodnie mogą być używane nie tylko w zestawie, ale również jako osobne kostiumy. Spodnie podciągnięte

ponad piersi stają się kombinezonem, w którym jest nawet miejsce na schowanie rąk do środka, by można było naginać jego formę, dekonstruując podstawowy kształt. Marynarka staje się sukienką, która wydłużonymi rękawami zakrywa całe ręce łącznie z dłońmi.

Przedłużone nogawki i rękawy nie tylko zmieniają sylwetki tancerek, ale i utrudniają im swobodny ruch. Nie każdy gest wykonywany jest bez wysiłku i problemów, stąd pojawia się poprawianie i ustawianie materiału, tak by można było bezpiecznie przejść z jednej pozycji do drugiej. Gesty, które mogą być odbierane przez widzki jako prywatne, pochodzące spoza partytury ruchu, zanieczyszczające ją i przez to niepożądane, zostały tutaj włączone w choreografię, przekute w powtarzane działanie, które ma podkreślić pracę ciała: to, że pomimo płynnie zmieniających się pozycji, ciało nieustająco podejmuje wysiłek. Gesty te tematyzują również granicę pomiędzy tym, co uważamy w tańcu za profesjonalne, a co odbieramy jako przypadkowe i prywatne. Taki sposób pracy kwestionuje ideologię tańca jako opartego na wirtuozerii, a skupia się na prowokowaniu pytań. Na przykład, gdy artystka podciąga opadający materiał, musimy zapytać, czy jest to błąd, czy gest zaprogramowany – a może spontaniczny, wynikający z naturalnej potrzeby ciała, którego artystka postanowiła nie ukrywać, ale włączyć w choreografię?

Wyolbrzymiona marynarka i spodnie są pretekstem do dyskusji na temat ukrywania i odkrywania ciała, które przez nałożenie na siebie zdeformowanych klisz kostiumu zaczyna z każdą figurą oznaczać coś innego. Męskość, kobiecość, formalność, nagość przestają być prostymi definicjami, a zostają opakowane w materiał zmieniających się znaczeń, do których przedyskutowania zapraszają artystki. W przestrzeni Cricoteki poświęconej twórczości Tadeusza Kantora feminizacja kostiumu staję się istotnym gestem emancypacyjnym. Przejęcie garnituru męskiego i gra z jego wizerunkiem jest

jednocześnie podważeniem symbolicznej siły patriarchatu, który wyznacza kobiecym ciałom dopuszczalne granice ekspresji, linie i marginesy. Artystki zaczynają manipulować tymi granicami, rozmiękczając je swoim ruchem. Ich filigranowe ciała zdają się przytłoczone przez materiał garnituru, ale również cały zbiór znaczeń, jaki on ze sobą niesie, dlatego powolny ruch jasno naznacza tematy tabu dotyczące cielesności kobiet. W ich gestach odbija się echo potrzeby otwartych rozmów na temat cielesności kobiet, bez wulgaryzacji czy seksualizacji. Temat ten podejmowany jest nie tylko za pośrednictwem garnituru Olbrzymki. Performerki ubrane są w dwuczęściową bieliznę, której subtelność i cielisty kolor zacierają granicę między ubraniem a nagością ciała, ukazanego jako bezbronne i kruche. Cienkie czarne linie, wykańczające skromne spodenki z wysokim stanem i staniki bez ramiączek, są jak linie zaznaczające marginesy na czystej kartce, które wyznaczają granice swobody.

Jednym z powracających motywów w choreografii jest ruch chowania się jednej performerki między nogami drugiej. Gest ten nawiązuje do momentu narodzin i pytania o rolę ciała matki, które jest pierwszym, jakie poznajemy. Jednocześnie ruch ten sygnalizuje temat transformacji, której podlegają ciała artystek zaprzęgnięte do kreowania ciała Olbrzymki – a w ten sposób również temat ciągłych przemian towarzyszących ciału, które jest w stanie dawać nowe życie. Na każdym z tych poziomów powraca kluczowy dla projektu temat ciała, które powinno być silne i niezależne, ale jednocześnie opiekuńcze i ciepłe.

Współodczuwanie

Za każdym razem, kiedy myślę o tym performansie, wracają do mnie odczucia towarzyszące mi podczas oglądania. Zastanawiałam się, dlaczego,

mimo zaproszenia do zmiany miejsca i wprawienia mojego własnego ciała w ruch, tego nie zrobiłam. Na początku analizowałam, jak wplątana jestem w konstrukt tradycyjnego postrzegania spektaklu i hierarchii. Zastanawiałam się też, czy może to po prostu ciasna przestrzeń widowni mnie zblokowała. Wkrótce zrozumiałam, że choć wszystko to na pewno na mnie wpłynęło, to nie ruszyłam się przede wszystkim z powodu skupienia, z jakim oglądałam spektakl. Chodziło nie tylko o analizę, ale także doświadczenie zmysłowe: dominującym trybem mojego doświadczenia przedstawienia było podążanie za ruchem, oddanie się jego tempu, bliskości i złożoności. Czułam się tak, jakbym wchłaniała oczami przemieszczające się ciała. Moje własne ciało zamarło, bo bało się stracić choć na chwilę kontakt z ruchem rąk i nóg artystek, ich napinających się mięśni, drgających ust. Ten odbiór pozwolił mi w niezwykle sensualny sposób zapamiętać to wydarzenie. Uruchomiła się we mnie sfera współodczuwania trudu związanego z wykonywaniem skomplikowanych pozycji, momentami wstrzymywałam oddech, co uświadamiałam sobie dopiero po chwili. Przez spowolnione tempo i niezwykłą precyzję układania każdej cząstki ciała widziałam realność obecności dwóch kobiet i łączącej ich więzi, do której czułam się zaproszona.

Wzór cytowania:

Spychała, Michalina, *Rozmyślania o relacyjności*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 173, https://didaskalia.pl/en/article/rozmyslania-o-relacyjnosci.

Autor/ka

Michalina Spychała

Michalina Spychała – studentka teatrologii UJ.

Przypisy

1. Informacje umieszczone na profilu @praktyki_siostrzeństwa na Instagramie https://www.instagram.com/stories/highlights/17995742419555602/[dostęp: 10.02.2023].

Bibliografia

Fischer-Lichte, Erika *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/rozmyslania-o-relacyjnosci*