

Rozbicia i przechwycenia

Wokół *Imperial* i innych choreografii Pawła Sakowicza

AUTOR: ALICJA MÜLLER

Imperial można opisać jako mozolny proces przywracania walcowi swady. W nowym spektaklu Pawła Sakowicza społeczna satyra przeplata się z afirmatywnym, choć zarazem ryzykownym, performansem zatraty w nieco łobuzerskim, oszołamiającym tanecznym wirze.

Odszukiwanie tradycji

Skaczące ciało tancerza jest nie tylko pociągającym widowiskiem, ale i emanacją nierealnego, świadectwem uporczywej niezłomności, która uwalnia performujące „ja” z siideł grawitacji oraz anatomiczno-fizjologicznych zahamowań. Wysokie skoki są spektakularne i niebezpieczne, hipnotyczne i oszołamiające. Ucieleśniając sen o lataniu, kuszą śmierć. Niosą w sobie poezję oraz ryzyko zranienia. Otwierają portale do innych światów. Każdy jest jak podróż w nieznaną, wyśnioną, czasem magiczną, a kiedy indziej potworną. Paweł Sakowicz w *Jumpcore* (2017) przypomina o ich biologiczności oraz o cenie, jaką za wirtuozerski wykon płaci ciało przyjmujące radykalne wyzwania spod znaku olimpijskiego Citius-Altius-Fortius. Skakanie jest hardkorem. Doskonałość też. Sakowicz w swoich pracach bada i rozszczelnia estetyczne reżimy ruchu, a także ujawnia przemocowość tego, co monumentalne, wirtuozerskie, piękne. Mam tutaj na myśli przede wszystkim przemoc wobec ciała i szerzej – innego, mniejszościowego, zawłaszczonego.

Sakowicz jest tancerzem, choreografem i politologiem, absolwentem Uniwersytetu Warszawskiego oraz London Contemporary

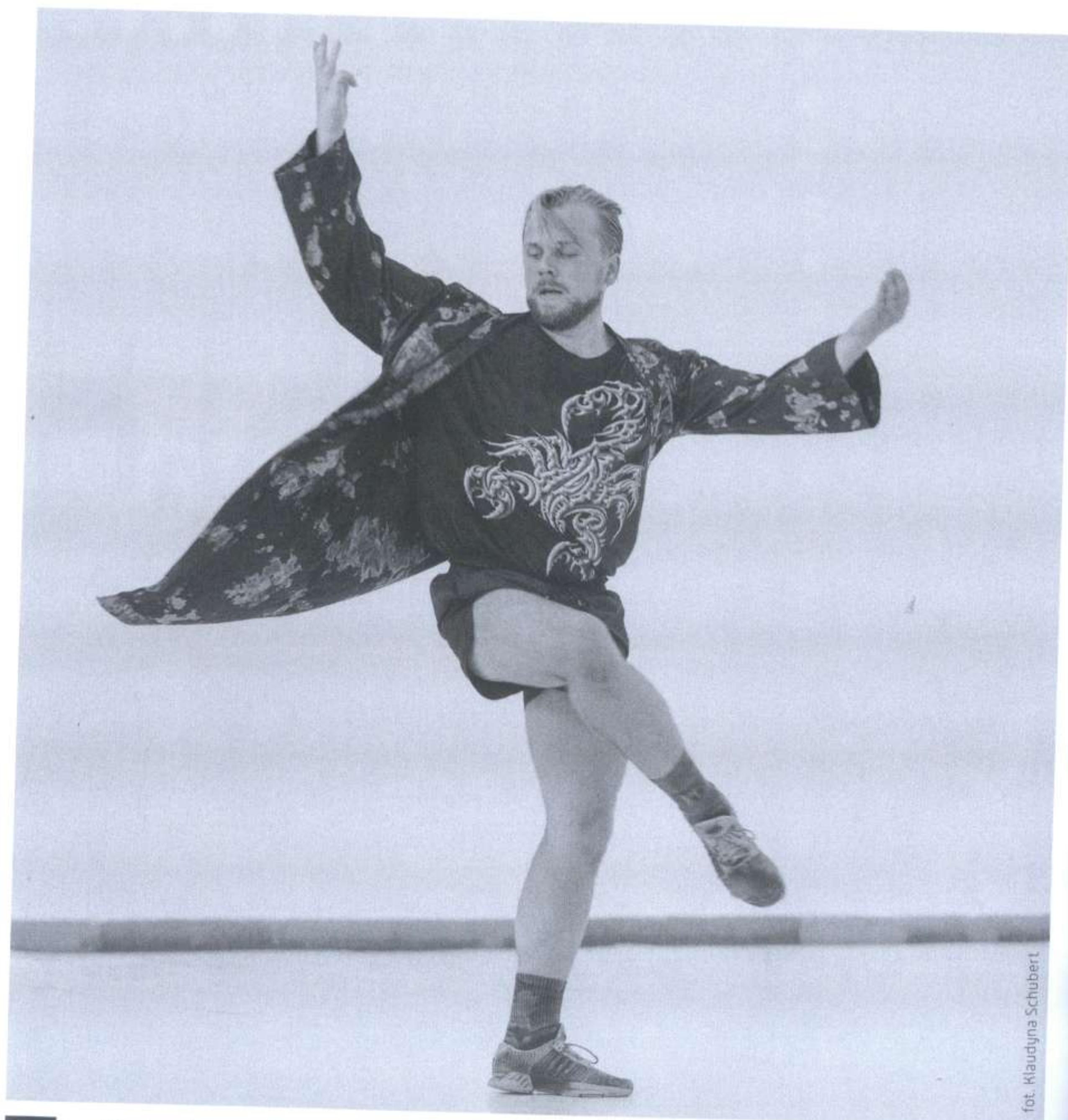


foto: Klaudyna Schubert

Jumpcore, choreografia i wykonanie Paweł Sakowicz, Maat Festival, Scena Tańca Studio, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki (2017)



Masakra, choreografia Paweł Sakowicz, Nowy Teatr w Warszawie (2019)

foto: Maurycy Stankiewicz

Dance School. W 2016 roku był nominowany do Paszportów „Polityki” w kategorii „teatr”. Jego debiutem solowym był *Bernhard* (2014). Spektakl ten można opisać jako translacyjny eksperyment. Choreograf poprzez ciało badał język autora *Wymazywania*, eksplorując jego nieoczywistą rytmiczność i muzyczność. Kolejne autorskie prace twórcy *Masakry* (2019) również przyjmowały formę ucieleśnionych laboratoriów. W choreografiach Sakowicza ruch staje się zarówno narzędziem, jak i przedmiotem analizy, a także medium oporu i transmitterem nieufności – między innymi wobec skodyfikowanych systemów estetycznych, większościowego przywileju, neoliberalnych praktyk bycia w świecie, władzy uniwersalnego rozumu oraz antropocentrycznych modeli myślenia czy tworzenia.

W tym tekście chciałabym zaproponować spojrzenie na praktyki choreograficzne Sakowicza przez pryzmat powracających w jego poszukiwaniach tematów i manifestujących się w nich postaw – myślę o podejrzliwości wobec kanonu i wirtuozerii oraz krytyce kulturowych zawłaszczeń, którymi wybrukowane są dzieje zachodniego tańca. Te dwa obszary w kolejnych spektaklach twórcy *Total* (2015) nierzadko się splatają i wzajemnie oświetlają, a jego ostatnia premiera – *Imperial* z Komuny Warszawa (2023) – wydaje się ich wielowymiarową, subwersywną fuzją. Na

spektakle Sakowicza patrzę jako na poruszenia myśli, teorii i historii, które prowokują nieoczywiste sposoby rozumienia naszego kulturowego dziedzictwa poprzez odsłanianie jego kolonialnych uwikłań i stłamszonych w nim ciał podporządkowanych.

Wywrotowo poruszoną teorię Sakowicz aktywuje w *Total*, czyli wykładzie performatywnym o charakterze spekulatywnego żartu, którego tematem jest wirtuozeria. Choreograf dekonstruuje nie tylko kulturowe wyobrażenia tańca jako zestawu ładnych i perfekcyjnie wykonanych kroków, ale też ekscentryczno-megalomańskie pustosłowie artystycznych manifestów spod znaku conceptualno-estetycznego radykalizmu. W jego pracy „polityka pragnienia” nie idzie w parze z cielesnym rozczytywaniem filozofii Barbarasa czy Deleuze’a i Guattariego, lecz przewrotnie sprowadza się do realizacji artystycznej zachcianki. Tancerz ma ochotę powtórzyć fragment z choreografii Merce’a Cunninghama, którą niegdyś wykonywał. W finale spełnia więc to swoje życzenie. Sakowicz tańczy jako wirtuoz, ale jednocześnie na poziomie analizy odchodzi od łączenia tego, co wirtuozerskie, wyłącznie z techniką, umiejętnościami czy jakością ruchu. Proponuje, by wartość wykonania dostrzec w czymś, co można nazwać choreograficzną ergonomią. Wirtuozerskie w tym kontekście są proste gesty, bo ich efektywność

nie jest zależna od tytanicznego wysiłku. Prawdziwa wirtuozeria urzeczywistnia się w świecie bez widzów, w zgodności tańca i pragnienia, ale i w kunsztownej rzeczywistości więcej-niż-ludzi oraz – *last but not least* – w nieokreślonym, nierozpoznanym wszechświecie. Taniec zostaje tu ukazany pomiędzy dwoma biegunami – bezruchem i nieskończoną kreacją, między punktem zero a totalnością ruchu wszechrzeczy.

Chociaż Sakowicz w *Total* rozbija klasyczne imaginarium wirtuozerskiego tańca, to jednak wykonując Cunninghamowski układ, pozostaje dokładny i precyzyjny. Krótka, szczątkowa scena taneczna wzmacnia wcześniejsze przesunięcia. Performer, owszem, potrafi ruszać się wspaniale, ale świadomie wychodzi poza ramę spektakularnego widowiska i odczarowuje romantyczny wizerunek człowieka tańca. W *Jumpcore* ciało tancerza również eksponuje swoją fizyczną niesamowitość, ale jest ona niejako infekowana przez siły realnego. Sakowicz skacze, jakby jutra miało nie być. Jest jak tańczący z piłką Leo Messi, ale i jak Wacław Niżyński, który w niebywałych skokach-lotach wzbija się ponad horyzont najśmielszych baletowych fantazji. Performer rozpędza się, a jego ruch zmierza w stronę ekstremum, w rejony sąsiadujące z wirtuozerią i katastrofą. *Jumpcore* nie jest jednak opowieścią o nadtancerzu ani eksplozją granicznej

rozkoszy, którą osiąga się poprzez radykalne eksploatawanie ciała. Ciało tancerza zalewa się potem, brakuje mu powietrza. Mimo to jego ruch pozostaje energiczny i perfekcyjny, ściśle kontrolowany. W szczelinach tego performansu niebywalej dyscypliny pojawia się jednak przejmująca słabość. Dzieje się tak w momentach, w których artysta śpiewa. Głos zmęczonego tancerza łamie się, doskonała forma mięknie.

Na koniec Sakowicz rozciąga swoje wymęczone ciało, którego organiczna materialność, wcześniej poniekąd negowana, dopomina się o troskę. Przyjdzie taki moment, w którym to ciało już nie podskoczy. Sztuka daje i zabiera mu życie. *Jumpcore* staje się opowieścią o pragnieniu i zatraceniu, o pochłaniającym istnienie dążeniu do technicznej doskonałości. Fantastyczne, wirtuozerskie skoki w tym kontekście są nie tylko podstawą choreograficznej partytury, ale przede wszystkim – symbolem przekroczenia fizycznych granic. Mimo że w spektaklu Sakowicza pojawia się motyw transgresji, twórcy (za dramaturgię odpowiada Mateusz Szymanówka) nie powielają metafizycznej narracji o artyście składającym samego siebie w ofierze na ołtarzu sztuki. Mamy tu raczej do czynienia z – momentami (auto)ironiczną i nienachalnie dowcipną – narracją o ukrytych kosztach wirtuozerii.

Ukradzione tańce

Ciało Sakowicza przeszło różne treningi wirtuozerii – także tej sportowej, praktykowanej w tańcach towarzyskich. W *Masakrze* (2019) choreograf wraca do swojego turniejowego życia z okresu nastoletniości, ale wobec zachodniej fascynacji latino zajmuje pozycję postkolonialnego psuja dobrej zabawy. Na scenie występują cztery tancerki (Karolina Krackowska, Agnieszka Kryst, Ramona Nagabczyńska i Iza Szostak), które – wystrojone w falbaniasto-brokatowo-cekinowe kostiumy – odtwarzają turniejowy teatr, inscenizujący europejskie fantazje na temat egzotycznej zmysłowości.

Powtórzenie konkursowej logiki odbywa się tu z groteskowym udziwnieniem. To, co i tak przegięte oraz oparte na ideologicznych fikcjach, zyskuje wybitnie karykaturalny rys poprzez przejaskrawienie performansów uwodzenia publiczności i władczo-zadziornego spoglądania na rywalki. Dramaturgia Anki Herbut oscyluje między powieleniem turniejowego scenariusza a jego nieoczywistym, niejako podskórnym rozszczepieniem. Ciała

tancerek są jakby „za bardzo” latino. Kopia w swym rozbuchaniu i rozwirowaniu zawstydza oryginał. Fakt, że w *Masakrze* tancerki występują bez partnerów – jako solistki, moim zdaniem, częściowo przenosi widowisko w przestrzeń wybiegu. Tancerki oceniane są już nie tyle za techniczną doskonałość, ile za zdolności imitacyjne. Tematem spektaklu nie jest ani specyfika tańców latynoskich, ani furora, jaką robią one w krajach zachodnich. Sakowicza interesuje ciemna strona pozornie niewinnych praktyk tańczenia samby czy rumbi w celach rozrywkowych, a mówiąc wprost – kolonialna przemoc, która dała im globalną popularność.

Ten ostatni wątek wprost wybrzmiewa w drugiej części spektaklu, w której – jak już kiedyś pisałam – „performerki [...] tylko poruszają biodrami, ironicznie ucieleśniając zachodnioeuropejskie marzenie o dostępie do sfery orientalnej erotyki. Jednocześnie szepcąc wypowiadają wielogłosowy monolog o uwikłaniach tego, co znamy jako popularny taniec towarzyski, w historię zachodnich podbojów odległych kultur i opresywne praktyki wybielania tego, co obce w celu uczynienia go bardziej swojskim²⁹”. W tekście pojawiają się też fragmenty ironiczno-obsceniczne, przewrotnie wyuzdane. Spektakularny show, który otwiera *Masakrę*, zyskuje nowe znaczenia. Staje się wariacją na temat logiki kulturowego zawłaszczenia – ucieleśniamy fascynujące obce praktyki, ale destylując z ich społeczno-politycznych uwikłań wyłącznie to, co formalnie i wizualnie atrakcyjne, ujarzmiamy estetyczno-sensualny radykalizm przechwyconych fragmentów. Latino w wersji zachodniej nie jest kulturą, lecz ornamentem, który wzbogaca „nasze” tańce. Tutaj nie ma prawa wybrzmieć fakt, że język rumbi kreowały nogi skute kajdanami. W rzeczywistości turniejów tańca towarzyskiego czarna historia nie istnieje. Wydaje się, że techniczna wirtuozeria ma w nich funkcję poskramiającą – limitujemy obcą energię, by widowisko było przyjemniejsze dla oka i uwodziło przede wszystkim swoim mistrzostwem.

Źródła zachodnich tańców towarzyskich to nie tylko czarne i niewolnicze choreografie społeczne, lecz również praktyki chłopskie. Przywłaszczeniowo-wyglądająca strategia stoi też za salonowym walcem, który zakręcił w głowach ciałom arystokratycznym, choć początkowo z wytwornością miał niewiele wspólnego. W XVI wieku tańczony w tancbudach, dzisiaj kojarzy się z tym, co królewskie

i uroczyste. I oczywiście z Barbarą Niechcic... Żeby jednak walc mógł porwać wyższe sfery, trzeba go było najpierw oczyścić oraz skodyfikować. Wirujące ciała zwolniły i oddaliły się od siebie, przy czym taniec ten – jak w rozmowie z Mikiem Urbaniakiem mówi Sakowicz – „jeszcze po rewolucji francuskiej wzbudzał sensację, bo wymagał objęcia partnerki w pasie i pozwalał na rozmowę między tańczącymi²⁹”.

Imperial można opisać jako mozolny proces przywracania walcowi swady. W spektaklu, w którym za dramaturgię odpowiada Anka Herbut, za *sound design* – Justyna Stasiowska, za światło – Jacqueline Sobiszewski, a na scenie, obok Sakowicza, występują Agnieszka Kryst i Katarzyna Sikora, społeczna satyra przeplata się z afirmatywnym, choć zarazem ryzykownym, performansem zatraty w nieco łobuzerskim, oszołamiającym tanecznym wirze.

Pierwsza część spektaklu jest jak after party po imprezach takich jak te otwierające filmy *Babilon* czy *Wielkie piękno*, w którym uczestniczą osoby (pop)kulturowo spowinowaczone z nowobogackimi bohaterkami i bohaterami *Białego lotosu*. Najlepsze już za nimi. Teraz ich ciała, zawieszane między kacem a obłudą, eksplorują scenę w *slow motion*. Powolne ruchy, śmiertelnie wydłużone gesty, potworkowate przegięcia i teatralnie rozciągnięte skłony, ukłony, naprężenia oraz wypięcia układają się z jednej strony w studium ciała bolącego, któremu żyć się odechciało, z drugiej zaś – w groteskową dekonstrukcję arystokratycznej motoryki. Choreografia rozwija się tutaj w przestrzeni mikrogestów, skurczów i drzeń mięśni; skupia uwagę na ruchu naciąganej na łydkę skarpety i unoszących się w powietrzu drobinek aerozolu. Każda jej sekunda nieznośnie się rozciąga, jakby kpiąc z normatywnej czasowości. Jest upiornie, dziwnie, ale i hipnotyzująco. Zamiast szaleństwa – melancholijny trans, zamiast hysterii – smutek upadającego blichtru. Przepych wydaje się tu zarazem stale odnawiany i niejako bezpowrotnie stracony. Jest namacalny i wyobrażony/urojony, nudny i wytęskniony.

Tancerki i tancerz w kostiumach przaśnie łączących estetykę disco 2000 z dworskim szykiem włączają się po scenie jak imprezowe zombie albo ciała nawiedzone i sterowane przez duchy zblazowanej i zaklętej we śnie o minionej potędze (pseudo)elity. Mają w sobie też coś z flanerów w wersji *techno aliens*, a na twarzach ciemne okulary, które potęgują efekt obcości, przekładający się na relacje między sceną a widownią i samymi performerami.



Imperial, choreografia Paweł Sakowicz, Teatr Komuna Warszawa (2023)

fot. Filip Prejs / Komuna Warszawa

Napięcie dramaturgiczne jest tutaj wytwarzane poprzez podtrzymywanie wrażenia, że zaraz dojdzie do spotkania, ale w ostatniej chwili ciała zawsze się rozmiągają, a nieśmiało inicjowany kontakt się zawiesza. Na scenie kumuluje niewykorzystana energia, która wybucha w drugiej części. Niespodziewana zmiana dynamiki wstrząsa percepcją. Trzy rozkołysane w walcu ciała falują w hipnotyzującym ruchu, którego trajektorie prowadzą nas w, niekiedy niebezpieczne, rejony zabawy, rozkoszy i ekstazy. Euforyczna dynamika rozsada walcowy kanon i przywraca mu skoczną ponętność. Kryst, Sakowicz i Sikora tańczą solo, w parach i w trójkącie, nie ustając w rozpędzonym ruchu obrotowym. Emanuje z nich witalność, zmysłowość i przekorność. Co jednak istotne, niespodziewanie reanimowana żywiołowość nie jest w *Imperial* bezkarna. W taneczny wir trwale wpisane wydaje się bowiem ryzyko wykolejenia, generowane nie tylko przez zdumiewające tempo i zatrważającą liczbę obrotów, lecz również przez powierzchnię, po której suną falujące ciała. Skarpety stykają się z podłogą wcześniej spryskaną suchym szamponem i ubrudzoną żelazem do włosów. Stopy omijają przeszkody w postaci plastikowych kieliszków i innych obiektów. Obecność przedmiotów wymusza na tancerzach szczególną uważność, niełatwą do utrzymania, gdy głowy kręcą się jak karuzele.

Mówi się, że pary tańczące walca przepływają nad parkietem. W *Imperial* powietrzny przepływ zamienia się w przyziemny ślizg – ciała nie imitują zwiewnej efemeryczności, tylko zanurzają się w ryzykownym istnieniu i poruszają się zdecydowanie bliżej tego, co materialne, niż tego, co wyobrażone. W ten sposób opowieść o walcu jako symbolu klasowych aspiracji łączy się z narracją o jego chłopskich, swojskich korzeniach. Groteskowa wariacja na temat apollinijskiej, ale zainfekowanej kapitalistycznymi fetyszami wrażliwości przeistacza się w eksplozję sił dionizyjskich, tylko pozornie wypartych przez pragnące elity. W tym kontekście prezentowany w *Imperial* walc staje się choreopolityczną alternatywą dla oczyszczonych, z tego, co somatyczne i namiętne, sposobów bycia w świecie – pozwala na reintegrację ciała i pragnienia poza neoliberalną logiką większościowych aspiracji. Fakt, że walc zostaje rozpisany na trzy ciała, a więc wymyka się binarnym płciowym opozycjom, można zaś chyba rozumieć jako akt squeeerowania i rozszczelnienia jego relacyjnej dramaturgii. Ta finałowa wizja nie jest jednak, jak sądzę, totalnie idylliczna. W pierwszej części przedmiotów-obiektów konsumpcji używano w sposób nieskuteczny i bezsensowny. Krem wtarty w rękawiczkę czy aerozol zaklejony gumą do żucia zdawały się żartami z towarowego fetyszyzmu. W drugiej

te same artefakty walają się po podłodze – jak niezdolne powidoki, a zarazem natrętne manifestacje systemu, w którym, niezależnie od naszego usytuowania, żyjemy.

W praktyce choreograficznej Sakowicza dekonstrukcje tego, co wirtuozerskie, są częścią strategii, która zakłada ujawnianie nie tylko ceny, jaką w tańcu płaci się za techniczne mistrzostwo, ale też opowieści wypartych z szeroko rozumianego zachodniego kanonu. Prezentując nierzadko skomplikowane i wymagające układy choreograficzne, twórca *Total* w pewnym sensie redystrybuuje odbiorczą uwagę, bo przenosi ją z poziomu czysto wizualno-przyjemnościowego w rejestr konceptualno-krytyczny. Jego choreografie eksperymentują jednak nie tylko z systemami myślenia, ale także z samym ruchem i jego składowymi, takimi jak anatomia i wytrzymałość z jednej oraz pragnienie i ambicja z drugiej strony. ■

1 • A. Müller, *Wśród boskich tańców – nowa choreografia na XII Festiwalu Boska Komedja*, taniempolska.pl, 10.01.2020; źródło: <https://taniempolska.pl/krytyka/wsrod-boskich-tancow-nowa-choreografia-na-xii-festiwalu-boska-komedja/>, dostęp: 7.05.2023.

2 • *Imperial w trójkącie? Po przejęciu przez arystokrację walc został ustrukturalizowany i ujarzmiony*, [z P. Sakowiczem rozmawia M. Urbaniak], wysokieobcasy.pl, 22.04.2023; źródło: <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,53668,29673305,imperial-w-trojkiacie-po-przejeciu-przez-arystokracje-walc-zostal.html>, dostęp: 7.05.2023.