didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 184**
Data wydania: grudzień 2024
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/organizmy-autoironii

/ FESTIWALE

Organizmy autoironii

Alicja Stachulska

23. Festiwal Ciało/Umysł w Warszawie, 11–13 października 2024

„Ha ha harmonia" – tak brzmiało tegoroczne hasło Festiwalu Ciało/Umysł. Podczas otwarcia dyrektorka artystyczna Edyta Kozak mówiła o nadziei, jaką wiąże z poszerzającym horyzonty potencjałem humoru w tańcu. Przywołała także słowa Piny Bausch: „Czasem śmiech przychodzi wtedy, gdy słowa zawodzą". Kuratorska koncepcja festiwalu zakładała badanie pola artystycznego dowcipu w relacji z pełną niepewności i niepokoju rzeczywistością. W ramach Ciała/Umysłu odbyły się takie wydarzenia towarzyszące jak warsztaty jogi śmiechu, poprzedzające pokaz spektaklu *Augusto* w choreografii Alessandro Sciarroniego oraz spotkanie z Hanną Raszewską-Kursą wokół jej książki *Empatia, choreografia i śmiech jako nadzieja dla ludzkości. Komizm w sztuce tańca i choreografii w Polsce w XXI wieku*. Rzeczywiście niemal wszystkie propozycje repertuarowe miały wiele wspólnego ze śmiechem, jednak, w moim odczuciu, najsilniej działała wpisana w każdy spektakl wielopłaszczyznowa autoironia. Na program

festiwalu składały się trzy zagraniczne produkcje (pokazywane w Polsce po raz pierwszy) oraz dwa polskie spektakle – *Agon* Dominiki Knapik i *Sport* Patryka Gorzkiewicza. Ponieważ całe wydarzenie miało wyraźnie nazwany klucz interpretacyjny, a spektakle podejmowały temat na różne sposoby, w tekście przyjrzę się im wszystkim.

Festiwal otworzył spektakl Sciarroniego, który pokazano na Dużej Scenie Teatru Studio. Pomysł przedstawienia Marche Teatro z 2018 roku został zaczerpnięty ze wspólnej praktyki jogi śmiechu. Tytuł nawiązuje do postaci klauna Augusta, czyli ekspresyjnego cyrkowca z białym make-upem i czerwonym nosem. Podczas rozmowy po pokazie Sciarroni przyznał, że *Augusto* jest najbardziej teatralnym projektem w jego choreograficznym dorobku.

Przedstawienie zaczyna się od długiej sceny, podczas której aktorki i aktorzy chodzą po okręgu. Ubrani są w spersonalizowane błękitne kostiumy – eleganckie koszule i jeansy z niewielkimi kolorowymi elementami, na przykład z różowym wykończeniem nogawek. Pudełkową scenę wyłożono białą podłogą baletową, a ścianę białym materiałem, dzięki czemu wszystko prezentuje się bardzo sterylnie. Osoby performujące chodzą dość szybko w równym tempie, a co jakiś czas wyłamują się z koła i przechodzą po przekątnej lub wyprzedzają kogoś przed sobą. Podczas chodzenia zaczynają pobrzmiewać chichranie i rechoty, którymi performerzy i performerki zarażają siebie nawzajem, co przypomina ćwiczenia z jogi śmiechu. Głównym założeniem tej praktyki jest pobudzanie w ciele tych reakcji i hormonów, które uwalniają się podczas szczerego śmiechu. Wymuszony rechot może z łatwością przerodzić się w realne rozbawienie sytuacją. Aktorzy i aktorki chodzą więc skupieni na rytmie i poszerzają zakres śmiechu o jego kolejne rodzaje. Stopniowo zaczynają biegać, bawić się ze sobą i dobierać w pary czy

trójki. Rodzą się między nimi interakcje, a każdej z nich towarzyszy śmiech innej natury – od wspólnego żartowania, poprzez wyśmiewanie się z kogoś, aż po złowrogi rechot. Wszyscy płynnie zmieniają swoje położenie na białej podłodze, budując opozycję między obśmianą jednostką a grupą – pojawia się przemoc. Można powiedzieć, że snują refleksję na temat konsekwencji śmiechu – zaciera się granica między śmianiem się z kimś i śmianiem się z kogoś. Jednak problem polega na tym, że widownia nie śmieje się wcale – nie udziela się jej początkowa pozytywna energia.

Kolejna długa sekwencja staje się opowieścią o wyczerpaniu. Ciała aktorek i aktorów oblewa pot, zmęczone mięśnie tracą siłę, ruch staje się ociężały. Performerki i performerzy wspólnie wykonują choreografię zmęczonego klauna. Zaczynają od powolnych skłonów, następnie pokracznie prostują się i wymachują nogami. Potem z ironicznym uśmiechem zasłaniają oczy, uszy i usta. Łapią się za biodra i za brzuchy, chwiejnie kiwają się na boki, po czym upadają na kolana. Uderzają dłońmi o ziemię w geście rezygnacji. Całość zapętla się z spowolnionym rytmie. Na koniec tańczące i tańczący zamaszyście wymachują rękami, balansując na granicy równowagi.

W spektaklu niestety zabrakło choreografii, która zapewniłaby widowni poczucie radosnego współodczuwania. Podczas rozmowy pospektaklowej Sciarroni opowiedział, że produkcja została wznowiona podczas pandemii, która zdecydowanie była momentem osamotnienia. Wspólnotowa praktyka jogi śmiechu wydaje się w tym kontekście okazją do poczucia ukojenia w czasie smutku i braku stabilności. Pytanie, czy przeniesienie tych ćwiczeń na scenę wywoła zamierzony efekt kilka lat po premierze. Siedząc na widowni, czułam gęstą energię znudzenia, a niekiedy nawet zażenowania. Ciche szmery przerywało ziewanie, szelest wyciąganego z torebki telefonu lub soczysty odgłos przegryzanego ukradkiem jabłka. W rozmowie po spektaklu

Sciarroni potwierdził, że w jego odczuciu widownia festiwalowa oglądała *Augusto* w dużym napięciu i skupieniu, co kontrastowało z lekką i przyjemną pracą nad spektaklem. Podczas procesu artystki i artyści odkrywali swoje zasoby śmiechu i otwierali się na nowe możliwości własnego głosu. Pozwalali sobie na okazywanie emocji i dzięki zarażaniu pozytywną energią stawiali czoła własnym lękom. Choreograf podsumował, że dzielili się ze sobą miłością.

Na początku pokazu śmiech jest niewinną zabawą, następnie przeradza się w rodzaj opresji i reakcji obronnej, potem można odnaleźć w nim przejaw żalu czy bezsilności, a ostatecznie nawet oczyszczenia – performerki i performerzy kłaniają się ze śmiechem i poczuciem ulgi. Struktura całości jest przemyślana pod względem technicznym – twórczynie i twórcy dbali o zachowanie rytmów i natężenia dźwięku. Zatem *Augusto* to zdecydowanie studium dramaturgii śmiechu i empatycznych strategii wykorzystywania go jako narzędzia w pracy teatralnej. Jednak im silniej zacieśniały się więzi między osobami na scenie, tym trudniej było współodczuwać z nimi z widowni. Niejednokrotnie miałam poczucie, że nie mam dostępu do insiderskich żartów, że tak naprawdę wcale nie jestem zaproszona do przeżywania tego, co dzieje się na scenie – do wspólnej zabawy. Nie potrafię wyobrazić sobie sytuacji, w której osoby oglądające zostają entuzjastycznie zarażone śmiechem, dlatego myślę o porażce wpisanej w sam pomysł tego spektaklu. Niepowodzenie w wywołaniu reakcji publiczności wypada autoironicznie, biorąc pod uwagę koncept pierwszej sekwencji, w której pozytywna energia nie udziela się widowni – wbrew założeniom. W jednej z ostatnich scen aktor z powagą śpiewa operowym falsetem. Sytuacja jawi się jako dowcipne przełamanie wcześniejszych działań skoncentrowanych na rytmie i usytuowanie w kontraście do grupy, co oczywiście zostaje wyśmiane przez zespół. Być może ten i inne tego typu zabiegi to ironiczny komentarz

do sztuki wysokiej, z którą kontrastowała cyrkowa estetyka postaci klaunów. Ta i inne sceny zostają zwieńczone klęskami jednostek, które następnie z dystansem do siebie angażują się w kolejne działania.

Kolejną propozycją festiwalową był *Agon* Dominiki Knapik, który premierę miał w krakowskim Teatrze Łaźnia Nowa w 2020 roku. W obliczu festiwalowego hasła spektakl nabrał silnego komediowego sznytu. Widziałam go po raz trzeci i zauważyłam, że w tej wersji reżyserka zdjęła nacisk z choreograficznej wirtuozerii i przerzuciła go na autoironiczne, gorzkie i dowcipne elementy. Ponieważ *Agon* był już recenzowany w „Didaskaliach", skupię się tylko na taneczno-humorystycznym aspekcie.

Choreograficznym climaxem spektaklu jest moment, w którym Knapik tańczy poród. Głos z offu porównuje jej ciało do rodzącej Godzilli, która w rozdarciu emocjonalnym strzela niebieskim laserem. Poród reżyserki trwał trzydzieści siedem godzin i był walką o wydobycie dziecka drogą naturalną. Ostatecznie zakończył się cesarskim cięciem, co Knapik wspomina jako traumatyczną porażkę jej ciała – jak echo pobrzmiewają obelgi związane z za małym rozwarciem. Choreografia porodu Godzilli to zwijanie się z bólu w *slow motion*. Reżyserka z groteskową wściekłością malującą się na twarzy leży na podłodze. Jej nogi są rozchylone, kolana podciągnięte na brzuch, a ręce szeroko rozpostarte. Powolne konwulsje przeplata ironiczny tekst mówiony przez Pytię, która rzuca obraźliwe komentarze lub odtwarza strumień świadomości ogarniętej szałem rodzącej kobiety. Publiczność na tę scenę reagowała głośnym śmiechem – potworny taniec zdawał się tłem dla dowcipu, odwrotnie niż we wcześniej oglądanych przeze mnie pokazach.

Oglądając *Agon*, poczułam, że powiodło się to, czego nie udało się osiągnąć w przypadku *Augusto*. Można powiedzieć, że publiczność zjednoczyła się,

reagując rozbawieniem na autoironiczną opowieść Knapik. Forma spektaklu angażowała, co przypieczętowała ostatnia scena, w której reżyserka zadaje widowni pytania, na przykład „Cesarka czy poród naturalny?”. Osoby widzowskie reagują nawzajem na swoje odpowiedzi, po czym ciepło komentują, że możemy już zakończyć przedstawienie; rozlegają się oklaski.

Kolejnym spektaklem w programie była *Harmoni*a (2022) zespołu Unusual Symptoms, który rezydował w teatrze w Bremie. W spektaklu udział wzięli także tancerze i tancerki spoza zespołu, wybrani drogą międzynarodowego castingu. Dla choreografki Adrienn Hód była to pierwsza współpraca z osobami z niepełnosprawnościami. Głównym założeniem projektu jest laboratoryjna eksploracja różnorodnej cielesności.

Część publiczności umieszczona została na scenie na podwyższeniu, dokoła miejsca akcji, a reszta na widowni. Kiedy zajmujemy miejsca, tancerze i tancerki robią rozgrzewkę, która odbywa się w ciszy. W ten sposób uwypuklony zostaje każdy głęboki oddech i westchnienie. Światło jest surowe, jednolite i ciepłe, jak na próbie. Osoby performujące, ubrane w sportowe różnokolorowe kostiumy, wykonują ćwiczenia rozciągające – skłony, szpagaty i świece w przeróżnych konfiguracjach. Są dobrane w pary i z medytacyjnym skupieniem współpracują przy kolejnych figurach. Na przykład Florent Devlesaver poruszający się na wózku jest podparciem dla Nory Ronge, która w szpagacie turla się przez niego. Inna para namiętnie masuje na zmianę swoje plecy i nogi. Ruchy nabierają coraz bardziej erotycznego charakteru, czego przykładem mogą być Young-Won Song i Paulina Porwollik, które zlepione ze sobą w rozkroku, brzuchami do siebie, powoli dotykają nawzajem swoich ramion i rąk, równocześnie wdychając i wypuszczając ustami powietrze.

W tej intymnej układance stopniowo pojawiają się pęknięcia. Coraz głośniej słychać pulsujący dźwięk, kojarzący się z biciem serca. Po kolei osoby performujące dostosowują się do drżenia muzyki i wplatają w koliste ruchy momenty pauzy i zawieszenia. Każdy indywidualnie rozwija taniec. Z biegiem akcji choreografia nabiera erotycznego charakteru. Światło na widowni gaśnie, a do pulsacji dołącza bit. Performerzy i performerki w ekstazie zdejmują ubrania i pozostając w bieliźnie, intensyfikują sensualne ruchy. Głęboko i szybko oddychając, stają się mięsistą masą sugestywnego dotyku i potu. Wśród tej mieszanki nie brakuje miejsca na intymność – niektórzy szepczą między sobą, upewniając się, czy druga osoba czuje się komfortowo, wzajemnie się dopingując. Stopniowo erotyzm staje się bezpośrednio seksualny – niemal wszyscy uruchamiają biodra, dotykają się w miejscach intymnych i wykonują ruchy o charakterze kopulacyjnym. Medytacyjny świat dawno zniknął i teraz osoby performujące, pogrążone w namiętnych instynktach, rozmontowują normatywną rzeczywistość. Devlesaver w ekstazie ześlizguje się z wózka, a Ronge rozkłada go na części – odkręca koła i tańczy z nimi, po czym wykonuje solo na samym stelażu. Każdy eksploruje inną estetykę ruchu, na przykład taniec Aarona Samuela Davisa jest rodem z ballroomowego wybiegu, a w kontraście do niego porusza się Song, która czerpie z delikatnego tańca współczesnego. Pulsacja eskaluje, a wszyscy jednoczą się w ruchu, wciąż ilustrując drgania dźwięku. Ustawiają się w okręgu, dzięki czemu ich taniec nabiera rytualnego charakteru, jakby chcieli przywołać jakieś pradawne moce. Ostatecznie zmieniają konfigurację wspólnego ciała i ustawiają się pod skosem w linii prostej. W tym układzie powoli wyciszają ruch, na przykład Ronge perfekcyjnie izoluje poszczególne mięśnie ciała, aż pulsuje tylko jeden jej pośladek. Po uspokojeniu wszyscy rozchodzą się na boki ku ustawionej na scenie widowni.

Teraz osoby performujące tworzą zupełnie inaczej nacechowaną przestrzeń,

w której wyzwalają przeciwny rodzaj energii. Podnoszą ze sceny rozrzucone ubrania, wycierają nimi podłogę z potu, a następnie zakładają je na siebie. Nagle z offu brzmi składanka imprezowych hitów, do których tancerze i tancerki pojedynkują się na sola. Poprzednia sekwencja odbywała się w dużym napięciu, miała charakter dość mroczny i erotyczny. Teraz natomiast osoby performujące bawią się i popisują. Żywo reagują na siebie nawzajem, wygłupiają się, a widownia klaszcze, krzyczy i dopinguje. Występujące i występujący odsłaniają swoje poczucie humoru i w radosnym uniesieniu zdają się tracić kontrolę – ktoś wskakuje jednemu z widzów na kolana, inny tancerz w obrocie przypadkiem spada ze sceny. Dowcipny szał kończy się zabawnym monologiem aktora, który prezentuje możliwości swojego elektrycznego wózka.

Za taką zmianą konwencji kryje się zdystansowane podejście do własnej twórczości i szczególny rodzaj więzi między osobami uczestniczącymi w projekcie. W rozmowie po spektaklu Davis podkreślił, że niektórzy znają się aż dwadzieścia lat. Wykonując ćwiczenia z kontakt improwizacji, powoli budowali zaufanie. Wiele prób polegało na kilkugodzinnym działaniu, z którego Hód wybierała momenty do zafiksowania w przedstawieniu. Początkowa faza rozgrzewki to także element przeniesiony na scenę z prób. Intymna więź widoczna pomiędzy tancerkami i tancerzami udzielała się żywo reagującej publiczności. Mam poczucie, że zespół odsłonił się przed nami w wirtuozerski, ale autentyczny sposób. Udane dowcipy połączone z eksploracją nienormatywnej cielesności i seksualności złożyły się na spójną, autoironiczną opowieść.

Następną propozycją był *Sport* w reżyserii Patryka Gorzkiewicza (2023). Spektakl powstał we współpracy z poznańską szkołą Point Dance Studio, w której Gorzkiewicz prowadzi zajęcia. Inicjatywa narodziła się podczas

wspólnych spotkań osób uczących się w szkole tańca, które czerpały ze swoich improwizacji na tematy podawane przez reżysera. Główną ideą jest tutaj szukanie dialogu między tańcem a dyscyplinami sportowymi, a także przyjrzenie się momentom, gdy taniec wkrada się do świata sportu (np. choreografia faulowanych piłkarzy). Punktem wyjścia dla tej refleksji było włączenie breakingu do programu tegorocznych igrzysk olimpijskich, co usytuowało taniec jako dyscyplinę sportową i wzbudziło wiele dyskusji, entuzjastycznych reakcji, a także konfliktów w środowisku.

Sport był grany na kameralnej Scenie Malarnia, dzięki temu z niewielkiej odległości można było przyjrzeć się kolejnym sekwencjom. Performerzy i performerki wchodzą na pustą scenę ubrani w kolorowe sportowe stroje – ktoś ma koszulkę z nazwiskiem Ronaldo, a ktoś z zawodów w Kołobrzegu. Scenariusz jest prosty – to opowieść o rywalizacji, teatralizacji i choreografii zachowań w świecie sportu. Na przedstawienie składa się kilkanaście sekwencji, każda dotyczy innej dyscypliny sportowej. Na przykład w scenie meczu koszykówki zespół wykonuje partyturę kozłowania niewidzialnej piłki i biegu w miejscu na nisko ugiętych nogach, a w etiudzie zawodów gimnastycznych tancerze i tancerki po kolei wychodzą na scenę w strumień punktowego światła, aby wykonać coraz bardziej skomplikowane przewroty, salta i footworki. Z zaangażowaniem i humorem tańczą kolejne faule i rozgrywki, na co publiczność reaguje entuzjazmem. Gdy w groteskowej konwencji wieszają na szyjach złote medale lub rozrzucają papierowe banknoty, dotykają tematu zarobków i toksycznej pogoni za sukcesem. Osoby tańczące bez chwili wytchnienia rzucają się w kolejne wyzwania. Działają zespołowo, wydobywając z choreografii dystans do siebie i autoironię. Z każdą sekwencją silniej demaskuje się nierówność ich warsztatu, jednak dzięki humorystycznej formule różnice w umiejętnościach stają się obiektem żartu. Coraz bardziej spocone ciała ujawniają realność wysiłku. W wyraźnym

i powtarzalnym schemacie scenariusza najlepiej wypada rzecz może banalna, ale autentyczna – pasja i miłość do choreografii.

W obliczu powyższej uwagi warto rozwinąć wątek instytucjonalny. Spektakl narodził się na zajęciach w szkole tańca, co wiąże się z pracą bez wynagrodzenia dla osób tańczących – próby odbywały się w ramach lekcji. Performerki i performerzy, mimo braku finansowania, wykonali projekt z profesjonalnym zaangażowaniem. Na rozmowie po spektaklu wspomnieli, że studiują czy uczą się w szkole. Taniec jest więc dla nich budowaniem świadomości własnych ciał, a niektórzy wiążą z nim swoją przyszłość. Tworząc spektakle, myślą o widowni, ale przede wszystkim o tym, co im daje ta praca. Tym samym *Sport* jest nieoczywistą propozycją festiwalową, poszerzającą różnorodność przeglądu.

Muszę przyznać, że podczas spektaklu poczułam spełnienie kuratorskiego założenia, aby szukać w tańcu szczelin dla humoru i komizmu. Nawet jeśli dowcip był jednopłaszczyznowy, a choreografia realizowana w bardzo tradycyjnym wymiarze, zespołowi z Point Dance Studio udało się zaangażować publiczność i otworzyć ją na szczere reakcje rozbawienia.

Przedstawieniem zamykającym festiwal było *Underdogs* (2021) w choreografii Anne Nguyen. Francuski spektakl skupia się na relacji między tańcem a polityką Ameryki lat siedemdziesiątych. Pozostajemy więc w klimacie hip-hopu, breakingu i soulu, ale podanego w zupełnie innej estetyce. Tutaj mamy do czynienia z eksplozją profesjonalizmu osadzoną w choreograficznej fantazji o historyczno-społecznych przemianach.

Na początku trójka osób performujących rozdaje publiczności afisze z tytułami utworów, do których będą tańczyć – to amerykańska i francuska

muzyka soul i hip-hop. Na pustej Dużej Scenie Sonia Bel Hadj Brahim „SonYa", Arnaud Duprat „AAron EVO" i Pascal Luce „Scalp" wirtuozersko wykonują choreografię przepełnioną symbolami amerykańskich niepokojów politycznych, związanych z walką o prawa osób czarnych – odgrywają starcia z władzą, która w rękach dzierży karabin, rzucają niewidzialnymi granatami czy ustawiają się w pozycji Statuy Wolności. Osadzają hip-hop w zgodnym z historią społecznym kontekście i tańczą przemocowe sytuacje związane z życiem miejskim, na przykład mobbing szefa względem pracowników czy bójkę na ulicy. Wówczas poruszają się na zmianę w *slow motion* i z nagłym przyspieszeniem, wykonując kolejne uniki i ciosy. Ich twarze wyrażają skrajne emocje, od groteskowej wściekłości po grymas rozpaczy. Często ironicznie uśmiechają się i puszczają oczko do publiczności. Duprat jako biały mężczyzna w etiudach sytuuje się w pozycji władzy – to on dzierży niewidzialny karabin lub performuje autorytarnego szefa z teczką. W kontraście do niego stają Hadj Brahim oraz Luce, którzy jako niebiali odgrywają ujęcia wyzwolenia spod jarzma nacisku – ruchem odpowiadają na przemoc. Symbole nabierają nowego znaczenia w kontekście koloru skóry i genderu. W tańcu można rozpoznać nawiązania do różnych odmian street dance. Ruchy Duprata zachwycają umiejętnością nagłej izolacji poszczególnych partii ciała i robotycznością, która charakteryzuje popping. Hadj Brahim tańczy locking – boksuje w przestrzeń, stojąc mocno na nogach, nawiązując do sztuk walki. Za to estetyka Luce'a niejako syntezuje obie wspomniane odmiany tańca i zawiera w sobie elementy funku – zamaszyste, radosne gesty rąk i popisywanie się niebywale szybką zmianą kroków przy ugiętych kolanach i obciągniętych palcach u stóp. Wszyscy cały czas utrzymują pionową pozycję ciała – unikają dropów i footworków, przez co ich taniec wydaje się w pewnym sensie opanowany. Buntownicza natura hip-hopu kojarzy się z ekspresyjnym breakingiem, który w istocie jest precyzyjną

walką z grawitacją. Zamiast tego Nguyen postawiła na skupioną w pozycji stojącej choreografię ilustracyjną, dzięki której ciała osób tańczących zamieniają się w dosłowne symbole historycznego ucisku. Przy takim ujęciu niestety mamy do czynienia z odwrotnym skutkiem niż założyła choreografka. Podana z uśmiechem tożsamościowa wariacja ma w sobie więcej z romantyzacji trudnych korzeni hip-hopu niż z obiecanego w zapowiedzi transgresyjnego i buntowniczego obrazu.

Wysoki poziom warsztatowy tancerzy i tancerki rzeczywiście budzi podziw i był na festiwalu reprezentacją światowej klasy umiejętności. Jednak biorąc pod uwagę kuratorski opis wydarzenia, trudno powiedzieć, czemu tutaj służy taka reprezentacja. Zaproponowana przez Nguyen konwencja raczej nie spotyka się z nowatorskim myśleniem o choreografii jako narzędziu interdyscyplinarnym i transgresyjnym. Wspaniałe show niewiele miało również wspólnego z komizmem, którego szukają w choreografii osoby organizujące Ciało/Umysł.

Muszę przyznać, że zaskoczyło mnie powtarzające się na festiwalu podejście do choreografii jako dosłownego ilustrowania działań scenicznych, a co za tym idzie, niekoniecznie zrealizowano kuratorskie założenia dotyczące komizmu i odkrywania nowatorskich form jego eksploracji. Niemal wszystkie spektakle orbitowały wokół wywoływania śmiechu, ale, w moim odczuciu, tylko *Harmonia* była spełnieniem cytowanych przez Edytę Kozak słów Piny Bausch. Zespół z Bremy udowodnił, że istnieje możliwość finezyjnego połączenia różnorodnych ciał i wydobycia z ich tańca dwóch skrajnych potencjałów – namiętnej erotyki i dowcipu. Niemniej festiwal był miejscem spotkania różnorodnych ciał i umysłów, które wspólnie przeprowadzały fuzję empatii i śmiechu. Wszystkie spektakle reprezentowały odmienne estetyki, co potwierdziło przeglądową formułę festiwalu. Każde przedstawienie

poprzez komediowe zabiegi rzucało światło na podejmowane w nim problemy, a twórczynie i twórcy podjęli próby usytuowania śmiechu jako narzędzia krytycznego. Można powiedzieć, że przez te trzy dni zarówno osoby performujące, jak i oglądające stały się wspólnym organizmem autoironii.

Wzór cytowania:

Stachulska, Alicja, *Organizmy autoironii*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 184, https://didaskalia.pl/pl/artykul/organizmy-autoironii.

Autor/ka

Alicja Stachulska

Alicja Stachulska – studentka teatrologii UJ.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/organizmy-autoironii*