Teatr
Warszawa
09-24
M. / Nr 9

Jubileusz w kolorze czerwonym

AUTOR: **MARCIN MIĘTUS**

Zaproponowana przez Komunę Warszawa koncepcja remiksów pozwoliła nie tylko na odświeżenie konkretnych spektakli Akademii Ruchu, ale także na wprowadzenie do nich nowej jakości.

■ Do momentu rozpoczęcia pracy nad tym artykułem o Akademii Ruchu wiedziałem niewiele. Na moich studiach teatrologicznych nie wspomniano o niej słowem, mimo że wyprzedzała myślenie o performansie i zjawisku, które dzisiaj nazywamy nowym tańcem lub choreografią eksperymentalną, którymi się interesowałem. Być może lokowała się za daleko teatru, odnajdując zasłużone miejsce na uczelniach sztuk wizualnych albo w katedrze performatyki (ja ukończyłem „zwykłą" teatrologię). Obawiam się jednak, że to pobożne życzenia.

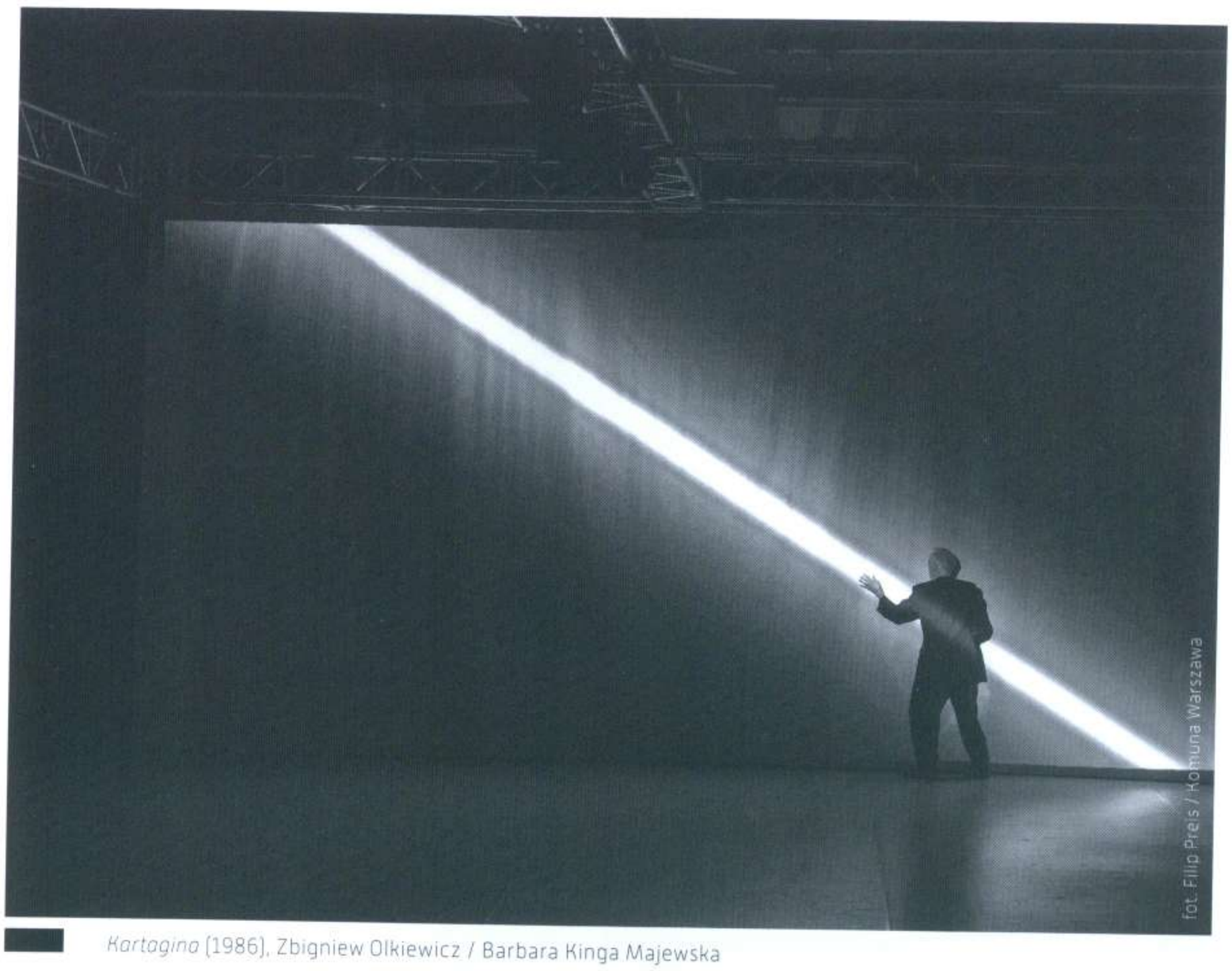
Odsłaniając na wstępie własną niewiedzę, chciałbym podkreślić problem, który zauważyli kuratorzy odbywających się w czerwcu pięćdziesiątych urodzin Akademii Ruchu. Analizowanie i mówienie o historii tego zespołu wciąż zdaje się przysparzać badaczom i teoretykom wiele kłopotów. Prekursorzy, ale zapomniani – taka narracja zdaje się towarzyszyć zespołowi. Tak jakby odkładanemu w czasie z nadzieją, że tego rodzaju twórczość nie może się przeterminować.

Obchody jubileuszowe, którym towarzyszyło wręczenie Akademii Ruchu Srebrnego Medalu „Zasłużony Kulturze – Gloria Artis" przez minister kultury Hannę Wróblewską, odbyły się w Komunie Warszawa. Trudno wyobrazić sobie sensowniejsze miejsce niż dawna Komuna Otwock, założona w 1989 roku przez Grzegorza Laszuka, mianującego siebie „dzieckiem Akademii Ruchu". Inspiracja twórczością AR na wielu poziomach – artystycznym, instytucjonalnym, także na poziomie bezkompromisowej postawy – doprowadziła twórców i twórczynie zgromadzonych wokół Komuny (od 2009 jako Komuna//Warszawa) do stworzenia otwartej na eksperymenty i sieciującej instytucji kultury w samym centrum Warszawy. Komuna aktualnie zrzesza wokół siebie ludzi teatru i tańca, performansu i sztuk wizualnych, muzyki i filmu, młodych i niemłodych artystów otwartych na eksperyment i interdyscyplinarność. Sam będąc beneficjentem tworzonego przez nich programu, mogę śmiało stwierdzić, że różnorodność i kontrkulturowa z ducha przekora wobec trendów są tam mile widziane i sprawdzają się dobrze.

Kuratorami czterodniowego wydarzenia, oprócz Laszuka, współtworzącego również jeden ze specjalnie przygotowanych na tę okazję performansów, byli Zofia Dworakowska i Tomasz Plata. To dzięki temu ostatniemu pierwszy raz na poważnie zetknąłem się z nazwą Akademia Ruchu, przyswajając sobie nieco z ich twórczości na wielopoziomowej wystawie „Inne tańce" (kuratorowanej przez Agnieszkę Sosnowską, z Platą jako autorem dramaturgii wystawy). Miała ona miejsce w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w 2018 roku, gdzie w latach 1990–2009 Wojciech Krukowski, założyciel Akademii Ruchu (1973), był dyrektorem. Tytuł wystawy zaczerpnięty został zresztą z jednego z ikonicznych spektakli tej grupy, również zremiksowanego specjalnie na jubileusz odbywający się w połowie czerwca 2024 roku. Historia zatacza koło, a może raczej półkole – albo elipsę?

Plata (wraz z Laszukiem i kilkoma innymi osobami) z motywacją Syzyfa promuje twórców Akademii, słusznie uznając ich za prekursorów awangardowego myślenia o performansie w Polsce. Akademia Ruchu (w dużym skrócie) sytuowała się gdzieś między teatrem a sztukami plastycznymi[1], co spychało ją na pewien margines; w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych mogło jeszcze nie wystarczyć sposobów i narzędzi, żeby ich prace opisywać. Mimo sukcesów za granicą (m.in. reprezentacja Polski na wystawie documenta w Kassel) nie stworzyli oni w naszym kraju na tyle rozpoznawalnej marki, żeby wejść do mainstreamu, zawsze znajdowali się na obrzeżach. Jak zresztą cała kontrkultura, na bakier z wielkimi nazwiskami pokroju Kantora i Grotowskiego, którzy – wraz z Jarockim czy Grzegorzewskim – władali świadomością mas (słowo specjalnie na wyrost) chodzących do teatru. Akademia w binarnej opozycji, funkcjonującej z nieznacznymi zmianami do dziś, między nurtem repertuarowym a alternatywą, zdecydowanie była częścią tej drugiej.

Margines świadomości odbiorców i małe zainteresowanie ze strony władzy, która raczej utrudniała, niż ułatwiała, powracają w opisie dorobku Akademii Ruchu niczym refren. A przecież niewątpliwie twórcy AR bardzo dobrze radzili sobie tam, gdzie byli, podtrzymując aktywność w sferze społecznej, tworząc rzeczy ważne i potrzebne, rezonujące z rzeczywistością. Akademia Ruchu w trakcie swojej działalności wystąpiła kilka tysięcy razy, nie tylko w salach teatralnych, domach kultury czy



Kartagina (1986), Zbigniew Olkiewicz / Barbara Kinga Majewska

kinoteatrze Tęcza, który funkcjonował jako ich tymczasowy dom. Były to w dużej mierze spektakle pokazywane na ulicy, czyli tam, gdzie działo się życie.

Dzięki Placie i innym badaczom pojawiło się na naszym rynku wydawniczym kilka poświęconych grupie prac, do których odsyłam[2]. Zgromadzone zostały one zresztą na wystawie „AR.50 / Archiwum", tworząc niemały zbiorek. Co ciekawe, wszystkie książki, które mogliśmy czytać/dotykać/przeglądać i oceniać po okładce, miały czerwone obwoluty. Czerwień rzuciła mi się w oczy również w trakcie oglądania wspomnianego cyklu remiksów, części performatywnej przygotowanej specjalnie na urodzinowe wydarzenie. Oprócz nich złożyły się na nie prezentacja udokumentowanych performansów, wykonanych przez Akademię Ruchu w latach 1987–2003, a także pokaz dwóch filmów: *Klatki*, słynnego spektaklu The Living Theater w wersji zarejestrowanej przez Jonasa Mekasa, oraz *Blue* w reżyserii Dereka Jarmana, gościa jednego z wielu spotkań zorganizowanych w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych przez polską formację w ramach Kina Akademii Ruchu. Liczba tych propozycji pozytywnie mnie zaskoczyła, dzięki temu mogłem stworzyć sobie pewien obraz grupy. Owszem fragmentaryczny, pokawałkowany, miejscami niespójny – ale żywy, dzisiejszy i, co dla mnie w tym przypadku ważne, afektywny.

Z takiej perspektywy piszę właśnie ten tekst – skojarzeniowy, lekko błądzący. Jak opisywać to, co zostało już opisane przez innych w bardziej rzetelny sposób? Czy wrażeniowość wchodzi w grę, czy jest raczej nieprofesjonalna? Najlepiej chyba pisać o tym, co tu i teraz, choć można też podjąć inną strategię. Weronika Szczawińska, autorka jednego z remiksów, odczytywała prace Akademii Ruchu z perspektywy artystki (reżyserki, dramaturżki, performerki) i badaczki (wykładowczyni Akademii Teatralnej), pisząc niejako o pocztówce z „zaginionej przyszłości", „która częściowo już się rysuje na horyzoncie"[3]. Wydaje mi się to niezwykle ciekawe, bo ja wchodząc do Komuny, odniosłem wrażenie, że wiele tam bagażu przeszłości, który dominował ówczesną sferę publiczną, znaną mi tylko z archiwów. Kopie nagrań przedstawień prezentowanych w ramach wydarzenia (w różnym stanie technicznym), biało-czarne zdjęcia, ekspozytor z publikacjami z tamtych czasów jako muzealny obiekt „prezentujący jak to było kiedyś". Wreszcie podsumowująca chronologia działalności Akademii, rozpoczynająca wystawę, mocno zarysowała kontekst czasu i linearności, a zarazem końca i początku (choć wiadomo, że z chronologią można eksperymentować, a zakończenie na osi czasu wcale nie musi oznaczać finału).

Na archiwalnych materiałach widziałem eksplorację rozmaitych tematów, takich jak szara PRL-owska codzienność, reżimowa polityka ówczesnych władz, wschodzący kapitalizm i powątpiewania w siłę pieniądza. Słyszałem śmiech – reakcję ówczesnej publiczności. Ujrzałem niewielkie zachłyśnięcie nowinkami technologicznymi, bardzo dużą uważność na muzykę i ścieżkę dźwiękową wykonywanych w bardzo różnorodnych przestrzeniach performansów. I oczywiście ciało, ruch, bycie – chociaż w zapisie cyfrowym, to bardzo żywe, obecne, stematyzowane. Z mojej perspektywy (praktyka i teoretyka) pewnie dłuższą chwilę poświęciłbym właśnie tej, szalenie wówczas nowatorskiej, idei zawieszonej między konceptem a treningiem ciała. Jego spokojem i wyważeniem, rodzajem obecności, która dziś charakteryzuje współczesny performans. Wydaje mi się, że dostrzegłem ją również w trakcie wykonywanych na żywo remiksów – centralnej części jubileuszu, w której stare spotkało się z nowym. W specjalnie przygotowanym na to wydarzenie wieczorze (powtórzonym dwa razy) brali udział „oryginalni" członkowie Akademii Ruchu dobrani przez kuratorów w pary z młodszym pokoleniem, obecnie aktywnych polskich artystów z obszaru sztuk performatywnych.

Zaproponowana przez Platę, Dworakowską i Laszuka koncepcja remiksów, znana publiczności Komuny Warszawa jeszcze z czasów, gdy mieściła się przy ulicy Lubelskiej, pozwoliła nie tylko na odświeżenie konkretnych spektakli AR, ale także na wprowadzenie do nich nowej jakości. Materiał z pewnością niełatwy, być może ze względu na konieczność powrotu do czegoś, co było, ale – jak sądzę – niezwykle wdzięczny i inspirujący do pracy. Pomysł, żeby zaprosić tak różnorodnych artystów do udziału w przetworzeniu na nowo tych prac, wzbudził moją ciekawość. Znając ze sceny twórczość zaproszonych osób (a nie znając na tyle dobrze twórczości Akademii Ruchu), miałem bardzo dużą frajdę w odnajdywaniu ich artystycznych podpisów. Zastanawiałem się jednocześnie, jak dużo mieli wolności i jak szeroko zakrojone było pole negocjacji z autorami/wykonawcami pierwowzorów.

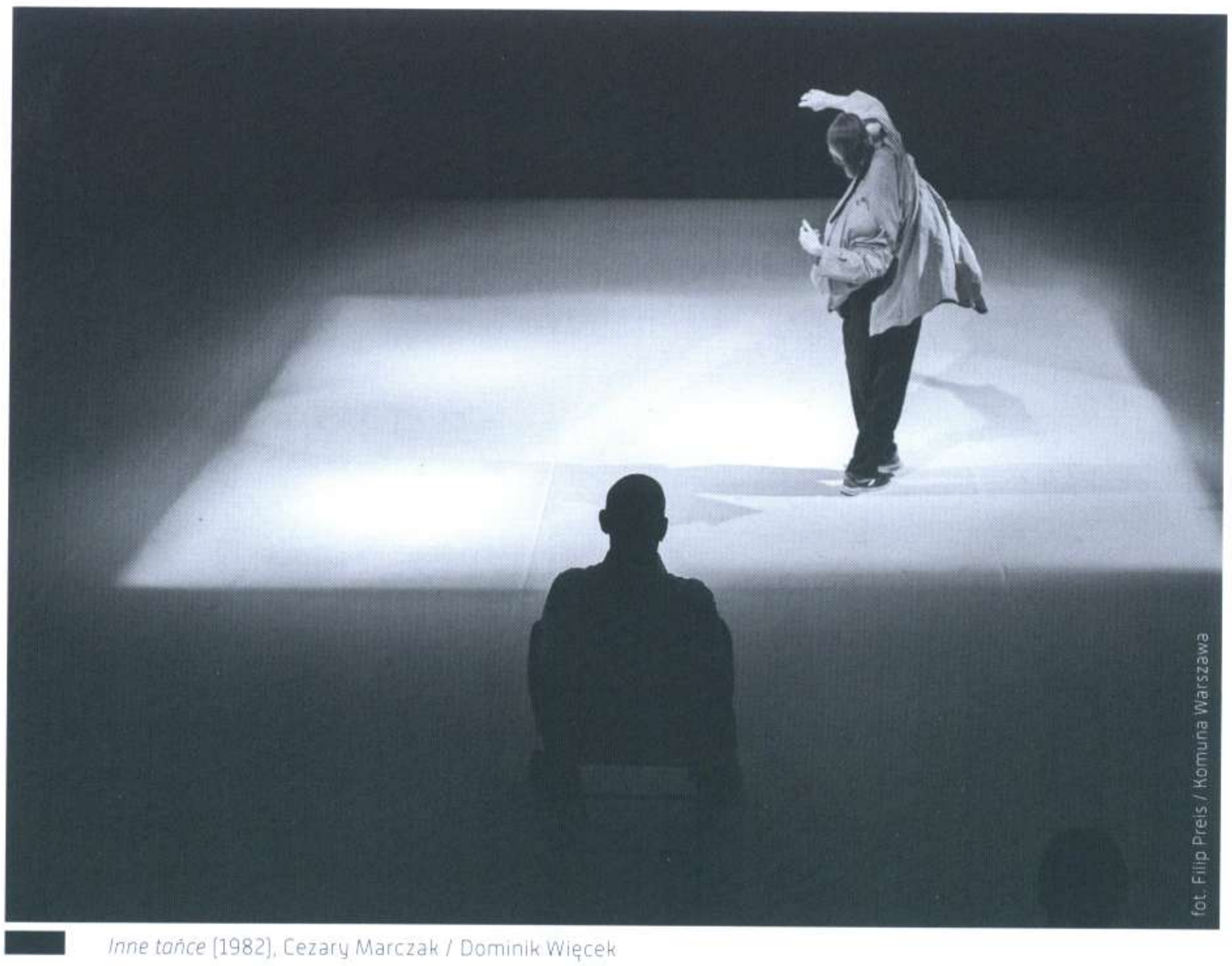
Janusz Bałdyga i Grzegorz Laszuk przypomnieli widzom inspirowany obrazem Bronisława Linkego *Autobus*, jedną z bardziej znanych prac grupy, w której performerzy wcielali się w pasażerów tytułowego środka transportu, siedząc bez ruchu na scenie w świetle reflektorów. Dzięki takiemu zabiegowi publiczność mogła dostrzec ich zmęczenie, krople potu, zaczerwienioną od sztucznego światła skórę. Laszuk z Bałdygą już na początku wstają z krzeseł umieszczonych na końcu sceny i przestawiają włączone reflektory w naszą stronę. To my stajemy się pasażerami, a zapętlone, jakby wyrwane z kontekstu słowa „co widzi" towarzyszą nam wraz z pulsującą

czytaj dalej

muzyką i zmianami kolorów świateł. Mocny efekt stroboskopowy oddziałuje nie tylko na nasz wzrok, który staje się rozmyty, nieostry, ale także na ciało, wprowadzając je w falowanie i rodzaj transu. Tak intensywne doświadczenie percepcyjne, ustanawiające kontekst dla kolejnych prac, dobitnie podkreśla, że też tu jesteśmy. I stajemy się ważnymi transmiterami znaczeń tworzonych na scenie, nie tylko przez ciała i ruch, ale i przez dźwięki, światło, kolory oraz panującą wokół atmosferę.

Ubrany w czarny garnitur Zbigniew Olkiewicz boso wkracza w przestrzeń sceny z krzesłem trzymanym w obu dłoniach. Na tylnym ekranie pojawia się intensywna czerwona linia, która w kolejnych sekwencjach (naliczyłem pięć) będzie zmieniać swoje miejsce położenia. Performer we własnym, spokojnym rytmie dialoguje zarówno z nią, jak i z głosem Barbary Kingi Majewskiej, odpowiedzialnej za wokalizy. Zmagania z linią w *Kartaginie* pokazywały człowieka zawieszonego pomiędzy, dążącego do czegoś niewiadomego, trudnego do przewidzenia. W jednej z sekwencji z linią przecinającą głowę performera panuje dość złowrogi klimat, całość zaczyna przytłaczać. Na koniec napięcie jednak uchodzi – przy radośniejszych, rytmicznych dźwiękach, połączonych z wyjściem poza rażący czerwienią snop, następuje wyczekiwane przekroczenie granicy.

Życie codzienne po Wielkiej Rewolucji Francuskiej to najbardziej rozbudowany scenograficznie ze wszystkich projektów pokazywanych tego wieczoru. Mężczyzna (Krzysztof Żwirblis) przechodzi, siada na krześle i celuje ze statywu niczym z wiatrówki, upuszcza chusteczki higieniczne na podłogę, staje przed białą zastawką i czeka, patrząc w różne strony. Kobieta (Maria Stokłosa) zakłada spodnie, przechodzi z siatami z popularnych dzisiaj polskich sklepów i aplikacji, sprząta zmiotką zostawione na podłodze chusteczki, dołącza do kolejki. Wyciąga telefon, robią sobie z mężczyzną selfie. Chyba się znają. Siadają razem na kanapie i zaczynają pracować, albo odpoczywać. Może praca przemienia się w odpoczynek, przysypiają. Stokłosa dzwoni i mówi, że robi spektakl w Komunie Warszawa, i chyba nazywa się *Życie codzienne po Wielkiej Rewolucji Francuskiej*, albo jakoś podobnie. Żwirblis inscenizuje sytuację przesłuchania – performerzy siadają naprzeciwko siebie i mówią słowa, które zagłusza muzyka. Obydwoje sięgają po liściaste gałęzie i powoli przechodzą przez scenę, trzęsąc i sobą, i naturalnym rekwizytem. Patrzymy na tańczące liście na wietrze. Opisuję to wszystko, bo to ważne – dużo się tutaj dzieje. Performerzy zdają się być zawieszeni między niektórymi z tych działań, bowiem zaczynając kolejne, nie zawsze jeszcze wyszli z poprzedniego. Czy życie codzienne artysty jest podobne do życia codziennego nie-artysty? Czym ono w ogóle jest i jak wpływa na różne aspekty naszego funkcjonowania: pracę, relacje z innymi ludźmi, finanse? Udaje się tu coś niezwykłego – uchwycenie nieuchwytnego, złapanie w siatkę na motyle momentów codzienności tylko po to, żeby je za chwilę wypuścić, żeby leciały dalej. Jeśli wszystkie te dziwaczne działania nie przypominają naszej rzeczywistości, to nie wiem, co ją przypomina.



Inne tańce (1982), Cezary Marczak / Dominik Więcek

Ciekawy pod względem relacji dwóch performerów i języków, z których korzystają (oraz nie da się ukryć – wieku), jest duet Cezarego Marczaka i Dominika Więcka. W *Innych tańcach* ta dwójka okrąża stworzony za pomocą światła biały prostokąt na scenie, po czym Marczak zdejmuje płaszcz i przekazuje go młodszemu koledze. Więcek rozpoczyna powtarzające się działanie polegające na zdejmowaniu i zakładaniu płaszcza. Napięcie między mechanicznością tego gestu a tym, że czasem coś idzie nie tak (najlepsze momenty), podbija siedzący naprzeciwko Marczak. Performerzy przez dłuższy czas utrzymują kontakt wzrokowy, Więcek nawet się uśmiecha. Po pewnym czasie zrywa nitkę porozumienia, budując własną autonomię na scenie. Wie, że jest obserwowany nie tylko przez Marczaka, ale także przez nas widzów.

W *Innych tańcach* najmocniej z pokazywanych remiksów wybrzmiał według mnie temat przekazywania czegoś, co moglibyśmy nazwać inspiracją, sztuką, czy też – używając większych słów – przekazywania dziedzictwa lub spuścizny. Więcek, który na co dzień również pracuje z kostiumami (płaszcz miał choćby w swoim *Café Müller*), wykonuje to zadanie po swojemu, dystansując się z czasem od scenicznego partnera. Ich działanie kończy ponowne spotkanie oraz poetycko-dadaistyczne słowa zapętlonej w tle punkowej piosenki zespołu Białe Wulkany – „wojna piła z mojej głowy". Dziecięca zabawa, pewna niewinność tej gry nagle podszyta zostaje jakimś mrocznym ciężarem.

W *Piosence* Jolanta Krukowska wraz z Weroniką Szczawińską na głos zastanawiają się nad ideą remiksów. Szczawińska opowiada pokrótce, jak wyglądał pierwowzór tego spektaklu, po czym przechodzi do refleksji o czasie, temacie, któremu przyglądała się ostatnio w *Naszych czasach* w warszawskim Teatrze Dramatycznym. Automatycznie sięgam wstecz pamięcią do przygotowanej przez nią i Piotra Wawra jr krótkiej pracy z innego cyklu Komuny Warszawa, nazwanego Mikro Teatrem (jej tytuł brzmiał *Tempo, tempo*), gdzie artyści, mówiąc o teraźniejszości, refleksji poddawali przeszłość. W przypadku *Piosenki* jest podobnie (Szczawińska mówi na przykład, ile miała lat podczas premiery *Piosenki*), z tym że do podobnych wyliczeń dochodzi jeszcze praktyka spekulacji. Reżyserka poddaje pod dyskusję kwestię własnego wieku (tym samym Krukow-

fot. Filip Preis / Komuna Warszawa

Piosenka (1995), Jolanta Krukowska / Weronika Szczawińska

skiej): tego, czy nie jest za stara albo za młoda, nie za najmłodsza, czy nie za najstarsza do przygotowania i wejścia w działanie, które dzieje się na naszych oczach. Oczywiście zakres tego monologu sięga dalej i głębiej. W jakby niekończącym się ciągu przymiotników, doprowadzonych do granic absurdu (czy Szczawińska może jest za staropolska albo za młodopolska?), performerki oddzielone przez znajdującą się na białej podłodze czarną wstęgę wyciągają z pudełek butelki i kieliszki do wina. Ustawiają je bliżej widzów i celują kulami z zamiarem wywrócenia, niczym kręgle. Tym działaniem odsłaniają uwikłania, w które wdają się obecna na scenie aktorka-performerka i proszeni o podawanie „naszych kul" widzowie. Nie chodzi jedynie o uczestnictwo w samym performansie, ale też o funkcjonowanie w szeregu hierarchii, systemów, estetyk oraz kraju, w którym przyszło nam żyć (i tworzyć). Działania artystek z jednej strony pokazują te nieoczywiste zależności, z drugiej wyłamują się z tego impasu przy pomocy rozszerzania sztywnych, wytyczanych odgórnie granic.

Przygotowane przez Komunę wydarzenie, ale także zawartość prac, które zobaczyłem, zachęciły mnie do własnego spojrzenia na twórczość Akademii Ruchu. Przepuszczam ją przez własne emocje, zainteresowania w sztuce, gust i estetykę. Muszę też przyznać, że ciekawe było dla mnie korzystanie z własnej niewiedzy. Pozycja wszechwiedzących artystów/widzów/krytyków w doświadczaniu wydarzeń Akademii Ruchu byłaby może nie na miejscu. Co oczywiście nie znaczy, że nie trzeba się nią zajmować czy opisywać jej działalności w sposób jak najbardziej merytoryczny – wręcz przeciwnie. Mam nadzieję, że kolejne pokolenie badaczy i teoretyków weźmie pod lupę jeszcze nieopisane zjawiska, sprawiając, że znaczenie Akademii Ruchu w polskiej historii sztuk performatywnych wzrośnie. Synteza znaków, intelektualny impakt i siła konceptów to cechy, które wyróżniają ich prace, co udowadniały niektóre slajdy prezentowane na wystawie. Ich partytury (dziś powiedzielibyśmy: score'y) stanowiły niemal matematyczny scenariusz, dokładny i przemyślany w każdym szczególe. Krytyczny ładunek przedsięwzięć Akademii Ruchu jest równie mocny, co wiara grupy w inteligencję odbiorcy. Takiego, który docenia ich prace, używając własnych narzędzi, niekoniecznie z dziedzin, które są mu bliskie. Myślę, że danie tej możliwości odbiorczej pozwoliło mi na głębsze przeżywanie całego wydarzenia. Chciałbym wierzyć, że ta otwartość była zaprojektowana, czyniąc nas świadkami stwarzających się na scenie wielopoziomowych, nie zawsze jasno określonych światów.

W tym tekście podążam więc śladami Stokłosy, która rzucając w Żwirblisa zmiętymi ubraniami i przypadkowymi rekwizytami z targanych siatek, każe mu wziąć i zabrać „te wszystkie koncepty, filozofię i znaczenia". Przejście w stronę bardziej afektywnego odbioru podpowiedziało mi umieszczenie w tytule niniejszego artykułu koloru, który towarzyszył mi podczas kilku dni spędzonych w Komunie. Czerwień bijącą z książek poświęconych Akademii Ruchu zestawiłem w myślach z fotografią czerwonej ulicy dokumentującą dwudniową akcję AR *Stradosfera* (1984), gdzie droga i budynki zostały wyklejone najpierw białym, a potem czerwonym papierem. Gęsta ciecz, dokładnie w tych dwóch odcieniach, wlewana do kieliszków, tworząca potem biało-czerwoną plamę, do której Szczawińska dołożyła kawałek kartki papieru, z której czytała tekst, a Krukowska sukienkę, w której – jak powiedziała – chciałaby być spalona. Czerwona koszula Żwirblisa, przemazująca się po scenie gdzieś pomiędzy trzymanym przez Stokłosę samolotem zabawką i siatką na motyle w tym kolorze. Czerwona linia, z którą pięciokrotnie dialoguje Olkiewicz wespół z Majewską, czerwony pasek na podszewce płaszcza Marczaka i Więcka. Wreszcie czerwień, która zalewa całą scenę – niczym błękit wciągający nas w ekran w filmie Jarmana – w performansie Laszuka i Bałdygi.

Trudno, żebym inaczej wszedł w przestrzeń Akademii Ruchu. Ożywienie tych prac (chciałoby się napisać ciut banalnie: danie im drugiego życia) i włożenie ich w nowy kontekst zmusiły mnie między innymi do refleksji na temat tworzenia przez artystów sztuki i odbiorców, do których jest ona kierowana. Czy w przypadku obchodzonego w Komunie jubileuszu są to osoby, które noszą pamięć o Akademii Ruchu, czy te, które ją dopiero tworzą? Patrząc na zróżnicowanie wiekowe osób na widowni, mogę śmiało powiedzieć, że każda z tych odpowiedzi jest prawdziwa. W *Chromie. Księdze kolorów* Derek Jarman, który pod koniec swojego życia widział już tylko na niebiesko, przywołuje słowa artysty i teoretyka sztuki Josefa Albersa: „Gdy ktoś mówi czerwień (nazwę koloru) i słucha tego pięćdziesiąt osób, można się spodziewać, że będzie pięćdziesiąt czerwieni w ich wyobraźni i można być pewnym, że wszystkie te czerwienie będą różne"[4].

Dziękuję Ci, Akademio Ruchu, że mogłem w ten sposób przeżyć stworzony przez Was i Waszych sojuszników świat. Może przy innej okazji, czego Wam i sobie życzę, zobaczę go zupełnie inaczej, w innym odcieniu. ■

1 ▪ Zob. D. Kosiński, *Teatra polskie. Historie*, Warszawa 2010.

2 ▪ Na przykład *Akademia Ruchu. Teatr*, red. T. Plata, Warszawa 2015 oraz *Akademia Ruchu. Miasto. Pole akcji*, red. M. Borkowska, Warszawa 2006.

3 ▪ W. Szczawińska, *Przyszłość, która już się wydarzyła*, [w:] *Post-teatr i jego sojusznicy*, red. T. Plata, Warszawa 2018, s. 195.

4 ▪ Cyt. za: D. Jarman, *Chroma. Księga kolorów*, tłum. P. Świerczek, Katowice 2017, s. 49.