didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 189**
Data wydania: październik 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/futbol-zycie-taniec

/ FESTIWALE

Futbol to życie. A taniec?

Alicja Müller

Generation After. Showcase w Warszawie, 4–6 września 2025

Następne pokolenie

Podobno osoby jurorskie, które przyjeżdżają z zagranicy na Boską Komedię, narzekają, że w prezentowanych na krakowskim festiwalu spektaklach jest zbyt dużo tekstu. Nie weryfikowałam u źródeł tych zasłyszanych tu i tam plotek. Pozwalam sobie jednak je tu przytoczyć, bo wchodzą one w interesujący dysonans z tym, co o międzynarodowych gościniach i gościach Generation After opowiada Tomaszowi Placie Michał Merczyński, który we wrześniu rozpoczął dyrektorską kadencję w warszawskim Nowym Teatrze, organizatorze tego showcase'u. Branżowa publiczność przeglądu, jeśli wierzyć dyrektorowi, chciałaby oglądać „nieco więcej spektakli dramatycznych" (Plata, 2025). Merczyńskiemu, który w prowadzonej przez siebie instytucji zapowiada (oprócz nadrzędnego projektu stworzenia archiwum twórczości Krzysztofa Warlikowskiego) przede wszystkim

wzmocnioną obecność „międzynarodowych gwiazd reżyserii” (tamże), zdaje się to pasować do – skądinąd anachronicznej – wizji przyszłości Nowego Teatru jako zarazem muzeum i akuszera tzw. wielkiej sztuki. Zmiany obejmą nie tylko regularny repertuar, ale też na przykład festiwal Nowa Europa („nieco mniej choreografii i rzeczy performatywnych, a więcej nowej opery”; tamże).

Ciekawi mnie to, jak pod wpływem wizji Merczyńskiego zmieni się tożsamość Generation After, bo dyrektor zapowiada próbę zbalansowania jego programu, a temu, zarówno w tym roku, jak i w latach ubiegłych, trudno zarzucić gatunkową czy estetyczną monolityczność. Jeśli w innym kontekście usłyszałabym o planach dywersyfikacji showcase’u, intuicja podpowiedziałaby mi, że chodzi o geografię. Na stronie Nowego Teatru czytamy, że przegląd ten „prezentuje najnowsze zjawiska polskiej sceny teatralnej przedstawicielom i programatorom najważniejszych festiwali i instytucji teatralnych z Europy, Azji i obu Ameryk”, ale w jego dotychczasowych odsłonach zdecydowanie dominowały produkcje warszawskie. Jeśli zwiększy się reprezentacja teatru dramatycznego, zastanawiam się, co – poza formułą i branżowym profilem publiczności – będzie odróżniało Generation After od innych festiwali, które prezentują nowe polskie spektakle. Do tej pory tym czymś były jakości takie jak egalitarny stosunek do różnych zjawisk performatywnych i teatralnych oraz uważność na „małe” formy, rzadko znajdujące dla siebie miejsce poza kontekstem wydarzeń, w ramach których były oryginalnie tworzone.

Do programu dziewiątej edycji showcase’u włączono między innymi trzy bardzo ciekawe performanse z kuratorowanego przez Michała Borczucha projektu TR Warszawa „Twarz. Wieczór performatywny” (*Organza* Alki Nauman i Justyny Szklarczyk, *Esencja* Edmunda Krempińskiego i Jakuba

Dylewskiego oraz *Mimesis* Natalii Sakowicz), „Programu choreograficznego na otwarcie MSN-u" (*Exodos* Przemka Kamińskiego) czy z 14. Forum Młodej Reżyserii (*Helena* Magdaleny Dąbrowskiej). Choć dominowały spektakle, których premiery odbyły się w ostatnim sezonie[1] albo zbiegły się w czasie z Generation After (*Teach Me Not!* w choreografii Wojciecha Grudzińskiego w Nowym Teatrze i *U mnie wszystko w porządku* Cezarego Tomaszewskiego w Teatrze Studio), pojawiły się też starsze prace. Hana Umeda/Sada Hanasaki pokazała *Endless Box*, choreografię, która powstała w 2022 roku w związku z finisażem wystawy Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki *Między kolektywizmem a indywidualizmem – awangarda japońska w latach 50. i 60. XX wieku*.

Granice

Tegorocznej edycji Generation After towarzyszyło hasło „borderline", które odnosi się tyleż do tożsamościowych pęknięć, rozumianych jednak nie w kategoriach medycznych, a raczej kryzysowych kondycji związanych z przeczuciem schyłku znanego nam świata, co do realnych i imaginacyjnych map współczesności, na których rozprzestrzeniają się materialne oraz afektywne mury, oddzielające „nas" od Innych, zwykle zniekształconych ideologicznymi fikcjami. W tym kontekście nie dziwi, że w programie znalazła się starsza od pozostałych propozycji choreografia Umedy. *Endless Box* rozgrywa się w przestrzeni radykalnie ograniczonej: tytułowe pudełko jest niewielkie, ledwie mieści skuloną performerkę. I choć może wyglądać na topograficzną alegorią patriarchalnej opresji wobec kobiecego ciała, jest raczej metaforą oporu, który, jak chwast, ignoruje wyznaczone przez władzę granice i anektuje szczeliny, pozornie niesprzyjające żadnej formie wywrotowego życia.

Umeda początkowo nawet nie wychyla się z boksu, jakby jego czwarta ściana istniała w domyśle, a jej rzeczywisty brak był tylko technicznym rozwiązaniem, uwarunkowanym koniecznością otwarcia tego mikrokosmosu na spojrzenia oglądających. Wewnątrz pudełka artystka praktykuje kontemplacyjny ruch nawiązujący do *jiutamai*. Ten tradycyjny japoński taniec najpierw rozwijał się w miejscach prywatnych – w czasie, kiedy kobiety nie mogły występować na publicznych japońskich scenach. W jego zasady wpisano zaś, o czym dowiadujemy się z *Rapeflower* (performansu Umedy z 2024 roku), strategie chronienia kobiecego ciała przed niepożądanym dotykiem, a szerzej – przemocą ze strony mężczyzn-obserwatorów. *Jiutamai* jest ściśle skodyfikowany, a jednak jego praktyka, choć uwikłana w patriarchalne struktury, otwiera przed ciałem i wyobraźnią emancypacyjne możliwości. Doskonale widać to w działaniu performerki, która niejako multiplikuje rygorystyczne ograniczenia tego tańca poprzez drastyczne pomniejszenie przestrzeni i własnej kinesfery. Jednocześnie właśnie te ramy stają się tu miejscami wzrastania ruchu oporu. Początkowo może się wydawać, że Umeda, testując możliwości, które przed jej ciałem otwiera boks, zadomawia się w nim i inkorporuje jego ograniczenia. Spokojne ostukiwanie ścian, skupione sprawdzanie różnych przestrzenno-cielesnych parametrów sytuacji i ich możliwych konfiguracji prowadzi jednak do metodycznego rozsadzenia zastanego porządku.

Performanse, które powstały w ramach projektu „Twarz. Wieczór performatywny", badały granice tożsamościowe, zwracając uwagę na ich labilność i pęknięcia, wynikające tyleż z przynależności podmiotu do świata, co z jego wewnętrznej chybotliwości. Krempiński z perspektywy osoby transpłciowej dekonstruuje kulturowy topos twarzy jako tytułowej *Esencji* tożsamości i mówi o niej jako uporczywym śladzie doświadczenia dysforii. Performer pokazuje zdjęcia z różnych okresów swojego życia, w tym takie,

na których wygląda zupełnie inaczej niż teraz, ale jego iPhone nie ma wątpliwości co do tego, do kogo należy każdy z przedstawionych wizerunków. Zdolność technologii do rozpoznawania wcale nie oczywistych (i nie zawsze pożądanych) ciągłości czyni z twarzy coś dziwnego i niesamowitego: w tym kontekście jest ona bowiem już nie tyle materialnym świadectwem tego, że „ja" to wciąż „ja", ile miejscem emanacji obcości. Gest zblendowania fotografii w misce z wodą staje się przewrotnym przechwyceniem „esencji", która, przyjmując formę wywaru, traci swój normatywny i w pewnym sensie epifanijny wymiar. Tożsamościowy krem to w moim odczuciu udany queerowy żart z kulturowych ujęć twarzy jako epicentrum identyfikacji.

Twarz jako coś osobliwego ukazuje też Natalia Sakowicz w *Mimesis*, przy czym tutaj udziwacznienie służy przede wszystkim zerwaniu z neoliberalnym mitem podmiotu-monady, którego oblicze poświadcza jego autonomię. Performerka nosi maskę zrobioną na wzór jej własnej twarzy. W niektórych scenach maska przysłania oblicze artystki, w innych Sakowicz trzyma ją w dłoni, a twarz zasłania długimi włosami. Performerka łączy w ten sposób porządek tego, co uchodzi za znak tożsamości, z tym, co znajduje się po stronie praktyk magicznych, rytuałów, stanów zawieszających poczucie „sobości" na rzecz stawania się, mniej lub bardziej radykalną, innością, ale też po prostu – teatru. Sakowicz nie tworzy jednak performansu o aktach performatywnych, które powołują „ja" do społecznego życia i je przy nim podtrzymują, ani o metaforycznym wkładaniu masek jako strategiach przetrwania. Opowiada o kobietach, które są bądź były jej bliskie, w monologu i w tańcu pokazuje siebie w splątaniu ze znaczącymi Innymi. Maska symbolizuje tu tożsamościową porowatość, właściwą feministycznej genealogii, a także skłonność podmiotu do bycia wielością oraz do dziwienia

się samym sobą.

Z kolei w performansie *Organza* tandemu Lesbi Pensjonari kolektywna historia jest oglądana z ukosa. Twórczynie przypominają o tym, co w jednej z założycielskich legend queerowej bohemy niewygodne i nieproszone: faszystowskich poglądach niektórych uczestniczek paryskiego salonu literackiego, który od początku XX wieku prowadziła lesbijska poetka Natalie Barney i który gromadził między innymi przeciwniczki i przeciwników I wojny światowej. Artystki czerpią inspiracje z książki Djuny Barnes *Ladies Almanack*, dla której bohaterki, Evengeline Musset, Barney była pierwowzorem.

Tytułowa organza to przezroczysta, tiulowa tkanina w kolorze kardynalskiej purpury. Nauman w pierwszych scenach performansu przykłada ją do twarzy i naciąga jak folię, tworząc niepokojące, dziwaczne obrazy. Kontekst mrocznej części historii salonu zostaje wprowadzony przez krótki tekst, który artystki wyświetlają w prologu. Performerce towarzyszy skwierczenie ognia, nasilające się, gdy wprawia ona kilkumetrowy materiał w ruch i prowadzi go tak, jakby był gimnastyczną wstążką. Intensywna, dosłownie płomienna choreografia, która kojarzy mi się z serpentynowymi tańcami Loïe Fuller (1862-1928), zmieniającej obszerne płótna w surrealne kształty, może wydać się hołdem dla Barney. Jak bowiem czytamy w opisie *Organzy* – po Damie Musset miał zostać „jedynie popiół i język, który nie spłonął”. Ale fakt, że Nauman i Szklarczyk nasycają *Organzę* historycznym mrokiem, każe wyjrzeć poza horyzont afirmatywnej perspektywy. Falujące płótno raz po raz wzburza się i przysłania performerkę albo opada na jej twarz i nagie piersi jak duszna chmura. Staje się reprezentacją tych genealogicznych splątań, które kładą się lepkim i cierpkim cieniem na queerowej historii, nie tyle, rzecz jasna, unieważniając jej wywrotowość, ile ją komplikując.

Codzienne życie wszechświata

O tym, że niestabilność świata, wywrotność historii i tożsamości, podatność znajomych struktur na wybrzuszenia i pęknięcia ma swój rewers w postaci powtarzalności życiowych cyklów, prowadzących zawsze z nicości w nicość, przypominają twórczynie i twórcy muzycznego spektaklu *Kosmiczny dom*, który w TR Warszawa wyreżyserowała Lina Lapelytė. Dziewięć osób aktorskich (Jan Dravnel, Izabella Dudziak, Monika Frajczyk, Magdalena Kuta, Mateusz Górski, Sebastian Pawlak, Tomasz Tyndyk, Justyna Wasilewska, Rafał Maćkowiak) stoi na małej obrotowej scenie, która niemalże bez przerwy niespiesznie zatacza kolejne kręgi. Performujące ciała, nawet jeśli w danym momencie zdają się bezczynne, cały czas się przemieszczają, trwając w trochę smutnym, trochę zabawnym egzystencjalnym rytuale, w którym momenty kryzysowe i graniczne z jednej strony intensyfikują kruchość doświadczających ich podmiotów, z drugiej – pozwalają się niejako zadomowić w zarazem nieobliczalnym i zorganizowanym kosmicznym porządku, niemożliwym do zhakowania, ale dającym się zmysłowo odczuć. Właśnie o tym aktorki i aktorzy śpiewają piosenki, które, choć nierzadko pozornie głupkowate i zupełnie absurdalne, stają się niewzniosłymi hymnami codzienności, wokalizującymi o(błędne) dążenia do szczęścia, wprawdzie pochwytnego, ale mającego niezwykłą zdolność do znajdywania sposobów na wyślizgnięcie się z rąk.

Teksty czasem sprawiają wrażenie domowych przyśpiewek, wymyślanych na poczekaniu przy zmywaniu naczyń. Kiedy indziej pobrzmiewają w nich echa filozoficznych i literackich diagnoz ciemności, ale te rozpoznania mają tu taki sam status, co prawdy, do których dochodzi się, odkrywając, że zaklinanie rzeczywistości nie działa, a czytelne znaki prowadzą na manowce. Mowa jest

o tym, że nie każde winogrono zostanie rodzynką, o pamięci, która płata figle i to, co znane, przekształca w obce, epifaniach będących w istocie majakami, rozpaczy wybuchającej nad rozsypanymi zakupami, o tym, że miało być inaczej, a jest, jak jest. Głosy aktorek i aktorów – niezależnie od tego, czy akurat śpiewają chóralnie, czy solo – są groteskowo beznamiętne, jakby zarówno ekscytacja, jak i rozpacz osiągnęły zerowy poziom intensywności. Ale Lapelytė doskonale zdaje sobie sprawę z afektywnej potęgi samego kolektywnego śpiewania i wraz z dramaturżką Birutė Kapustinskaitė umiejętnie organizuje transowe doświadczenie.

Zespół TR Warszawa gra w tym spektaklu jakby od niechcenia, performuje własną bezradność wobec głupkowatości całego przedsięwzięcia, nie tyle jednak w wymiarze teatralnym, ile egzystencjalnym. Aktorki i aktorzy zdają się nieco rozbawieni sceniczną sytuacją, ale w ich minach, raz nietęgich, kiedy indziej nieco figlarnych, nie ma ironii, jest za to uznanie dla nieznaczności *Kosmicznego domu*, przedstawienia, które właśnie rezygnując z wielkich słów i porażających dramatów, osiąga wspaniałość. Performujące ciała stoją blisko siebie, ale to raczej bliskość tłumu niż intymnej relacji. Surowa przestrzeń zdaje się nie-miejscem, zawieszonym w galaktycznym bezczasie, o którego nieustępliwej żywotności świadczą orbitujące lampy. Jednak choć w spektaklu dużo się mówi o samotności i wyobcowaniu, to alienacja wcale nie wydaje się w nim ustawieniem domyślnym. Tak jak prawo kosmosu wyjaśnia się tu w codziennych zdarzeniach, tak zanurzenie w zwyczajności i jej paradoksach jest tym, co pozwala, nie tracąc uważności na różnice, odnaleźć Innego w sobie oraz siebie w Innym, dom w kosmosie i na odwrót.

Dramaturgia porażki

Jedną z moich ulubionych piosenek w *Kosmicznym domu* wykonuje Rafał Maćkowiak. Wszystko wskazywało na to, że mężczyzna rozpracował algorytm wszechświata, w zgodzie ze znakami poczynił więc zakłady w sprawie wyniku meczu, ale, jak można się domyślić, gole trafiały nie tam, gdzie miały trafić, a jemu życie się posypało. O tym, że piłka to niekoniecznie „tylko piłka", jest też *Tiki-Taka* Marcina Miętusa (artysta nad tekstem i dramaturgią pracował z Alą Kobielarz), w którym twórca sam rozgrywa mecz na boisku Komuny Warszawa, rekonstruując jednak nie tyle przebieg konkretnego sportowego wydarzenia, ile jego gnuśną dramaturgię, wytwarzaną zarazem przez strategie i przypadki, przez to, co grające osoby naprawdę robią, i przez to, co udają.

Miętus jest moim przyjacielem; nasze ciała nie są sobie obojętne, mocno splata je afektywna więź, a to oczywiście ma wpływ na mój, już w punkcie wyjścia intensywnie zaangażowany, odbiór jego spektakli. A jednak podczas *Tiki-Taki* zdarzało mi się tracić zainteresowanie choreografią, w którą performer wplata elementy rozgrzewki, niedziania się, kombinowania, wałęsania się w rogach boiska, ceremonialnego stania do hymnu (tu pod postacią szlagieru Baccary *Yes Sir, I Can Boogie*), odgrywania w *slow motion* bolesnych upadków, zapętlania tzw. cieszynek, markowania ciągłości akcji poprzez rytmiczne chodzenie wzdłuż boiska i po diagonalach, podskoki w miejscu czy zapętlone wykopy niewidzialnej piłki. Ruch, który proponuje Miętus, zdaje się wariacją na temat futbolowych choreografii, ich dekonstrukcją, ale też powtórzeniem z udziwnieniem, wydobywającym z jednej strony groteskowość i osobliwość piłkarskich ciał, z drugiej – paradoksalną niewidowiskowość samej rozgrywki, która, poza nielicznymi

momentami autentycznego napięcia, do utrzymania dynamiki potrzebuje medialnych i narracyjnych protez. Dobrze wydobywają to kuriozalne i bardzo śmieszne rozbieżności między tym, co mówi komentator (Andrzej Konopka w wersji polskiej, Piotr Polak – w anglojęzycznej), a tym, co robi zawodnik.

Dramaturgia meczu piłki nożnej ma w sobie duży potencjał porażki i właśnie z niego czerpie Miętus, co ujawnia się już w pierwszych scenach, gdy z offu słyszymy jego głos. Performer brzmi jak ktoś, kto właśnie dowiaduje się, na czym polega futbol. Nie przeszkadza mu to jednak w niemal natychmiastowym przejściu do próby rozpoznania zasad tytułowej taktyki, która zakłada między innymi wykluczenie przypadku, i wcielenia teorii w praktykę. Miętus eliminuje więc piłkę i robi z meczu choreografię konceptualną. Pomysł na *Tiki-Takę* jest straceńczy. Performer zresztą tego nie ukrywa, tylko wręcz obnosi się z jego porażkowością, czego kulminacją wydała mi się scena, w której tle słychać, jak śpiewa utwór Baccary, choć nie za bardzo potrafi.

Utopijna fantazja o meczu, w którym nie ma nic przypadkowego, w spektaklu Miętusa zostaje rozbrojona nie tylko absurdalnym ucieleśnieniem teoretycznych dywagacji, ale też improwizacją. Na boisku w końcu pojawia się piłka. Performer wyraźnie cieszy się z tego, jak długo udaje mu się nią „żonglować", jakby się dziwił, że tym razem mu wyszło. Wtargnięcie przypadku ożywia strukturę performansu, daje jej witalność, a zarazem wzmacnia sceniczny żart. Miętus jest w *Tiki-Tace* autoironiczny i nie bez powodu śpiewa: „I can boogie" – ma wykształcenie teatrologiczne, a jego karierę artystyczną poprzedzają lata spędzone na krytycznym pisaniu o tańcu i teatrze.

Queerowanie mistrzostwa

Dani Rojas, jeden z bohaterów serialu *Ted Lasso*, na każdy trening piłkarski wbiega z szerokim uśmiechem i okrzykiem „futbol to życie!”. Podczas pierwszego meczu uderza w piłkę tak mocno, że ta odbija się od bramki i trafia w siedzącego na trybunach psa. Zwierzak umiera. Dani z zawodnika pierwszej ligi zmienia się w napastnika najniższej rangi, a w ukochanym niegdyś sporcie widzi już tylko emanację Tanatosa. Rojas nie boi się porażki, tylko śmierci Innego, która może być ceną zwycięstwa. Trenerowi Tedowi Lasso udaje się go poskładać: nie technikami nadzoru i kary, a empatią. W *Tiki-Tace* performer spiera się komentatorem (a może z samym sobą): pierwszy mówi to, co powiedziałby Lasso: że przegrany mecz to nie koniec świata, drugi – że właśnie koniec. Zarówno w brytyjskim serialu, jak i w performansie Miętusa mistrzostwo jest czymś, co może się przytrafić. Ale dobra taktyka (i praktyka), która do niego prowadzi, nie przeocza innych niż analityczne elementów świata gry (i życia) – tych wymykających się chłodnym spekulacjom, a niekiedy i logice, osadzonych w afektywnych i materialnych realnościach zarówno grających ciał, jak i tego, co dzieje się wokół nich.

Podczas dziewiątej edycji Generation After była również mowa o dyscyplinie, która przekształca posłuszne mistrzowi ciało w zmysłowy panoptykon. W spektaklu *Teach Me Not!* Wojciech Grudziński i Maria Magdalena Kozłowska choreograficznie eksplorują stan uległości jako kondycji, która radykalnie naraża ciało na zranienie, ale jednocześnie otwiera je na przypływy nienormatywnej przyjemności, pochodzącej z rejestrów praktyk sadomasochistycznych. Grudziński do tego projektu zaprosił swojego byłego nauczyciela, ale ten odmówił. Jego znacząca nieobecność stała się w

spektaklu nie tyle figurą fantazmatycznego ojca, którą trzeba w sobie zniszczyć albo której próbuje się coś udowodnić, ile śladem pewnego doświadczenia, poddawanego teraz przepracowaniom, ale prowadzonym raczej w trybie odmieńczej dezynwoltury niż posttraumatycznej rekonwalescencji. Choreograf z jednej strony dekonstruuje przemocowe praktyki nauczania tańca klasycznego (albo nauczania w ogóle), z drugiej natomiast – sam reżim normy jako narzędzia społeczno-politycznej opresji, lokującego pragnące ciała w polu binarnej matrycy, a ich tożsamości w układach jednoznaczności oraz w iluzjach neoliberalnej autonomii. W *Teach Me Not!* uległość zostaje odzyskana jako podatność na wpływ Innego, już niekoniecznie druzgoczący dla „ja", tylko je zwielokrotniający.

Pierwsza scena spektaklu wydaje mi się celebracją stanu niezróżnicowania, poprzedzającego fazę indywiduacji. Spod różowej podłogi baletowej, która została pocięta na duże prostokąty, wyłaniają się pojedyncze części ciała Grudzińskiego i Kozłowskiej: czasem to gołe pośladki, kiedy indziej genitalia, piersi, stopy czy dłonie. Wypełzając równocześnie z różnych miejsc gumowej plandeki, tworzą osobliwe konstelacje scenariuszy stawania się taką całością, która nie konstytuuje się poprzez odseparowanie tego, co własne, od sieci różnych inności, ale ustanawia się pomiędzy tymi przestrzeniami. W kontekście szkół baletowych (sygnalizowanym też przez oszczędny, poetycko rwany, ale, w moim odczuciu, wobec scenicznych obrazów i tak nadmiarowy tekst Weroniki Murek, wyświetlany niekiedy na tylnej ścianie) w tych defragmentacjach i ich układach można zaś dostrzec zapis cielesnych potencjalności, jeszcze niepodzielonych przez instytucje na te, które da się wtłoczyć w ramy doskonałości, i te, które nigdy nie wyjdą z cienia solistek i solistów. Świat baletu jest w *Teach Me Not!* pokazany nie tylko od strony opresji, ale też jako rzeczywistość anachronicznego sentymentalizmu, co świetnie obrazuje scena, w której mocna, transowa muzyka Lubomira

Grzelaka i Wojtka Blecharza zmienia się we fletową igraszkę.

Kiedy osoby performujące w końcu wstają, integralność ich ciał także jest w pewnym sensie zakłócona, bo na twarzach wciąż noszą wielkie różowe maski (autorstwa Marty Szypulskiej), przypominające mroczne oblicza Plastusia. Obecne w całym spektaklu nawiązania do dzieciństwa z jednej strony przynoszą skojarzenia z procesem edukacji, zakładającym poskromienie niesforności, z drugiej – wydobywają podobieństwa między dziecięcym i queerowym światoodczuciem, którego trajektorie biegną w poprzek norm. Pochylone i lekko przygarbione korpusy performerki i performera kojarzą się z postawami pierwszych ludzi, których ruchowe habitusy wyraźnie przypominają o pokrewieństwie z małpami człekokształtnymi. Dramaturgia (wsparcie dramaturgiczne: Klaudia Hartung-Wójciak, Joanna Ostrowska) niejako prowadzi przez kolejne etapy ewolucji, którą wieńczy proces instytucjonalnego dyscyplinowania ciał. Twarz Grudzińskiego zasłania teraz drewniany hełm z napisem „NO!”, a Kozłowska, która zajmuje pozycję agentki władzy, uderza go po głowie kijem z charakterystycznymi dla penisa nabrzmiałymi żyłami (rzeźby wykonał Rafał Dominik), jakby waliła w tzw. zakuty łeb. Falliczne obiekty posłużą później performerce za narzędzia kolejnych tortur i utrzymywania ciała partnera w okrutnych, nienaturalnych pozycjach, stanowiących raczej karykaturalne przepotwarzenia baletowych ćwiczeń niż innych dokładne powtórzenia.

Kozłowska inicjuje kolejne pozy, jednak w ruchu Grudzińskiego wyraźnie widać, że strażnik materializuje się także w nim samym, a jego ciało staje się ciałem panoptycznym. Ale choć z nagiego torsu performera leje się pot, mięśnie naprężają się jak u kulturysty, który przeciąga ciężarówkę, to sceny „tresury” wcale nie są jednoznaczne. Już samo to, że ciało choreografa manifestuje swoją fizjologiczno-biologiczną realność, a obrazy, które

wytwarza, uwalniają się z baletowego imaginarium, pozwala na mówienie o tych pozycjach jako o twórczych przechwyceniach klasycznego reżimu. Falliczna symbolika w *Teach Me Not!* zdaje się natomiast implikować zarówno patriarchalny porządek baletu, jak i jego queerową alternatywę oraz przejście od zewnętrznej seksualizacji tańczących ciał (przede wszystkim kobiecych) do eksploracji tych przyjemnościowych impulsów, które w normatywnym porządku uchodzą za niebezpieczne, nieprzyzwoite czy wykolejone. Relacja nierówności między Grudzińskim a Kozłowską niesie więc zarazem historię przemocy i emancypacji. Drążek-penis staje się źródłem rozkoszy nie tylko dlatego, że poddanie się władzy może przynieść erotyczną satysfakcję, ale też dlatego, że performer i performerka w końcu porzucają dialektykę pana i niewolnika i zaczynają działać wspólnie, traktując falliczne obiekty jako wehikuły twórczej zatraty.

***

Czytając przewijające się przez wypowiedzi Merczyńskiego, przy czym niekoniecznie wyrażone wprost, bo asekurowane przez łagodne „nieco", zapowiedzi ograniczenia obecności tańca w Nowym Teatrze (i w jego flagowych programach), można się zasmucić prześlepionym przez nowego dyrektora potencjałem choreografii (i „form performatywnych"). Warto jednak pamiętać, że wcześniej widoczność choreografek i choreografów też była tu punktowa, dopuszczona na marginesie wielkich produkcji. Merczyński nie wbije więc nowej choreografii noża w plecy. Zwyczajnie studzi nadzieje na to, że choreograficzne hakowanie teatrów dramatycznych w końcu doprowadzi do tego, że na przykład „Grudziński trafi na dużą scenę Nowego z milionowym budżetem" (Plata, 2025). Zresztą środowisko tańca nie przypadkiem tyle mówi o konieczności powoływania dla niego przestrzeni, przez które nie będzie musiało przemykać chyłkiem. Kimanie na

podłodze u koleżanki to w końcu nie to samo co własny pokój.

Wzór cytowania:

Müller, Alicja, *Futbol to życie. A taniec?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 189, https://didaskalia.pl/pl/artykul/futbol-zycie-taniec.

Autor/ka

Alicja Müller

Alicja Müller – doktorka nauk humanistycznych, adiunkta w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Uniwersytetu Jagiellońskiego, badaczka tańca i choreografii, redaktorka „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”. Autorka książek *Sobątańczenie. Między choreografią a narracją* (Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017) i *Teatr (w) ruchu. Krakowski Teatr Tańca* (projekt zrealizowany w ramach stypendium MKiDN na rok 2023).

Przypisy

1. W „Didaskaliach” pisałyśmy już o części z nich: *Przewodniku feministycznej psujzabawy* w reżyserii Miry Mańki (zob. Dąbrowska, 2025), *Będzie trzeba to pójdę na wojnę* w reżyserii Magdy Szpecht (zob. Ożarowska, 2025) i *Kocham balet* w choreografii Ramony Nagabczyńskiej (zob. Zawadzka, 2025). Jowita Mazurkiewicz opisywała *Worst Case Scenario* Aleksandry Jakubczak, ale w wersji z cyklu rezydencji *Przetrwają silniejsi? Filoktet survival* w Centrum Sztuki Włączającej (zob. Mazurkiewicz, 2025) – podczas Generation After pokazano natomiast spektakl wyprodukowany przez Pawilon – Oddział Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu.

Bibliografia

Dąbrowska, Zofia, *Czy da się nie psuć zabawy?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 185, https://didaskalia.pl/pl/artykul/czy-da-sie-nie-psuc-zabawy [dostęp: 27.09.2025] .

Mazurkiewicz, Jowita, *Sztuka przetrwania*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 185, https://didaskalia.pl/pl/artykul/sztuka-przetrwania [dostęp: 27.09.2025].

Ożarowska, Magdalena, *Nadal uważam, że to dobry pomysł,* „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 187/188, https://didaskalia.pl/pl/artykul/nadal-uwazam-ze-dobry-pomysl [dostęp: 27.09.2025].

Plata, Tomasz, *Michał Merczyński: Zrobimy Warlikotekę*, https://teatr-pismo.pl/michal-merczynski-zrobimy-warlikoteke/ [dostęp: 27.09.2025].

Zawadzka, Izabela, *Te inne łabędzie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 187/188, https://didaskalia.pl/pl/artykul/te-inne-labedzie [dostęp: 27.09.2025].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/futbol-zycie-taniec*