didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 190**
Data wydania: grudzień 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/postantropocentryczny-pejzaz

/ FESTIWALE

Postantropocentryczny pejzaż

Julia Hoczyk

Międzynarodowy Festiwal Teatralny Dialog–Wrocław

W październiku 2025 roku, po czterech latach nieobecności, powrócił Międzynarodowy Festiwal Teatralny Dialog – Wrocław. Jego dyrektorem został Mirosław Kocur, a organizatorem – Strefa Kultury Wrocław. Choć od początku festiwal miał charakter interdyscyplinarny, w tym roku mógł wprowadzić w konfuzję niejednego teatromana. Rodzi to pytanie, ale i wątpliwości, czy dotychczasowa nazwa, najmocniej akcentująca obecność teatru, wciąż odpowiada zmienionej formule. A także – jak odmieniony Dialog odnajdzie się w konstelacji innych cyklicznych wydarzeń teatralnych w Polsce. W tym roku program festiwalu budowały dwa odmienne komponenty – teatralny, przypisany do polskich propozycji, i interdyscyplinarno-taneczny reprezentowany przez produkcje międzynarodowe.

Taniec obecny był na Dialogu regularnie, jednak najczęściej w mocno uteatralizowanej formie. Tym razem za sprawą TAO Dance Theater z Chin na

festiwalu pojawił się także czysty taniec. Jego flamandzką odmianę, pozycjonującą się na przeciwnym biegunie, rozsmakowaną w teatralnej machinerii podobnie jak monumentalne spektakle Alaina Platela (stałego gościa Dialogu), zaprezentował zespół Peeping Tom. Po czterdziestu czterech latach do Wrocławia powrócił legendarny zespół butō Sankai Juku, który pokazał ostatni spektakl zrealizowany przez zmarłego rok temu założyciela grupy Ushio Amagatsu. Jej występ w 1981 roku na Festiwalu Teatru Otwartego ze spektaklem *Kinkan Shonen* (tytuł tłumaczony jako *Głowa mandarynki* lub *Złoty owoc*) po raz pierwszy zapoznał polskich widzów z tą formą sztuki – lokującą się pomiędzy teatrem, tańcem a performansem. Za sprawą francuskiej grupy Théâtre de la Massue na Dialogu pojawił się także teatr lalek, po raz kolejny udowadniając, jak pojemna współcześnie jest to formuła.

Spektakle to jednak nie wszystko. Odbył się taneczny pokaz pracy w procesie przedstawiający współpracę między człowiekiem a technologią, przygotowany przez Huanga Yi z Tajwanu – prezentacja pełnowymiarowego spektaklu tego twórcy we Wrocławiu nie była możliwa ze względu na brak miejsca o odpowiedniej kubaturze. Ryoichi Kurokawa, japoński artysta audiowizualny mieszkający w Berlinie, zabrał widzów w dźwiękowo-wizualną podróż po nieustannie morfującym krajobrazie, w którym granice między pejzażem naturalnym i industrialnym przestają istnieć. Na finał festiwalu GayBird z Machine & Art NOW z Hongkongu zaproponował równie immersyjne doświadczenie, co Kurokawa, zapraszając widzów do przemieszczania się po przestrzeniach Browaru Mieszczańskiego oraz uczestnictwa w multimedialnym koncercie i widowisku w jednym, gdzie jedynym ograniczeniem zdawała się wyobraźnia twórcy – mocno zresztą surrealistyczna, wciąż od nowa ustanawiająca dialog między ciałem a wykorzystywaną w danym momencie technologią.

W poniższym tekście przyglądam się wyłącznie festiwalowym propozycjom z zagranicy. Ich zwornikiem było dla mnie ludzie ciało i jego wymiar egzystencjalny. Filozoficzne ujęcia bycia w świecie spotykały się z surrealistyczną wyobraźnią, ruchową wirtuozerią i medytacją w ruchu.

Nieokiełznana wyobraźnia Peeping Tom

Belgijski zespół taneczny Peeping Tom pod kierownictwem Gabrieli Carrizo i Francka Chartiera gościł w Polsce do tej pory kilka razy – *Trylogię* zaprezentował w poznańskim Centrum Kultury Zamek w 2007 roku, natomiast na festiwalu Kontakt w Toruniu (przez kilka lat organizowanym naprzemiennie z wrocławskim Dialogiem) w 2016 roku pokazał przedstawienie *Ojciec*. Polska publiczność wydaje się spragniona podobnych propozycji – wprawiających wyobraźnię w niepowstrzymany ruch, przesyconych humorem, niekiedy czarnym lub purnonsensowym, a zarazem mocno refleksyjnych, o egzystencjalnym potencjale. W *Kronikach* wymienione aspekty dopełnia mistrzowski taniec wykonawców perfekcyjnie panujących nad swoimi ciałami, z którymi są w stanie zrobić niemal wszystko. Carrizo swój spektakl zrealizowała wspólnie z Raphaëlle Latini z francuskiej Groupe Entorse – oba zespoły od lat ściśle ze sobą współpracują. W *Kronikach* twórczynie zabierają nas w podróż przez stulecia istnienia ludzkości, a zarazem w głąb ludzkiej głowy – być może jednego z bohaterów. Te dwa plany – dosłowny i metaforyczny – nieustannie przenikają się ze sobą, a to, ile tropów w spektaklu odkryjemy, jest kwestią bardzo indywidualną, uzależnioną od doświadczeń, zainteresowań i upodobań.

Gdy podnosi się kurtyna (tak!), widzimy skąpaną w półmroku, lekko zamgloną scenę, skrywającą ludzkie kształty: stojące, leżące i półleżące w trudnej do określenia przestrzeni. Jedna z postaci, stojąca na podwyższeniu

(blaszanej beczce?), widoczna jest coraz lepiej w zimnym świetle punktówki. Swoim upadkiem daje sygnał do ruchu – pozostałe postacie zaczynają drżeć, a scena nieco się rozjaśnia. Gdzie jesteśmy? Czy to piwnica przeciwatomowego bunkra? A może kanały ściekowe wykorzystywane przez walczących jako droga ucieczki? Średniowieczny loch, zamkowa komnata, prezbiterium? Wszystkie skojarzenia są równie uprawnione – ściany i monochromatyczna scenografia w wielu odcieniach szarości, wydobywanych znakomitą pracą światła, implikują każde z nich. Od schronu wypełnionego postaciami w całkiem współczesnych, korporacyjnych strojach, przechodzimy przez kolejne warstwy czasu, które zaczynają się na siebie nakładać z coraz większą swobodą, a nawet dezynwolturą, wywołując u widzów lawinę asocjacji. Jedna z postaci maluje pędzlem na bocznej ścianie enigmatyczne, czarne symbole, stół z narzędziami przypomina ołtarz. Czyżbyśmy trafili na zebranie tajnego bractwa? A może jesteśmy w samym środku alchemicznego laboratorium?

Postaci zdają się niekiedy podlegać dziwnym mocom. Jednego z bohaterów atakuje niewidoczna siła, która miota jego ciałem na wszystkie strony, jak gdyby każda z części chciała zyskać autonomię. Co dzieje się zresztą w innej scenie, w której na niepodległość wybija się dłoń – „odpada” od ciała, kopana niczym piłka. Podłoże zamienia się w lawę, postaci unikają więc z nim kontaktu, dynamicznie podskakując. Partnerem do ruchu staje się także olbrzymi kamień, od którego można wielokrotnie się odbijać. Poprzez obecność kamieni scena, wcześniej przywołująca na myśl loch, piwnicę lub schron, otwiera się na zewnętrze, pojawiają się też kolejne skojarzenia. Powraca postać, która straciła dłoń, a teraz tańczy z nią niczym z frywolnym partnerem.

Cały spektakl budowany jest na podobnych ciągach semantyczno-wizualnych,

które wciąż zaskakują. Sceny nachodzą na siebie i zmieniają się raz w wolniejszym, raz w szybszym, niemal kalejdoskopowym tempie. Rycerz spotyka śmierć niczym w *Siódmej pieczęci* Bergmana, rycerz Syzyf próbuje unieść kamień, inni chcą mu pomóc. Kamień może stać się tym, czymkolwiek go uczynimy. Od tego momentu pojawia się coraz więcej skojarzeń z *Latającym cyrkiem Monty Pythona*, którego duch zdaje się unosić nad całymi *Kronikami*. Proste, codzienne czynności, powtarzane lub dopełnione wyabstrahowanym elementem (kostiumem, rekwizytem, elementem scenografii), tracą przypisane znaczenia, zyskując efekt obcości. Tak, jakby pod każdym kamieniem i w każdym kącie czaiło się to, co zagrażające, niespodziewane, tajemnicze. Artyści umiejętnie balansują między powagą a surrealistycznym humorem i komizmem.

A z czego się śmiejemy? Może z naszych, tak mocno filmowych wyobrażeń zagłady i śmierci, z kulturowej otoczki, którą wokół nich tworzymy? Z całej tej nadprodukcji obrazów i tropów? W *Kronikach* dominują asocjacje rozpięte między współczesnością a wiekami średnimi, by pod koniec przywołać inne motywy, tym razem zaczerpnięte z filmów klasy B i C, ale też ambitniejszych, które stały się już klasyką kina, jak *Kill Bill* czy koreańskie horrory. Masowe morderstwo traci w ten sposób realność, zanurzone w filmowym imaginarium. Czy ucieczką z tego świata mogą być inne, dalekie przestrzenie? Czy droga z jednego końca sceny (poprzez widoczną rurę, a właściwie jej fragment – wejście do kanału?) wraz z bohaterami prowadzi nas na Księżyc? A może śmierć nie jest ostateczna, skoro trafione strzałem z rewolweru postacie, niczym w grze komputerowej czy horrorze o zombie, wciąż i wciąż się podnoszą, by raz jeszcze zmierzyć się z rzeczywistością? Jak się okazuje, śmiercionośną moc może skrywać nawet kamień lub zwykła wyciągnięta ręka. Ta moc udziela się wszystkim, więc rozpoczyna się niezwykle filmowa i brawurowo odtańczona bijatyka, w której ciała poruszają

się rytmicznie niczym rażone prądem.

Małe urządzenia niczym z antycypujących współczesność, wizjonerskich szkiców Leonarda da Vinci wypełniają scenę jak *perpetuum mobile*. Zdają się sprzątać po postaciach, po ludzkości, zmywać tak prowokująco teatralną krew. Wraz z komicznymi rycerzami, przy dźwiękach mistycznych zaśpiewów powoli zbliżamy się do końca, w którym postać ze splątanymi wcześniej nogami zostaje usadowiona na dużym kamieniu, a w jej rękach ląduje ogrodowy wąż. Woda zmyje wszystko, a na lepszego Buddę chyba nie zasłużyliśmy. Innego końca świata nie będzie, jak przekonywał Miłosz, czy też, mówiąc słowami Bułhakowa – każdemu będzie dane to, w co wierzy. Carrizo ma tego świadomość, nieustannie mnożąc tropy i asocjacje, raz po raz zapełniając scenę dymem. Nigdy do końca nie wiemy, co się z niego wyłoni. Każdy widz zobaczyć może inny kształt.

Siła grupy

Tao Dance Theater z Chin do tej pory odwiedził Polskę raz – w 2012 roku podczas Gdańskiego Festiwalu Tańca prezentował dwa spektakle (*2* i *4*) z cyklu numerycznego (*Numerical Series*). We Wrocławiu również wystąpił z dyptykiem z tej serii (*16* i *17*). Tytuły określają liczbę tancerzy na scenie. *16* zainspirowany został grami *Dragon Dance* i *Snake*. Zuniformizowani tancerze w czarnych, luźnych kostiumach (koszulki z długim rękawem i rozkloszowane spodnie ciekawie „pracujące” podczas tańca) zaczynają swój ruch powoli, w jednym rzędzie z tyłu sceny. Spokojne falowanie, przyspieszenie korpusu, szybkie potrząsanie głową – kolejne powtórzenia, choć sprawiają wrażenie ruchu w miejscu, następują z drobnymi przesunięciami w przestrzeni, dzięki czemu cała grupa zaczyna powoli przemieszczać się do przodu. Sceny wypełniają różnorodne, choć także

monotonne kompozycje przestrzenne, nawiązujące do wspominanych gier – ruch odbywa się po kwadracie i diagonalu, a każdy z tancerzy dokładnie zna swoje miejsce w całej strukturze.

Taniec jest organiczny, a zarazem mechaniczny. Mocniej akcentowane są ruchy peryferyjnych części ciała, płynniej poruszają się kręgosłupy. Tancerze tworzą taniec współzależności, a niekiedy spotykają się też w synchronach. Wszystko to rodzi skojarzenia ze znakomicie (współ)pracującą maszyną. To niemal nieludzka wirtuozeria, która może budzić podziw. Nie ma tu miejsca na indywidualizm. Wrażenie nieustępliwości tancerzy, ale też swoistego nakazu ruchu potęguje muzyka elektroniczna, pod koniec czerpiąca z dźwięków metronomu. Warto też podkreślić, że stopniowo tempo staje się coraz szybsze, pojawia się coraz więcej trudniejszych figur i obrotów.

Znacznie ciekawszą propozycją, w moim odczuciu, było *17.* Zbudowanie spektaklu na interakcji między warstwą dźwiękową a ruchową i rozproszenie kompozycji w przestrzeni przyniosło wrażenie większej swobody, momentami nawet wolności, wciąż jednak podporządkowanej precyzyjnej strukturze. Zapewniło oddech, którego zabrakło w *16*. Od niego zaczyna się zresztą cały spektakl, to on daje pierwszy impuls śpiewowi, który słyszymy z ust leżących na scenie – niczym w jogicznej pozycji *savasana* – tancerzy. Ich głosy wzmacniają podwieszone nad sceną mikrofony. Stopniowo wchodzimy w świat przekazywanych sobie głosek, dźwięków, gestów i ruchów. W oparciu o zmodyfikowany kanon jeden dźwięk wędruje od jednej osoby do kolejnej, dając zarazem impuls do ruchu, aż w końcu następuje akumulacja, scalenie tych pojedynczych działań w ciele każdego z tancerzy. Na podobnej zasadzie budowana jest cała kompozycja nieparzystego *17*, ale w porównaniu z *16* więcej jest tu zaskoczenia i nieprzewidywalności – tancerze działają w rozmaitych, mniej i bardziej licznych konfiguracjach, to synchronizując (gdy

cała grupa naśladuje lidera danej chwili), to dezorganizując swoje ruchy. Podobnie do kinestetycznych spotkań w *unisono*, głosy tancerzy tworzą niekiedy melodyjny chór, przypominający ten z początku. Tym razem ich działaniom bliżej jest do zespołowej gry, w której każda osoba może inicjować dźwięk – trwający tylko tyle, ile niosący go wydech – i ruch. Ze swobodą zmieniają przy tym poziomy, dbając o pracę w różnych płaszczyznach i konstelacjach. Spektakl kończy horyzontalne ułożenie ciał tancerzy, domykające otwartą na początku klamrę kompozycyjną, lecz zarazem inne – wypełnione zatrzymanym ruchem, napięciem uchwyconym w wyciągniętych rękach tancerzy.

Jeśli wieczór z Tao Dance Theater miałby nam – za pomocą czystego, wysoce abstrakcyjnego ruchu – przekazać coś o nas i naszych relacjach, to byłaby to niewątpliwie wartość współpracy opartej na zaufaniu. Zdecydowanie bliżej jest mi do płynnej i bardziej organicznej w warstwie audialnej części drugiej, niż do elektronicznych, dochodzących z zewnątrz dźwięków w *16*, które potęgują wrażenie narzuconego i karnie wypełnionego zadania choreograficznego.

Medytacja w ruchu

Totem – pustka i wysokość to, jak podają organizatorzy, artystyczny testament zmarłego w 2024 roku Ushio Amagatsu, artysty odkrywającego niezwykłość w codziennych przedmiotach, zachowaniach czy spotkaniach. Przez lata spektakle Sankai Juku ewoluowały, stawały się coraz bardziej stonowane, niezmienne pozostały jednak ogolone głowy i pobielone ciała wykonawców – dla wielu najbardziej charakterystyczny znak butō. Zespół tworzy butō choreograficzne, precyzyjne w każdym detalu, przejmujące dzięki niezwykłemu skupieniu tancerzy.

Tancerze Sankai Juku zapraszają nas w *Totemie* do towarzyszenia im w ruchowej medytacji, zestrojonej z niemal niezauważalnym to zbliżaniem się, to oddalaniem metalowych okręgów – na początku i przez większość spektaklu widocznych jako półokręgi przypominające sierpy księżyca. Pomiędzy nimi umieszczono abstrakcyjną konstrukcję w formie wysokiego prostopadłościanu dopełnionego z dwóch stron metalowymi drążkami. Tancerze wychodzą na scenę powolnym, posuwistym krokiem *surisahi*. Każdy wyłania się z innego miejsca, jest ich czwórka. To nie przypadek – w kompozycjach przestrzennych, geometrii sceny i ruchu powracać będzie liczba cztery. Wszystkich tancerzy jest ośmioro. Taniec rozpoczynają ustawieni tyłem do siebie, niezwykle powoli, i ta niespieszność, ze znaczącymi wyjątkami, towarzyszyć im będzie przez cały spektakl. Szum wiatru stopniowo zmienia się w muzykę. Uniesienie dłoni, wychylenie ciała w przód, obejmowanie tego, co niewidoczne – tancerze wspólnie celebrują każdy ruch i gest, tworząc krąg wokół wysokiego obiektu. Środek ciężkości mają wyraźnie obniżony – choć stopy pewnie stoją na ziemi, ich korpusy i dłonie niosą w sobie lekkość dymu rozpływającego się w powietrzu lub ulotnej, ledwie zaznaczonej kreski z japońskich drzeworytów. Dłońmi zdają się torować sobie drogę w przestrzeni, wycinać ją, niekiedy wskazując na wysoki prostopadłościan. Czerpią z niego energię, którą przekazują dalej. Rozchodzą się i znikają. Kolejne postacie poruszają się po diagonalu, mimo braku dotyku, zachowując między sobą niemal wyczuwalną relację, ruchowy dialog.

Przed cały spektakl wszyscy tancerze zdają się połączeni niedostrzegalną nicią, najczęściej pojawiają się w mniejszych grupach. Nie zawsze da się określić, czy to te same osoby, co przed chwilą, ponieważ charakteryzacja niweluje indywidualną fizyczność. Figury i gesty powtarzają się, powracając w różnych układach, a mimo to nie nużą. Ciało pozostaje czujne i obecne. Po

pewnym czasie, dzięki scenie długich obrotów (co warte przypomnienia – wykorzystywanych w wielu mistycznych tradycjach do nawiązania kontaktu z bóstwami lub inną rzeczywistością) zauważamy, że scenę pokrywa warstwa piasku. Fizyczna przeszkoda, element natury, widomy znak ulotności, który przywodzi na myśl kategorię *yūgen* – trudno dostrzegalnego, ale wyczuwalnego, głębokiego i subtelnego piękna.

W gestach i ruchach tancerzy powraca muskanie powietrza wokół swoich ciał, delikatne zakreślanie kinesfery, ofiarowywanie czegoś na wyciągniętych przed siebie dłoniach – a może raczej zagarnianie i oddawanie ziemi? Gdy obserwujemy przeglądanie się w wyobrażonych lustrach, możemy tylko zastanawiać się, co dostrzegają w nich tancerze – czy mają wgląd pod podszewkę tego, co widoczne na co dzień? Ich taniec, odzwierciedlony w ruchu okręgów z tyłu sceny – to rozłączających się, to łączących od nowa, by stworzyć wspólne podzbiory lub zbiory zawarte jeden w drugim – opiera się na zbliżaniu i oddalaniu się od siebie, subtelnym pulsowaniu w bliskości z obiektem. Tylko jedna scena znacząco odbiega od tej przestrzennej kompozycji – gdy gwałtowniejszy ruch ciał w bliskim kontakcie przełamuje geometrię ich umiejscowienia wobec totemu. Efekt ten potęguje nieprzyjemny szum zastępujący wcześniejsze harmonijne dźwięki. Tancerze wyglądają jak przed bitwą, którą za chwilę stoczą. Niekiedy ich usta się otwierają, lecz nie słyszymy żadnego dźwięku. Ta cisza w powiązaniu z niekiedy przerażają mimiką twarzy, gdy zaczyna ona przypominać maskę, jest charakterystyczna dla butō.

W spektaklu Sankai Juku ciała zdają się płynąć, oddychać razem z przestrzenią. Dają także szansę widzom, by robili to razem z nimi, by nie stracili wirtualnej łączności z tancerzami. Im bliżej końca, tym lepiej rozumiemy, że obiekt i zawieszone z tyłu koła, wraz z wyścielającym scenę

piaskiem, tworzą rodzaj wizualnej klepsydry, nieubłaganie odmierzającej pozostały nam jeszcze czas. Jednak w kulturach niezachodnich nie ma on charakteru linearnego, a cyrkularny. Koniec staje się zarazem początkiem. Podobnie można odczytać zakończenie spektaklu, podczas którego jedna strona sceny skąpana jest w zimnym, druga w ciepłym świetle. Dwa bieguny, dwa krańce, znajdujące wzajemne dopełnienie. Pomiędzy nimi całe spektrum emocji i doświadczeń, nie wykluczając żałoby, która staje się osią jednej z tanecznych scen.

Człowiek vs. obiekty i roboty

Polska publiczność jako pierwsza na świecie mogła mieć wgląd w proces pracy Huanga Yi nad nowym przedsięwzięciem, zatytułowanym *Głosy. Przedmioty. Lalka. 3 elementy*. Każda z trzech części prezentacji miała tę samą strukturę – słownej zapowiedzi artysty, działania scenicznego oraz feedbacku od publiczności – dzielenia się wrażeniami i pytaniami na gorąco. Przyznam, że obawiałam się takiej formuły, jednak okazała się ona wciągająca. Dwa sporej wielkości roboty – maszyny z wysięgnikami – w każdej części towarzyszyły wykonawcom. Byli nimi tancerze, których ruch okazał się hipnotyzujący. W *Głosach* artyści wykorzystują tzw. skórę robota, płaską płytkę (może ona przyjmować także inne formy), która odbiera ruch tancerzy, utrzymujący się blisko podłoża, i przekazuje go do maszyn zaopatrzonych w niezwykle czułe mikrofony. Dzięki temu choreografia przetwarzana jest na towarzyszące jej dźwięki. Znamy podobną technologię, ale dotychczas najczęściej wymagała ona rozmieszczenia czujników na ciele tancerzy, więc zdawała się ich również ograniczać. Tym razem poruszają się oni dość swobodnie (potwierdził to choreograf), a maszyny, podążając za nimi wysięgnikami, odzwierciedlają ruch w generowanym dźwięku.

Druga część, *Przedmioty*, nabiera bardziej teatralnego wymiaru – zasada tworzenia dźwięku jest podobna, jednak tym razem powstaje fonosfera wypełniona brzmieniami nieustannie tłukących się i obijających o siebie kruchych naczyń. Dzięki temu ciała wykonawców zamieniają się w nietrwałe porcelanowe lub szklane przedmioty. Każdy krok, każda interakcja kobiety i mężczyzny wywołuje nieprzyjemny dźwięk, tym głośniejszy, im mocniejsze jest zderzanie się ciał. To metaforyczne ukazanie dynamiki międzyludzkich relacji, synekdocha konfliktu, wyczerpania związku, gdy najdrobniejszy gest i ruch mogą spowodować wybuch. Rozpad relacji przypieczętowuje pojawienie się trzeciej postaci.

W *Lalce* artysta łączy nową, robotyczną technologię z inspiracją klasycznymi widowiskami Azji – chińską operą i japońskim teatrem nō. Tancerz w kimonie porusza się niczym marionetka, której operatorami zdają się dwa roboty, sprawiające wrażenie ożywionych istot. Gdy tancerz wyciąga ozdobny materiał i częściowo przykrywa nim, niczym płaszczem, maszynę, a na wysięgniku umieszcza tradycyjną japońską maskę lwa, robot przeobraża się w postać jak gdyby z dramatu nō. Maska ta wykorzystywana jest podczas *shishimai* – tańca mającego zapewnić pomyślność. Materiał natomiast tajwański artysta przywiózł z dawnej cesarskiej stolicy – Kioto. Zanim jednak tancerz i robot się rozdzielą, jest jeszcze pośredni etap – tancerza hybrydy, który porusza się wraz z robotem, jakby tworzyli jeden organizm, wykorzystane rekwizyty tylko wzmacniają ten efekt. Jak w podsumowaniu tej części wyjaśnił choreograf, lubi sięgać po wizerunek innego, który może pomóc człowiekowi lepiej zrozumieć samego siebie, wyostrzyć jego tożsamość. W *Głosach* roboty stanowią część przestrzeni, w *Przedmiotach* stają się obserwatorami z zewnątrz, w ostatniej części – operatorami, którzy sprawują kontrolę nad człowiekiem. Tak wyizolowane części to jednak rezultat pokazu w procesie, we właściwym spektaklu wszystkie elementy i

płaszczyzny zostaną ze sobą połączone.

Nasza mała stabilizacja

Najmniejszy teatr świata. Opus III to ostatnia część trylogii francuskiego zespołu lalkarzy i animatorów The Théâtre de la Massue. Jej założyciel, Ézéquiel Garcia-Romeu, sam bierze udział w swoich pracach. Każdą z części trylogii łączy podobna zasada kreowania minimalistycznego świata scenicznego, zbudowanego wewnątrz kartonów (*Opus I*), na ogromnym stole (*Opus II*), wreszcie na nieregularnie ustawionych stołach (i pomiędzy nimi), przykrytych płachtą materiału, którym towarzyszą mniejsze, rozmieszczone po bokach. W każdym przypadku widownia może swobodnie poruszać się wokół pola gry, oglądając spektakl na stojąco. We Wrocławiu jednak tendencja do zajęcia stałego miejsca okazała się zbyt silna, czemu sprzyjała koncentracja działań artystów w środkowej części wyznaczonego obszaru. Boczne stoły służyły jedynie jako podręczne magazyny kolejnych rekwizytów i elementów.

Francuska grupa tworzy poetycki teatr, który odkrywa niezwykłość, ale też dziwaczność, a nawet grozę w codzienności. Nielinearne epizody układają się w rwaną narrację o uwikłaniu w życie, które boli, w rzadkich chwilach przynosząc nadzieję. W *Opus III* przesłaniem artystów stała się krytyka kapitalizmu, ukazana w dojmującym, szarym pejzażu zardzewiałych maszyn, monochromatycznych blokowisk, kieracie monotonnej pracy bez rekompensaty, z rozproszoną, lecz zawsze obecną władzą (wielka, dominująca głowa z papier-mâché). Podczas oglądania spektaklu trudno było nie przywoływać w pamięci rzeczywistości PRL-u (i innych krajów socjalistycznego bloku). W większej części spektaklu artyści wykorzystują

małe, ręcznie przestawiane lalki, które albo pogrążone są w samotności (jak kobieta na przystanku), albo grupują się w drodze donikąd. Zdarzają się też jaśniejsze momenty, podczas podróży autobusem wśród drzew czy lotu marionetkowej, drewnianej postaci kojarzącej się z Ikarem. Równoważy je mroczny humor, jak podczas fizycznej pracy, gdy przesypywany materiał (ziemia, żwir) okazuje się kopczykiem układającym się w grób. Każda scena to mały cud animacji i wyobraźni, a montaż kolejnych epizodów odbywa się w głowach widzów. Ile osób, tyle opowieści. Jest coś ujmującego w fakcie, że mimo oszczędnych i tradycyjnych środków ekspresji artyści tworzą spektakl tak wyrazisty i urzekający. Iluzji nie burzy ich stała obecność na scenie wraz z muzykami widocznymi w głębi. Bo czasem mniej znaczy więcej, a znalezienie się w świecie makiet i miniatur potrafi być wyzwalające dla wyobraźni.

***

Gdybym miała w kilku słowach podsumować tegoroczną edycję Festiwalu Dialog – Wrocław, wybrałabym trop egzystencjalny, pozostawiając na boku festiwalowe hasło „s[t]ymulacje”. To małe, codzienne katastrofy i różnorodne wyobrażenia końca organizowały narracje zagranicznych spektakli i pokazów. Człowiek nie zajmował w nich centralnego miejsca, lecz współtworzył sceniczny pejzaż wraz z tropiczną scenografią, obiektami, ożywionymi przedmiotami, małymi i dużymi maszynami, maskami, wreszcie lalkami. Sceniczna podróż przypominała wędrówkę wyobraźni po postantropocentrycznym krajobrazie, w którym ludzkie ciała spotykały się z przestrzenią wypełnioną materią ożywioną i nieożywioną, budowały hybrydy, (nie)ciągłe relacje i mikroświaty.

Wzór cytowania:

Hoczyk, Julia, *Postantropocentryczny pejzaż*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 190, https://didaskalia.pl/pl/artykul/postantropocentryczny-pejzaz.

Autor/ka

Julia Hoczyk

Julia Hoczyk – teatrolożka, badaczka i krytyczka tańca, redaktorka.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/postantropocentryczny-pejzaz*