

Dramaturgia przestrzeni

„W teatrze nie chodzi o to, żeby podnieść rękę, ale żeby wiedzieć, po co ją podnosisz” – mówi choreograf **Krzysztof Łyś** w rozmowie z Marcinem Miętusem.

MARCIN MIĘTUS Jak się choreografuje opętanie?

KRYSZTOF ŁYŚ Pracując nad *Matką Joanną od Aniołów* w Teatrze Narodowym, długo zastanawialiśmy się, czy tym, co spotkało tytułową bohaterkę, było opętanie.

Chcieliśmy nie tyle uniknąć opętania na scenie, co pozbawić je elementów historyczności, pojawiających się w większości ikonografii na ten temat. Uwierzyć w opętanie Joanny, odchodząc przy tym od patriarchalnego spojrzenia, które je tworzy. A co za tym idzie, znaleźć reprezentację kobiecej siły, która nie jest męska. W spektaklu jest w zasadzie tylko jeden moment, który mógłbym określić słowem „opętanie”. To scena, w której Małgorzata Kożuchowska tańczy z siekierą. Pracując nad nią wspólnie, szukaliśmy siły odśrodkowej, która dawałaby wrażenie, że to ona kieruje Matką Joanną.

MIĘTUS Muszę przyznać, że podczas tej sceny – a siedziałem w pierwszym rzędzie – oblał mnie zimny pot. Dopiero potem dostrzegłem, że siekiera ma specjalne zapięcie przy nadgarstku aktorki.

ŁYŚ Wszystko jest oczywiście bezpieczne, głowica siekiery też jest sztuczna. Wracając do pytania – nie chcieliśmy jednoznacznie określać stanu Matki Joanny jako opętania. Siekiera stała się w tym przypadku przedmiotem, przez który manifestuje się moc tej postaci, przechodząca przez aktorkę. Wraz z uziemieniem i wirowaniem wzrasta jej poziom energetyczny, a co za tym idzie – poziom przyjemności, która wyzwala się wraz ze spalaniem energii.

MIĘTUS Czyli nie było transu?

ŁYŚ Małgorzata Kożuchowska, z którą pracowało się fantastycznie, jest profesjonalną aktorką i potrafi to zagrać. Jeśli chodzi o trans, to przychodzi mi do głowy scena ze spektaklu *Tysiąc nocy i jedna. Szeherazada 1979* z Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. Gram tam zamordowanego na ulicy Tahera, który pojawia się w marzeniu sennym Oriany Fallaci. Wojtek Faruga, reżyser, wiedział, że ta rola będzie dla

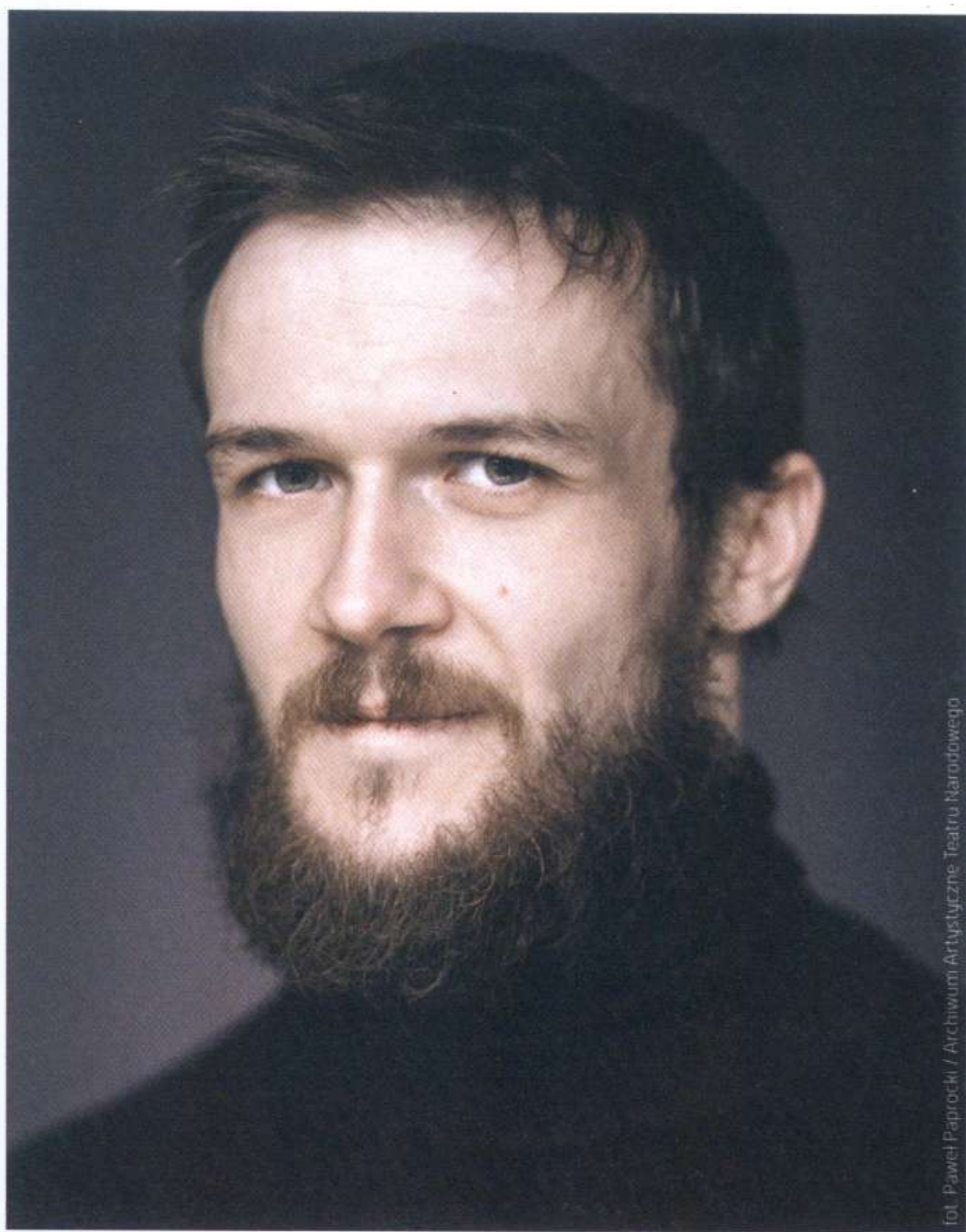
mnie wyzwaniem, bo nie lubię pokazywać się na scenie, zwłaszcza jak tańczy. Długo myślałem nad tym, jak ruch mojej postaci powinien wyglądać. Poprzez ciało można przepuszczać różne stany i uwalniać emocje. Najbardziej interesująca w pracy choreografa jest szczerość, a nie to, jak coś wygląda. Jeden z aktorów krakowskiego zespołu powiedział, że jak patrzy na mnie, to widzi trans, co automatycznie uruchomiło we mnie nowe przepływy w ciele, ponieważ mój stan został nazwany. Gdy wyłączysz swoją głowę, ciało wie, w którą stronę podążać.

MIĘTUS Wróćmy jeszcze do Matki Joanny. Choreografia i ruch budują relacje między bohaterami, w szczególności relacje Matki Joanny i Suryna. Pierwsze ich spotkanie jest stateczne i dystansowane, drugie oparte na partnerowaniu.

ŁYŚ W swojej pracy zajmuję się znajdowaniem cielesnych i ruchowych rozwiązań do konkretnych scen. W teatrze dramatycznym nie lubię momentów, w których pojawia się układ, dajmy na to tańczony na osiem, w trakcie którego widz orientuje się, że scenę układał choreograf. Partnerowanie, o którym wspominałeś, kiedy Matka Joanna upada na ręce Suryna, zdominował koncept pobudzonych rąk księdza. Jak złapać i utrzymać ciało, nie dotykając go dłońmi, które – jako dłonie postaci – są zbrukane krwią?

MIĘTUS Jak wyglądała Twoja praca z zespołem aktorskim przy tym spektaklu?

ŁYŚ Polegała ona w dużej mierze na cielesnym budowaniu zaufania wśród zespołu aktorskiego. W pracy nad *Matką Joanną od Aniołów* zależało mi na tym, żeby uwrażliwić aktorki i aktorów na to, co mają – czyli na własne ciało. Może brzmieć to dość banalnie, ale chodzi po prostu o świadomość tego, jak idą, jak stoją, jaki mają rytm wewnętrzny. Czynniki, które mogą ich wprowadzać w odpowiednie stany, pozwalające na odkrywanie nowych rzeczy o sobie albo przypominanie o tym, o czym zapomnieli. By zaskoczyli się własnym potencjałem oraz pięknem. Zależy mi na tym, żeby nakierować aktorkę lub aktora na to, co będzie szczere dla niej lub niego.



fot. Paweł Paprocki / Archiwum Artystyczne Teatru Narodowego

Krystian Łyson

choreograf, aktor, tancerz. Absolwent Wydziału Teatru Tańca w Bytomiu, filii krakowskiej AST (2016). Stypendysta Międzynarodowego Letniego Programu w Watermill Center pod opieką artystyczną Roberta Wilsona. W teatrze dramatycznym współpracuje z Wojciechem Farugą.

MIĘTUS Jednym słowem – do każdego podchodzisz indywidualnie.

ŁYSON Przed rozpoczęciem naszej pracy w Narodowym jednym z naszych założeń z Wojtkiem Farugą było to, żeby każdy błyszczał. Dążyliśmy do takiego spotkania realizatorów z zespołem, które provokowałoby do opowiedzenia historii wspólnymi siłami. Żeby to, z czym przychodzimy, razem zmieniać, przekształcać, dochodząc do konsensusu.

MIĘTUS I jak to wygląda w praktyce?

ŁYSON Ciężko! Często w trakcie procesu pojawia się moment, kiedy któryś z aktorów próbując scenę, pyta, skąd ma wejść albo gdzie zejść. W scenografii do *Matki Joanny od Aniołów* są trzy zejścia: z lewej, prawej i w głębi. Jeśli ktoś zejdzie z jednej strony, a wejdzie z drugiej, to musimy zastanowić się, dlaczego. Nic nie może być przypadkowe. Tak samo było w *Tysiącu nocy i jednej* – jeśli ktoś wszedł z wydmy,

to nie może zejść gdzie indziej, bo miesza światy. Często pracuję na strukturach geometrycznych, kwadratach, kołach, trójkątach, zastanawiając się, jak te wszystkie elementy teatralne ze sobą korelować, żeby było to – przynajmniej dla mnie – spójne. Pod tym względem jest to rzemieślnicza robota.

MIĘTUS Czyli jako autor ruchu scenicznego bądź choreografii czujesz się bardziej rzemieślnikiem niż artystą?

ŁYSON W jakimś sensie tak. To praca, która polega na poszukiwaniu odpowiednich narzędzi i rozwiązań. Pracując nad tańcem *Matki Joanny*, Wojtek rzucił hasło: taniec Salome, najpiękniejszy taniec świata. Co ja miałem z tym zrobić? Każdy ma przecież inną estetykę. Dla jednych najpiękniejszym tańcem świata będzie balet, dla innych trans albo coś bardzo intensywnego. Doszedłem do wniosku, że elementem takiego tańca musi być gracia. Żeby poruszać się – lub robić cokolwiek – z gracją.

MIĘTUS I czym jest ta gracia w wydaniu *Matki Joanny*?

ŁYSON Przyjemnością z bycia. W scenie egzorcyzmów wszystkie oczy skierowane są na Matkę Joannę, a ona ma tego świadomość. Narzuca to rodzaj oceny i oczekiwań narastających wobec niej. Przeorysza, mówiąc łagodnie, gra im na nosie, dokładnie wiedząc, co pokaże, a czego nie. To wszystko zawiera się w tej jednej scenie i w aktorstwie Małgorzaty Kożuchowskiej.

MIĘTUS A scena policzkowania?

ŁYSON Myślę, że można ją różnie interpretować, wszystko zależy od optyki. W jednej z recenzji napisano o niej „kilkunastominutowa, długa scena seksu”. Trwa ona jednak cztery minuty. Jest bardzo precyzyjnie skonstruowana, wszystkie uderzenia, upadki i czułe gesty są wyliczone.

MIĘTUS Skąd wziął się pomysł, żeby opisać w opowiadaniu Iwaszkiewicza biczowanie przedstawić w taki sposób?

ŁYSON Szukaliśmy przede wszystkim czegoś fizycznego. Z tego, co pamiętam, pomysł wyszedł od aktorów. Oczywiście moja w tym robota, żeby nie zostawiać ich z tym samych: „To wy się teraz policzkujcie przez cztery minuty i scena gotowa”. Ułożyłem to w taki sposób, żeby dla mnie miało to sens, zwłaszcza strukturalnie. Pracowałem wtedy również na archetypach – kobiety i mężczyzny, porzucając na chwilę kwestię ich postaci i charakterów, które mogą za sobą nieść. Mężczyzna, który nie był do tej pory dotykany w ten sposób, musi skonfrontować się z czułością i przemocą kobiety. Co to w nim wyzwala? Jakie emocje w nim budzi? Na jej dotyk reaguje ciosem. Po czym ona bije jego i sama upada, by następnie, gdy już wstaje, tylko upaść. Dalej widz dostaje powtórzenie tej sekwencji, wówczas Suryn upada siedem razy. To rodzaj schematu, który jest powtarzalny, ale ma zmienną. Chodzi o sprowokowanie takiego stanu u aktora, wytrącenie go z pętli przyzwyczajenia, po to, żeby go zaskoczyć. Tym samym zaskakując widza.

MIĘTUS Na podobnej zasadzie zbudowana jest chyba największa w spektaklu ruchowa scena zbiorowa?



Matka Joanna od Aniołów, reż. Wojciech Faruga, choreogr. Krystian Łyś, Teatr Narodowy w Warszawie (2020)

fot. Magda Hueckel / Archiwum Artystyczne Teatru Narodowego

ŁYŚ Zakonnice, jako postacie poboczne, miały za zadanie poruszać się tak samo, ale w różnych kanonach i odstępach od siebie. W ich przypadku najważniejszy był ruch wychodzący z miednicy. Z kolei każda z głównych postaci przepracowywała coś swojego. Aktorzy poruszali się w obrębie charakterystycznej dla siebie struktury, wypracowanej podczas prób.

MIĘTUS Czyli wracamy do pracy indywidualnej.

ŁYŚ Dokładnie. Najpierw zrobiliśmy z aktorkami i aktorami improwizację, zatytułowaną nomen omen „opętanie”. Na przykład Kamil Studnicki wymyślił, że czegoś się boi i ten abstrakcyjny lęk rzuca go w ścianę. Moja praca polega wówczas na tym, żeby wyciągnąć z tego konkretny element i ułożyć w choreografię, w taki sposób, żeby była ona zgodna z moją wiedzą na temat danej postaci. Dlatego lubię być w procesie powstawania spektaklu od początku do końca. Ważne jest dla mnie poznanie nie tylko bohaterów spektaklu, ale też ludzi, z którymi będę pracował, przede wszystkim tego, jak się poruszają, jaki mają rytm, jaką dynamikę. Co myślą i jak reagują – za pomocą gestów – na dane sytuacje. Potem wyobrażam sobie na przykład, jak dana postać chodzi, nie po to, żeby to pokazać w sposób dosłowny, tylko żeby znaleźć dla niej tor.

MIĘTUS Tor?

ŁYŚ Coś, co powoduje daną postać. Dojść do tego można z pewnością na wiele różnych sposobów, ale jako aktor-tancerz korzystam z backgroundu, który mam. To Wydział Teatru Tańca w Bytomiu uwarścił mnie na ciało, na to, że ludzie to istoty, w których drzemie nieuświadomiony potencjał. Wiem to po sobie.

MIĘTUS Tego Was uczyli w szkole? Odkrywania drzemiącego w człowieku potencjału?

ŁYŚ Studia w Bytomiu na pewno bardzo mnie otworzyły, zdjęły klapki z oczu. Rozpoczęły we mnie proces, którego nie jestem w stanie ani cofnąć, ani zatrzymać. Nie mogę skreślić tego doświadczenia. Kolejnym bardzo ważnym etapem w moim życiu były warsztaty z Grahamem Dixonem w londyńskim Michael Chekhov Acting Studio, który wyspecjalizował się w łączeniu techniki aktorskiej Michaiła Czechowa z fizyką kwantową i zasadą czystego ruchu. Niezwykle doświadczenie.

MIĘTUS Czyli jesteś nie tylko rzemieślnikiem, ale też miłośnikiem nauk ścisłych?

ŁYŚ Ruch to matematyka. Tak o tym myślę. Jak wspominałem, kocham tworzyć struktury. Na przykład w spektaklu *Tysiąc nocy i jedna. Szeherezada 1979* aktorka uderza w siebie kwiatami, gdy padają konkretne słowa. Często przekładam gesty wykonywane przez aktorów na liczby, tworząc schematy działań. To trochę jak rozkładanie części ciała na poszczególne atomy.

MIĘTUS Byłeś też trzykrotnym stypendystą Międzynarodowego Programu Letniego w Watermill Center w Nowym Jorku, pod opieką artystyczną Roberta Wilsona.

ŁYŚ Po raz pierwszy pojechałem tam po trzecim roku studiów. To było doświadczenie zmieniające życie. Także pod względem kulturowym. W międzyczasie odkryłem książkę *Fragmenty nieznanego nauczania* Piotra Demianowicza Uspeńskiego, opowiadającą o jego spotkaniu z mistykiem Gurdżijewem. Ta praca wpłynęła nie tylko na

mój ogląd świata, ale też na sposób, w jaki używać ciała. Zasiła we mnie ciekawość wobec samego siebie. Zmusiła do myślenia o tym, jak skomplikowanym mechanizmem jest człowiek. Według mnie świadomość ciała nigdy nie ma końca, ona się ciągle rozwija.

MIĘTUS Czyli choreograf lub autor ruchu scenicznego musi najpierw poznać własne ciało, rozszerzyć własną świadomość, żeby potem pracować z innymi ciałami?

ŁYSOŃ Mnie to fascynuje, więc ja akurat próbuję takiej metody. Staram się przekazywać aktorkom i aktorom, że przez działania fizyczne też mogą coś przeżyć. Czy tak się rzeczywiście dzieje, to już inna sprawa. Chciałbym jednak otwierać ich na takie myślenie. To, że aktorka znajduje się na scenie w trzecim planie, nie oznacza, że jest niewidoczna. Jak patrzy w podłogę, to widzę jej strach, że się wywróci. Próbuję się przez to przebić i wspólnie z nią szukać rozwiązania, jak z tym pracować, jak to rozbroić. W teatrze nie chodzi o to, żeby podnieść rękę, ale żeby wiedzieć, po co ją podnosisz.

MIĘTUS Czy doświadczenie zdobyte w PWST w Bytomiu daje narzędzia do pracy jako autor ruchu scenicznego w teatrze dramatycznym?

ŁYSOŃ Myślę, że tak. Oczywiście na początku myślałem, że po roku w Bytomiu pójdę na dramat, bo miałem ambicje. Ale się zakochałem. W tym pocie, w tym pędzie. Zakochałem się w tańcu po prostu. Może zabrzmi to śmiesznie, ale z dnia na dzień kocham go coraz bardziej. Nie zmieniłbym szkoły nigdy w życiu.

MIĘTUS Lubisz oglądać teatr?

ŁYSOŃ Tak, ale nie zawsze. Przede wszystkim dla inspiracji, żeby wyciągnąć coś dla siebie. Podobnie ze słuchaniem muzyki czy oglądaniem filmów. Lubię przyglądać się pomysłom innych, rozwiązaniom, które stosują. Mogę to wziąć, zmienić i udoskonalić, a potem przekształcać w swoją wizję. Znacznie skraca to czas dojścia do mojego dzieła. To takie kreatywne złodziejstwo.

MIĘTUS Nie wstydzisz się kraść?

ŁYSOŃ Nie, absolutnie. Jak zobaczę coś interesującego, zawsze myślę sobie, jak ja bym to zrobił. Artysta daje swój produkt, nad którym spędził dużo czasu, ja dostrzegam w tym potencjał i zmieniam. Nie w taki sposób, żeby było lepsze, tylko żeby było moje. Żeby przekazywało to, co ja chcę powiedzieć. Innymi słowy – przepuszczam to przez siebie.

MIĘTUS Chciałbyś tworzyć własne prace? Projekty solowe albo choreografie zespołowe?

ŁYSOŃ Jeszcze nie wiem. Na pewno w przyszłości. Na razie czuję, że nie jest mi to potrzebne. Jest mi dobrze z Farugą.

MIĘTUS Odnoszę wrażenie, że w jego spektaklach choreografia, obok światła, kostiumów i scenografii (którą od jakiegoś czasu sam zresztą projektuje), tworzy bardzo ważny, spójny element świata tworzonego na scenie.

ŁYSOŃ To jest właśnie coś, co bardzo mi odpowiada. Szanuję Wojtkę za olbrzymią wrażliwość na kolory, emocje, ale i rytm. Wzajemnie się podczas naszej pracy mobilizujemy i bardzo inspirujemy. W jakimś sensie odpowiadamy też za inne rzeczy. On wie wszystko o historii, o postaciach, o emocjonalności. Ja pilnuję formy. Potem uwspólniamy te światy. Wojtek zostawia mi dużo miejsca na to, żebym mógł wzbogacać, albo nawet tworzyć wewnątrz jego wizji inną historię. Przestrzennie i ruchowo ja opowiadam swoje, on opowiada swoje. W pracy z Wojtkiem czuję się jak dramaturg przestrzeni.

MIĘTUS Mógłbyś to rozwinąć?

ŁYSOŃ To, czy masz trzy osoby na scenie, czy siedem, zmienia kształt sceny. To, że inny bohater tylko przechodzi w trakcie trójkowej sceny – z własną historią – jest szalenie istotne. To, czy się zatrzyma, czy się nie zatrzyma, jak to skomentuje ruchowo. Co to robi z przestrzenią? Każde takie przejście coś znaczy, bohater, idąc tropem archetypów, ma własną historię i niesie ze sobą konkretne znaczenie. Lubię to pogłębiać.

MIĘTUS Dasz jakiś przykład?

ŁYSOŃ Karczmka z *Matki Joanny od Aniołów*, która pojawia się na chwilę w scenie biczowania, po czym widząc przeoryszkę bijącą Suryna, wychodzi. Nie wszyscy to zauważą, ale dla mnie to jest ważne. Postać grana przez Aleksandrę Justę jest z innego porządku niż ci dwoje, jest bardziej realna, jakby uziemiona. Potem to ona, iskając księdza, pociesza go, daje mu czułość. Dla mnie jej pojawienie się to taki rodzaj sytuacji w teatrze, który pokazuje, że nie tylko króluje w nim wielka sztuka słowa, ale też pojawia się w nim człowiek. Który nie gada, a po prostu jest.

MIĘTUS Jak w przypominającym *tableaux*, finałowym obrazie w *Matce Joannie*?

ŁYSOŃ Z Wojtkiem często pracujemy z malarstwem. W tym spektaklu oprócz Wniebowstąpienia Najświętszej Marii Panny, stanowiącego fundament ostatniej sceny, pojawiają się też inspiracje malarskie przedstawiające Adama i Ewę. Trochę z tym oczywiście kombinujemy. W naszym wariacie Ewą jest siostra Małgorzata grana przez Edytę Olszówkę, a Adamem Chrzyszczewski, w którego wciela się Adam Szczyszczaj. Jego odwróciliśmy tyłem, bo zgwałcił Małgorzatę, nie jest więc godzien patrzenia na „wniebowstąpienie”. W tej samej scenie zabici Juraj i Kaziuk przetwarzają gesty postaci z *Tratwy Meduzy* Géricaulta. Wojtek ma niezwykłą zdolność łączenia sensów.

MIĘTUS Chciałbyś pracować z kimś innym jako autor ruchu scenicznego?

ŁYSOŃ Na razie dobrze mi się pracuje z Farugą. On pierwszy mi zaufał w teatrze. Pozwolił na to, że mogę się mylić, ale też otworzyć się i szukać. Znamy się już cztery lata, wiemy, jak razem pracować, mamy wspólne kody. Do współpracy potrzebne jest zaufanie. Dlatego jeśli chciałbym robić własne projekty, to wolałbym pracować z konkretnym zespołem albo konkretnymi ludźmi. Których znam i którzy mi ufają, żeby z powodzeniem przekraczać i swoje, i ich granice – na tym w dużej mierze polega moja praca.

MIĘTUS Wchodząc jednak do teatru repertuarowego, poznajesz ludzi tworzących względnie stały zespół, za to Ty, jako twórca freelancer, jesteś tam na chwilę.

ŁYŚ Jestem zakochany w dwóch zespołach, z którymi pracowałem – Teatru Narodowego w Warszawie i Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. Ludzie, z którymi spotkaliśmy się z Wojtkiem w pracy, są fantastyczni, bardzo dużo mi dali. Lubię wracać na te spektakle czy próby wznowieniowe – mam to szczęście, że w *Tysiącu nocy i jednej* również występuję.

MIĘTUS Podobnie jak w *Nieważkości* w reżyserii Farugi z Teatru Nowego Proxima w Krakowie. Tam byłeś na scenie razem z aktorami i aktorkami, którzy – podobnie jak Ty – mają wykształcenie taneczne. Kto w tym spektaklu był odpowiedzialny za choreografię?

ŁYŚ Wszyscy po trochu. Nad wszystkim czuwał Wojtek, ale każdy mógł wprowadzić na scenę pomysł, przez co spektakl trochę tracił na spójności. Pracowaliśmy jako zespół, ja nie miałem potrzeby udowadniania, że wiem lepiej.

MIĘTUS Czyli zaufaliście reżyserowi?

ŁYŚ Wojtek to reżyser, który wie, czego chce.

MIĘTUS Co jest trudne w pracy choreografa?

ŁYŚ Oczy. Dla mnie największy wróg. Patrząc na coś, przenosisz swój fokus na inny obiekt, zapominając o sobie, że masz ciało. Miednicę, stopy, uszy, potylicę, kręgosłup. Skupiając się tylko na wzroku, jesteś poza sobą. Znajdujesz się tam, gdzie patrzysz. A czym jest obecność aktora w teatrze? Byciem tu i teraz w ciele. Trzeba mieć oczy szeroko zamknięte. To również widzenie wszystkiego, peryferyjnie i z fokusem, przy jednoczesnym sięganiu do środka. Wyjść, ale zostać w środku – to jest sztuka.

MIĘTUS A scenografia? Jak inspiruje ruch? Czy to może ruch inspiruje pracę scenografki/scenografa?

Oczy to największy wróg choreografa. Patrząc na coś, przenosisz swój fokus na inny obiekt, zapominając o sobie, że masz ciało. Miednicę, stopy, uszy, potylicę, kręgosłup. Skupiając się tylko na wzroku, jesteś poza sobą. Znajdujesz się tam, gdzie patrzysz. A czym jest obecność aktora w teatrze? Byciem tu i teraz w ciele.

Krzysztof Łyś

ŁYŚ Wydaje mi się, że jest to wymienne. W *Matce Joannie* mamy drewniane pale, zrobione ze styropianu. Wiedzieliśmy, że nie możemy się o nie opierać. Nad ciałami aktorek i aktorów wisi duży plafon, który można interpretować na różne sposoby, ale jego obecność na pewno wpływa na dynamikę tych ciał. Kiedyś małą uwagę przykładałem do kostiumów. Myślałem sobie: co ubierzesz, będzie dobrze. Teraz już wiem, że kostium ma znaczenie. Jego faktura materiału, krój, kolor. Ze scenografią jest dokładnie tak samo.

MIĘTUS A co w ogóle pociąga Cię w ruchu? Ostatnio współpracowałeś z Krakowskim Teatrem Tańca, biorąc udział w performatywnym projekcie *Okno holenderskie*, gdzie w zasadzie doprowadzasz własne ciała do granic wytrzymałości.

ŁYŚ Lubię wysiłek fizyczny w tańcu, ciało jest dla mnie narzędziem. Nie przepadam za tańcem konceptualnym. Bardziej niż głową wolę pracować z materią. Wprowadzić się w pewien stan i pozwolić ciału się wypowiedzieć. To się dzieje na przykład w momentach dużej prędkości. *Okno holenderskie*, do którego zaprosił mnie Eryk Makohon z KTT, to zapętlone czterominutowe działanie, po którym następowała minutowa przerwa. Całość trwa około półtorej godziny, stanowiąc improwizację, ale na konkretnych zasadach. Przynajmniej na początku. Po dwudziestu minutach performansu odczułem takie oddanie się temu, co robię, że nie obchodziło mnie już, jak to wygląda. W takich momentach chodzi mi o to, żeby dobrze się bawić, choć nie bez wysiłku, nie bez przekraczania siebie. To coś totalnie męczącego i uwalniającego jednocześnie. Jak bieganie w maratonach. Masz tyle czasu na myślenie, tylko biegasz, nic innego nie robisz. To się działo we mnie w tym oknie. Miałem dużo czasu na to, żeby pokazać widzom, co mnie fascynuje. Taka wysiłkowa sytuacja pomaga również otworzyć się na moment, w którym ktoś może tę fascynację zauważyć.

MIĘTUS Co powoduje w Tobie fakt, że widz jest za oknem?

ŁYŚ Ta bariera wywołuje we mnie poczucie, że wszystko mi wolno. Choć zupełnie inaczej czuję się w momentach, gdy nikt nie patrzy. To inny rodzaj wolności. Najbardziej lubię tańczyć pod prysznicem. Mimo wykształcenia i pracy w teatrze cały czas czuję, że moje ciało nie wyżyło się do końca wstydu. To oko widza dużo zmienia.

MIĘTUS Wracamy do kwestii wzroku, tym razem usytuowanego po drugiej stronie.

ŁYŚ Kiedy tańczę, myślę o tym, żeby odbiorcom było dobrze. Nie o tym, żeby byli w zachwycie, bo wówczas wektor skierowany jest na podmiot – ciało tańczące. Mnie zależy na przekierowaniu uwagi na wrażenia widza. Na przekazywaniu szczerości przepuszczanej przez własne ciało. Wyobrażając sobie coś w momencie tańczenia, dopuszczam do siebie myśl, że ktoś też może sobie wyobrazić to samo. Tak jakby widz miał dostęp do rodzących się w mojej głowie obrazów. To pomaga mi utrzymać z nim relację. W takich momentach, naznaczonych rezygnacją z własnego „ja”, mogę być w pełni wobec kogoś. Tym jest dla mnie między innymi taniec – energetycznym przepływem między tancerzem a odbiorcą. ■