

<http://www.dwutygodnik.com/artykul/5517-badanieprodukcja-rezydencje-pozycja-trupa.html>

## **BADANIE/PRODUKCJA. REZYDENCJE:**

### **Pozycja trupa**

**teatr** / Mateusz Szymanówka

**W pracy Piotrowskiej śmiertelność jest stałą jakością choreografii, która jako praktyka organizująca materię w czasie i przestrzeni, produkuje obrazy i ciała, będące w ciągłym rozkładzie**

Terminem *somatics* określa się zbiór praktyk, których celem jest badanie ciała przez pryzmat własnego doświadczenia. Pojęcie to pierwszy raz pojawia się w tytule magazynu wydawanego od 1976 roku przez amerykańskiego filozofa Thomasa Hanna. Kilka lat wcześniej Hanna poznaje Moshe Feldenkreisa, twórcę słynnej metody rozwoju poprzez ruch, w którego pracy odnajduje realizację swoich zainteresowań filozoficznych. Praktyki somatyczne u swoich podstaw mają sprzeciw wobec kartezjańskiego dualizmu umysłu i ciała. Chociaż początkowo muszą zmagać się z zarzutami o ezoteryzm, w latach 80. XX wieku zaczynają coraz wyraźniej zaznaczać swoją obecność w tańcu, stopniowo stając się częścią edukacji, stałym elementem treningu, oraz zmieniając sposób, w jaki bada się historię tańca. Body-Mind-Centering – jedna z gałęzi *somatics* rozwijana od kilku dekad przez Bonnie Bainbridge Cohen i jej uczniów – zakłada, że możemy mieć dostęp do pamięci ruchowej i sensorycznej nawet najbardziej wewnętrznych organów. Praktykowanie BMC polega na poszukiwaniu równowagi między wnętrzem a zewnątrz oraz uświadamianiu sobie, że rzeczywistość pozacielesna jest tylko odbiciem ruchu i procesów, które zachodzą w ludzkim organizmie już na poziomie komórkowym. To właśnie wewnętrzny ruch i przestrzeń determinują postrzeganie ruchu i przestrzeni poza ciałem.

Praktyka fizyczna, która towarzyszyła Renacie Piotrowskiej podczas prób do jej solowego spektaklu „Śmierć. Ćwiczenia i wariacje”, opierała się przede wszystkim na pracy ze szkieletem, chociaż właściwie należałoby powiedzieć – z dwoma szkieletami. Pomysł poświęcenia uwagi układowi kostnemu zrodził się z zainteresowania średniowiecznymi reprezentacjami *danse macabre* (a w szczególności manuskryptem niejakiego Heinricha Knoblochtera z 1478 roku), potraktowanymi przez choreografkę jak *score* – choreograficzna partytura, z której wypreparować można pewne akcje fizyczne i jakości ruchu. Piotrowska każdy dzień prób zaczynała rozgrzewką, w której ćwiczenia z BMC przeplatane były asanami i elementami fitnessu. Jej głównym celem było wizualizowanie i doświadczanie szkieletu – skupienie się na kościach, stawach i mazi stawowej, ich wadze, ruchliwości i jakościach ruchu, które wynikają z ich budowy.

Jak wyczuć te 8–10 kilogramów kości w sobie? Na przykład próbując dotknąć je przez skórę, energicznie trzęsąc członkami, badając sposób, w jaki szkielet poddaje się sile przyciągania czy zwracając uwagę na nawilżającą jakość mazi stawowej i jej przepływ w ciele. Oczywiście na początku wydaje się to dosyć abstrakcyjne. Niełatwo być podmiotem i obiektem badań jednocześnie, szczególnie podróżując po własnym ciele. Podobnie jak w wypadku innych praktyk somatycznych, są to żmudne poszukiwania cielesne na skrzyżowaniu wyobrażonego i realnego.

Jakości ruchu wynikające z funkcjonowania szkieletu były dla Piotrowskiej kluczowe w trakcie gromadzenia materiału choreograficznego. Godziny improwizacji w studio były każdorazowo nagrywane i analizowane w oparciu o różne kryteria, np. specyfikę danego materiału, jego podobieństwo do innych sekwencji czy kulturowe referencje, które uruchamia. Z jednej strony chodzi o pogłębienie doświadczenia cielesnego, z drugiej – o uważne przyjrzenie się obrazom, które są produktem ubocznym praktyki fizycznej. Te wytworzone wizerunki ciała stały się dla choreografki inspiracją dla kolejnych improwizacji

i impulsem do rozpoczęcia researchu kulturowych reprezentacji śmierci. W kręgu jej zainteresowań znalazł się nie tylko ruch zombie, ale też zatańczające się na śmierć ciała kultury klubowej, rytuały żałobne z różnych części świata czy klasyki historii tańca, takie jak „Święto wiosny” Niżyńskiego i „Umierający łabędź” Fokina w wykonaniu Anny Pavlovej. Piotrowska wchodziła w te różnorodne estetyki, przekształcając ich materiał ruchowy zgodnie z zasadami własnej praktyki fizycznej, jednocześnie poszukując w nich elementów, które mogłaby włączyć do swojego codziennego treningu.

Drugim szkieletem, na którym pracuje choreografka, jest zakupiony w internecie anatomiczny model, którego artystka nazywała Johnny. Ma on około metra osiemdziesiąt wzrostu i waży trochę mniej niż prawdziwy ludzki kościec. Z czubka czaszki i z kości ogonowej wystają mu kawałki plastikowej żyłki, która przechodzi przez jego ciało, ułatwiając manipulację poszczególnymi partiami. Kiedy Piotrowska podnosi Johnny'ego z podłogi i ustawia naprzeciw siebie, jasne staje się, że jest on nie tylko jej sobowtórem, ale także bardzo niezręcznym symbolem śmierci.

### **Nekromantyzm**

Użycie na scenie szkieletu ludzkich rozmiarów może się wydawać zabiegiem dosyć ostentacyjnym. Johnny z miejsca staje się katalizatorem obrazów i kulturowych odwołań, od *Nude with Skeleton* Abramovića po głównego antagonistę He-mana – Szkieletora. Chcąc nie chcąc, dla widza wychowanego w kulturze Zachodu, pełni on funkcję irytującego *memento mori* w polu widzenia. Piotrowska bardziej niż na symbolicznym potencjale obiektu koncentruje się jednak na jego sprawczości, wynikającej z wagi i konstrukcji. Johnny nie sprawia wrażenia łatwego partnera scenicznego – jest nieskoordynowany, od czasu do czasu odpada mu żuchwa, a kiedy poruszy się nim zbyt gwałtownie, może stracić rękę, która z łoskotem przelatuje przez studio. Piotrowska zatrzymuje się wtedy i cierpliwie przykręca kolejne części. Bezwolność Johnny'ego wprowadza element groteski, ale jego pasywność jest dosyć pozorna. Oczywiście tylko on może trwać w stanie perfekcyjnego bezruchu. Można odwracać go do góry nogami, upuszczać na ziemię i szarpać. Ale kiedy Piotrowska próbuje manipulować nim jak lalką, rękoma trzymając go za tył głowy i kręgosłup, a między palcami stóp przytrzymując jego stopy, widoczny staje się opór stawiany przez obiekt. Johnny bezpośrednio wpływa na ruch tancerki, stanowiąc część jej kinesfery. Jest przedłużeniem i balastem, możliwościami i ograniczeniami. Ma to w sobie coś z kontaktu improwizacji, w której relacje władzy są bardzo przewrotne. Waga Johnny'ego i sposób, w jaki jest zbudowany, oddziałują na ciało partnerki, a jego trudne do przewidzenia reakcje na impulsy ruchowe płynące z zewnątrz zmuszają ją do wzmożonej koncentracji i znajdowania natychmiastowych rozwiązań. Poza tym szkielet jest partnerem, który się nie męczy. Pozostawia on za to ślady na Piotrowskiej – siniacząc ją i kalecząc. Momenty, w których przecięte przez plastik ciało zaczyna krwawić, mają w sobie coś niesamowitego, bo pokazują, że obiekt wcale nie jest aż tak nieszkodliwy, jednocześnie uruchamiając w głowie znane z horrorów scenariusze o pozornie martwych rzeczach, które nocą podrzynają ludziom gardła. Akcje sceniczne idealnie rymują się z historiami o czułości i przemocy. Para może być trochę Sidem i Nancy, trochę Kurtem i Courtney, chociaż nie do końca wiadomo, kto miałby być tutaj kim.

Kiedy w studio rozbrzmiewają pierwsze dźwięki „(I've Had) The Time of My Life” wywołany z filmu obraz zaczyna namolnie nakładać się na duet Piotrowskiej i szkieletu. Para wydaje się pracować wbrew dramaturgii ostatniej sceny „Dirty Dancing”. Najpierw dosyć długo stoją naprzeciw siebie, patrząc sobie w oczy (albo oczodoły), a potem spoglądają w stronę widowni. Zwykle moment, w którym Patrick Swayze unosi Jennifer Grey w finale filmu, wywołuje u mnie zażenowanie połączone z ulgą. Ta kilkusekundowa sekwencja, niczym szczytowanie, rozładowuje piętrzące się w filmie napięcie erotyczne. Taneczna sprawność bohaterki granej przez Grey staje się tutaj znakiem jej przebudzenia seksualnego. To nagłe wyładowanie energii wprawia zgromadzonych w restauracji wczasowiczów w pewien rodzaj hysterii, w trakcie której wszyscy płasają i przeżywają czas swojego życia. Johnny może być Jennifer Grey, bo bez fachowej wiedzy z zakresu ludzkiej anatomii trudno

jest określić jego płęć. Kiedy jego ciało jest eksponowane, a ruchy stają się miękkie, męskie imię przestaje zgadzać się z performowanym na scenie genderem, a przynajmniej z tym, co w tańcu stereotypowo uważano za kobiece. Uniesiony w górę Johnny nie wygina się w łuk i nie rozpościera rąk w powietrzu, ale opada bezwolnie, czasami uderzając tancerkę w twarz. Podniesienie następuje trochę wcześniej niż w filmie, a potem przeciąga się niemiłosiernie. Piotrowska trzymając Johnny'ego, obraca się wokół własnej osi, a następnie przemieszcza się niespiesznie do przodu. Wyraźne staje się drżenie jej rąk. Na jej twarzy dostrzec można krople potu. Pamięć choreografii z filmu pracuje w mojej głowie, wywołując nieco wstydliwą tęsknotę za kiczem tańca do muzyki. Ale Piotrowska nie poddaje się rytmowi. To moja noga podryguje w takt piosenki. To ja odkrywam w sobie absurdalne pragnienie, żeby para w końcu zatańczyła. Następuje stopniowe wyczerpanie materiałów: choreografii, Johnny'ego oraz tancerki. Obnażone zostaje to, co w filmie ukryte jest pod iluzją, którą często produkuje taniec – ograniczenia ciała, jego kruchość i śmiertelność. Na scenie tańczą dwa szkielety, ale jeden ubrany jest w ścięgna, mięśnie i skórę.

### **(De)kompozycja**

„Ale jaką historię ty tutaj widzisz?” – to jedno z pierwszych pytań, które do Piotrowskiej kieruje dramaturżka spektaklu Bojana Bauer po zobaczeniu rozwiniętej pod jej nieobecność sekwencji ze szkieletem. Bauer nie chodzi o opowieść, która ma być widoczna dla widza, ale o rodzaj wewnętrznego monologu, fikcji, która ma napędzać konkretne działanie fizyczne. To jedna z dosyć powszechnych strategii w tańcu współczesnym. To rodzaj wewnętrznej mikrodramaturgii, która odkłada się w ruchu i ciele performerera. Dramaturżka zauważa, że im bardziej tancerka traktuje Johnny'ego jak przedmiot, tym bardziej staje się on na scenie postacią.

Bauer została zaproszona do współpracy przy solo Piotrowskiej już w pierwszym etapie prób. Rezydencja w Burdągu to jej trzecia wizyta w Polsce w ciągu kilku ostatnich miesięcy. Zwykle były to intensywne kilkudniowe sesje, podczas których omawiano pomysły i inspiracje oraz konstruowano działania sceniczne. W międzyczasie choreografka pracowała sama w studio, pozostając z Bauer w kontakcie mailowym. Potem w trakcie rezydencji w Paryżu. Taki rodzaj pracy, w którym próby rozłożone są na kilka etapów, przypadających na pobyty w konkretnych instytucjach, jest właściwie codziennością choreografów. To ta trudna strona funkcjonowania we współczesnym systemie rezydencji artystycznych, które miało być odpowiedzią na zmieniające się pod koniec XX wieku oczekiwania artystów wobec pracy w tańcu – nastawienie na mobilność, research czy kolaborację. Coraz rzadziej zdarza się, żeby spektakl stworzony był w jednym miejscu od początku do końca. Przez pierwsze dni obecności Bauer w Burdągu próby skupiają się głównie na materiale ruchowym ze szkieletem oraz wariacjach na temat kulturowych obrazów umierania. Bauer zwykle obserwuje Piotrowską podczas wykonywania materiału, a następnie dzieli się swoimi spostrzeżeniami. W rozmowach nawiązują do pytań, które pojawiły się na początku procesu oraz werbalizują problemy, z którymi spotykają się na bieżąco. Dyskutują na temat czasu trwania określonych scen oraz pracy z przestrzenią. Trudno powiedzieć, żeby Bauer jako dramaturżka miała być widzom modelowym. Jej rola nie polega na ocenianiu, czy działania performerki są czytelne dla publiczności. Oczywiście, widzowie jako pewien potencjał wielokrotnie pojawiają się w dyskusjach, ale jedyną możliwością, którą mają twórcynie, jest konfabulowanie i fantazjowanie na temat możliwych scenariuszy oraz przebiegów rozmaitych procesów w dyspozytywie teatralnym. Dramaturg jest kolejnym ciałem zaangażowanym w tworzenie spektaklu, dlatego bardziej niż o (de)konstruowanie znaczeń chodzi o przyglądanie się samej performatywności działań na scenie. W tańcu materiałem jest raczej ruch niż tekst. Zadania dramaturżki i choreografki rozmywają się zresztą nieustannie w trakcie prób. Obie w równym stopniu zainteresowane są zarówno dramaturgią spektaklu, jak i rozwiązaniami choreograficznymi. Bauer dużo mówi o wewnętrznej logice konstruowanych na scenie obrazów, możliwych konstelacjach i relacjach, które między nimi zachodzą, ale jej uwagi zaczynają się raczej od „widzę” niż od „widzowie mogą zobaczyć”.

W takim modelu pracy niezwykle interesujące są negocjacje dotyczące selekcji materiału choreograficznego i decydowania o takich a nie innych konfiguracjach scen. Właściwie w ostatnich dniach rezydencji Piotrowska i Bauer postanawiają znacznie rozwinąć materiał z Johnnym oraz rozpocząć pracę nad zupełnie nową częścią – wykładem-performansem, w którym opowiedzą o procesie rekonstruowania średniowiecznego *danse macabre*, a więc tańca-alegorii, który tak naprawdę nigdy nie istniał. Jednocześnie rezygnują z całej sekwencji z wariacjami oraz z *bone solo*, sceny, która wcześniej rozpoczynała całość. Piotrowska przyznaje, że przywiązuje się do materiału, nad którym pracuje, bo jest w ciągłym procesie ucieleśniania, który przekłada się bezpośrednio na długie godziny w studio, pot i sine nogi. Jakości zapisane w ciele i odrzucone rozwiązania choreograficzne nie przepadają jednak całkowicie, ale powracają w innych sekwencjach, czasami zupełnie nieoczekiwanie.

### **Savasana**

Portal [rotten.com](http://rotten.com) specjalizuje się w prezentacji obrazów, które powinny szokować. Na stronie przeglądać można galerie ze zdjęciami deformacji, sekcji zwłok czy wypadków samochodowych. Interesujące jest napięcie pomiędzy wyestetyzowanymi reprezentacjami umierania w tańcu a choreografiami na martwe ciała, które można odnaleźć tutaj. Ich dziwne wykrzywione pozycje zachęcają do fantazjowania na temat tego, jakiego ruchu i jakiej akcji są efektem. Ofiary katastrof pozbawione rąk, nóg i głów, ludzie przygnieceni czymś ciężkim, upadki z wysokości, plamy z mięsa i krwi. Przypomina to trochę eksperymenty na obrazach ciała w tańcu współczesnym, chociażby takie jak prace Isabelle Schad czy Xaviera Le Roy. Pozycja leżąca zrównuje Piotrowską i Johnny'ego. Jest najbardziej demokratyczna. Na ich ciała w podobny sposób oddziałuje wtedy siła przyciągania. Kiedy pierwszy raz widzę tancerkę w studio, jedną z sekwencji zaczyna ona od leżenia na plecach z lekko rozpostartymi rękoma i nogami. Mniej więcej w kącie 45 stopni. To ułożenie ciała dobrze znane jest osobom, które kiedykolwiek miały kontakt z jogą. Nosi ono nazwę „savasana”. W sanskrycie „sava” oznacza trupa, a „asana” pozycję. Savasana to pozycja martwego ciała. Pozycja, w której przygotowujemy się na śmierć, znajdując się najbliżej ziemi. Pozycja, w której ćwiczymy umieranie. Ten obraz wpłynie na moje postrzeganie całego procesu, w którym będę uczestniczyć. Oczywiście Piotrowska nie ukrywa, że temat śmierci jest dla niej tematem osobistym. Pewnie niełatwo znaleźć osobę, dla której nie jest. W jej pracy trudno doszukiwać się jednak patosu czy prób opowiadania o historycznej niezgodzie na przemijanie. Piotrowską zajmuje raczej skupione ćwiczenie umierania przez tworzenie fantazji na poziomie ciała i wchodzenie w fantazje, jakimi są kulturowe reprezentacje śmierci. Działania te, podobnie jak próba rekonstrukcji nieistniejącego tańca, nastawione są na cel niemożliwy do osiągnięcia. W pracy Piotrowskiej śmiertelność jest stałą jakością choreografii, która jako praktyka organizująca materię w czasie i przestrzeni, produkuje obrazy i ciała, będące w ciągłym rozkładzie.