didaskalia
gazeta teatralna

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

/ TANIEC

Dotyk końca

Katarzyna Kmiecik

Komuna Warszawa

Sublime

choreografia i wykonanie: Karolina Kraczkowska, dramaturgia: Ramona Nagabczyńska, reżyseria świateł: Paweł Bownik, scenografia i kostiumy: Wiktoria Walendzik

premiera: 3 października 2025

The End

koncepcja, choreografia, performans: Magda Jędra, Kasia Kania, muzyka, teksty piosenek, performans: Nagrobki (Maciej Salamon, Adam Witkowski), dramaturgia i tekst piosenki *Rozczarowanie*: Anka Herbut, kostiumy i scenografia: Marta Szypulska, reżyseria świateł: Jędrzej Jęcikowski

premiera: 29 października 2025

Nowy sezon w Komunie Warszawa otworzyły dwie choreograficzne premiery: *Sublime* Karoliny Kraczkowskiej – intymne solo o wzniosłości, czyli emocji, która zachwyca i boli jednocześnie, oraz *The End* Magdy Jędry i Kasi Kani,

performans o utracie i oswajaniu tego, co nieuchronne. Oba spektakle, choć różne w estetyce, formie i rytmie, splatają się w pytaniu o to, co pozostaje w ciele po końcu – wzruszenia, wysiłku, przemiany.

Wzniosłość w ciele

Karolina Kraczkowska siedzi na krześle, z głową pochyloną w dół. Jej włosy opadają swobodnie, zasłaniając twarz. Światło delikatnie omiata sylwetkę, jakby wahało się, czy ujawnić obecność performerki. W ciszy i bezruchu czuć napięcie, jakby ciało zaraz miało zostać porażone impulsem. To moment zawieszenia, w którym jeszcze nic się nie wydarzyło, ale wszystko już drga pod powierzchnią. Potem ciało zaczyna się poruszać niepewnie, szarpnięciami, jakby reagowało na niewidzialne bodźce. W spektaklu Kraczkowska podejmuje dialog z kategorią wzniosłości, rozumianą jako doświadczenie wywołujące jednocześnie poczucie znajomości i nieznajomości, momenty napięcia, które destabilizują nasze zwykłe odczytywanie rzeczywistości i kontrastują piękno z wysublimowaniem. Ciało staje się w tej wzniosłości, a jednocześnie ją uziemia. Ruchy performerki oscylują przez cały czas między powolnym, niemal medytacyjnym gestem a gwałtownym staccato – powtarzanym, jakby próbującym wyrwać się z ciała. Wydaje się, że cały performans opiera się na napięciu pomiędzy podmiotem a przedmiotem, między tym, co kontrolowane, a tym, co wymyka się strukturze. Głos choreografki powracający w formie monologu działa jak nić spajająca spektakl, a jednocześnie utrzymuje całość w nieustannym ruchu.

Opowieść Kraczkowskiej jest fragmentaryczna i refleksyjna. To pulsujący strumień afektów, które uruchamiają się w reakcji na własne ciało i jego doświadczanie, spleciony z myślami dotyczącymi lęku, zachwytu i chwil bezradności. Afekty pojawiają się tu jako impulsy, które inicjują refleksję, a

myśli – jako próba ich uporządkowania. Monolog zawiera pytania, skojarzenia i zdania wyrwane z codzienności, tworząc wielowarstwowy zapis wewnętrznego procesu. Wszystko to ma wciągnąć widza w bezpośrednie współodczuwanie stanu performerki. Kraczkowska na scenie jest jednocześnie sobą i ikoną. Bada granice własnego ciała i jego możliwości, eksplorując zarówno fizyczną wytrzymałość, jak i subtelność ruchu. Jednym z głównych tematów spektaklu jest doświadczenie kobiecości, które w *Sublime* bezpośrednio wiąże się z kategorią wzniosłości. Wzniosłość nie jest tu monumentalnym gestem, lecz napięciem pomiędzy tym, co kulturowo przypisane kobietom: delikatnością, estetyzacją emocji, „pięknym przeżywaniem bólu" a tym, co realne, cielesne i nieuporządkowane. Spektakl konfrontuje widza z pytaniem, czy nie nauczyliśmy się zbyt łatwo przyjmować „akceptowalnych" sposobów przeżywania silnych emocji, szczególnie w przypadku kobiet. Kraczkowska rozbraja te kulturowe klisze: zamiast dekoracyjnej melancholii pokazuje afekt, który wymyka się kontroli. Wzniosłość wyłania się właśnie w tym pęknięciu. W momencie, gdy estetyzowana kobiecość zostaje odsłonięta jako konstrukcja, a emocja ujawnia się w swojej pełnej, nieupiększonej intensywności.

Kraczkowska ucieleśnia napięcie między uległością a dominacją. Przemierza scenę, upada i podnosi się w zapętlających się cyklach ruchów. Jej ciało powtarza gesty opisane wcześniej – od powolnych, medytacyjnych unoszeń po gwałtowne szarpnięcia. Spektakl angażuje się również w refleksję nad uniwersalnym doświadczeniem bycia w świecie, który oczekuje od nas nie tylko nieustannej kontroli, ale i ekspresyjności. Artystka pokazuje, jak ciało staje się zarówno narzędziem ekspresji, jak i miejscem napięć wynikających z konieczności godzenia tego, co wewnętrzne i somatyczne, z tym, co narzuca otoczenie. To napięcia między spontanicznym afektem a kulturowo oczekiwanym sposobem jego wyrażania, między prywatnym doświadczeniem

a społecznym wizerunkiem, a także między tym, co ciało komunikuje, a tym, co chciałoby się ukryć lub podporządkować normom.

Scenografia składa się z fotela *Poodle* projektu Mateusza Sipiory, przypominającego przystrzyżonego pudla, oraz stołu, którego blat kształtem przywodzi na myśl serce. Najbardziej znaczącym elementem jest wyrastające ze stołu pnącze – łodyga unosząca się ku górze, zawracająca, opadająca i ponownie wznosząca się w parabolicznym ruchu. Jej cykliczność i wewnętrzne napięcie można odczytać jako metaforę samej bohaterki, której ciało również nieustannie podejmuje wysiłek: wzrasta, załamuje się i powraca do ruchu. To nie tyle odrodzenie, ile powtarzający się impuls do ponownego podjęcia działania.

Wzniosłość spektaklu Kraczkowskiej nie polega na osiągnięciu gotowego spełnienia – nie chodzi o efektowny finał, punkt kulminacyjny ani estetyczne „zadowolenie" widza – lecz na trwaniu w nieustannej próbie, w akcie ciągłego mierzenia się z własnym ciężarem i pragnieniem ruchu, obecności, ekspresji. Nie jest tu ważne sceniczne piękno; wzniosłość wyłania się z ciała, które walczy z grawitacją i ograniczeniami materii, które testuje granice własnych możliwości. Kraczkowska pokazuje wzniosłość jako doświadczenie intensywnej obecności – graniczne napięcie między pełną kontrolą a nieuchronnym chaosem ruchu. Jej ciało, niczym porażone prądem, wchodzi w relacje z przestrzenią, scenografią i widzem, nieustannie balansując między tym, co zamierzone, a tym, co wymyka się spod kontroli. Moment krzyku jest punktem granicznym, w którym bohaterka traci kontakt ze sobą i własnymi emocjami. Po tym wybuchu charakter monologu zmienia się – ton staje się bardziej napięty, głos mocniejszy, wyraźnie modulowany, a słowa, często powtarzane lub wykrzykiwane, zyskują dramatyczną wagę, uwydatniając intensywność przeżywanych emocji. Jednocześnie ruch performerki

przyspiesza. Kraczkowska zrzuca krzesło, przesuwa stół, jakby fizycznie kształtując przestrzeń wokół siebie i podkreślając echo napływających afektów.

Jej ciało, dotąd wolniejsze i rytualne, teraz porusza się gwałtownie, powtarzając wcześniej wykonywane gesty – wyciąganie rąk ku górze, uderzenia dłonią w podłogę, gwałtowne skręty tułowia – ale w przyspieszonym tempie. Cień bohaterki, rzucany na ścianę, zdaje się podwajać, tworząc nową, niejednoznaczną postać.

Światło w *Sublime*, opracowane przez Pawła Bownika, nie jest jedynie elementem technicznym – to osobny, żywy byt. Artysta, znany z pracy z fotografią, wprowadził na scenę własny obiekt: lampę-rzeźbę, która ożywia jego fotograficzny język w przestrzeni teatralnej. Konstrukcja lamp o różnym charakterze i kierunku światła nie tylko modeluje ciało Kraczkowskiej, lecz także tworzy z nim wizualny dialog. Światło raz wydobywa ciało z ciemności, raz pochłania, budując napięcie między jego materialnością a ulotnością obrazu. Obiekt staje się pośrednikiem – przypomina o źródle światła, o akcie patrzenia i o samej naturze percepcji. To nie scenografia w tradycyjnym sensie, lecz świetlny byt, który uczestniczy w ruchu performerki, wpływając na postrzeganie ciała i kształtując dramaturgię przestrzeni.

Kostium performerki – jasnoniebieska sukienka o prostej, funkcjonalnej formie – stanowi wizualne dopełnienie jej emocjonalnej i cielesnej podróży. Gdy Kraczkowska zwija się jak z bólu, materiał stroju zdaje się kurczyć, jakby reagując na intensywność przeżywanego afektu. Jego prostota i faktura przywodzą na myśl cienką, przezroczystą reklamówkę, która zmniejsza się pod wpływem ciepła. Ten obraz materialnego napięcia staje się metaforą wewnętrznego skurczu, procesu, w którym ciało i emocja stapiają się w jedno. Scenografię i kostiumy zaprojektowała Wiktoria Walendzik, której

praca subtelnie dopełniła ruch i światło, współtworząc atmosferę płynnego przepływu ciała, światła i przestrzeni scenicznej.

Koniec i wolność w nadmuchanych kostiumach

Spektakl *The End* Magdy Jędry i Kasi Kani, współtworzony z zespołem Nagrobki, opowiada o bolesnym rozczarowaniu i próbach pogodzenia się z z nieuchronnym końcem. Choć jego struktura pozostaje otwarta, wyraźnie wyczuwalny jest rytm opowieści o stracie i poszukiwaniu równowagi. Scenę wypełniają dmuchane obiekty o różnych kształtach i kolorach: orka, łabędź, różowe skrzydła, a także koła i poduszki, które wyglądają jak porzucone na plaży lub opuszczonym placu zabaw. Przypominają dziecięce zabawki, przywołując echo beztroskiej fantazji, która została już utracona. Performerki i performerzy ubrani są w dmuchane kostiumy. Kamizelki i kurtki wykonane z lateksu i gumy powoli tracą powietrze, flaczeją, stają się smutne i nieporadne. Razem z nimi opadają sceniczne obiekty, tworząc obraz przemijania i utraty dawnej radości. Można by je jeszcze nadmuchać, ale wydają się już zmęczone, jakby same poddawały się sile czasu. I czy w ogóle warto, skoro koniec i tak przyjdzie?

Spektakl rozpoczyna się spokojnie, twórczynie i twórcy wprowadzają widza w delikatny, wyczekujący nastrój. Performerki w dmuchańcach oraz muzycy, Maciej Salamon i Adam Witkowski, poruszają się powoli i jednocześnie grają na instrumentach, wypracowując wspólny rytm. Po jakimś czasie zaczynają wypuszczać powietrze z kostiumów, a muzyka łączy się z tym dźwiękiem, tworząc pulsującą, rytmiczną dynamikę sceny. Salamon i Witkowski coraz mocniej angażują się w grę, wykorzystując instrumenty do podkreślenia

wybuchowej, punkowej ekspresji performerów. Pojawia się śmiech, narasta intensywność. Ruchy stają się gwałtowniejsze, ciała reagują w pełni na energię sceny. To moment uwolnienia, w którym wszelkie wcześniejsze napięcia i narzucone ramy zostają odrzucone, a performerki i performerzy odzyskują przestrzeń dla swobodnej ekspresji. Z czasem energia zaczyna się organizować, performerki zdejmują z siebie dmuchańce, jakby zrzucały warstwę sztuczności i uwalniały się od narzuconych form, próbując wydostać się z ograniczeń własnej roli scenicznej.

W spektaklu obecny jest lament, który przenika całą strukturę działania performerów. Nie jest to jedynie aspekt muzyczny – piosenki Nagrobków mają formę lamentów, a performerzy często wykonują gesty lamentacyjne: opadanie ciała, wyciąganie rąk, powolne wzdychanie, które w połączeniu z dźwiękiem sprawiają wrażenie ciągłego przenikania smutku i napięcia. Gest zdejmowania nadmuchanych kostiumów staje się metaforą uwalniania się od narzuconych form i ograniczeń, a dźwięk uchodzącego powietrza znakomicie sygnalizuje ulotność i przemijanie. Szum wypełniający przestrzeń i rytm działań performerów działa jak komentarz do współczesnej egzystencji: nawet w momentach rozluźnienia, śmiechu czy zabawy ciało i emocje pozostają naznaczone presją – wynikającą zarówno z wymogów synchronizacji i kontrolowania scenicznych obiektów, jak i z symbolicznego ciężaru oczekiwań społecznych. Lament w tym kontekście nie jest jedynie żałobny: symbolizuje kondycję współczesnego człowieka żyjącego w kulturze nadmiaru, w rytmie nieustannych wymagań i stymulacji, w której radość i zabawa są splecione z poczuciem obowiązku i nieustannego wysiłku.

Wciąż myślę o tym, dlaczego jako dziecko tak rzadko korzystałam z dmuchańców. Po części to właśnie *The End* obudził we mnie tę nostalgię, ale nie za konkretnym przedmiotem, a za niespełnioną możliwością. W kulturze

kapitalizmu uczymy się, że każdy koniec powinien mieć pozytywne rozwiązanie, szczęśliwe zakończenie, które oswaja stratę. Tymczasem spektakl Jędry i Kani rozbraja ten mit, pokazując, że koniec może być po prostu końcem – nie tragedią i nie katharsis, ale chwilą bezsensu, która też ma prawo istnieć.

Z chaosu dźwięków i cichnących ruchów wyłania się refleksja nad współczesnym wyobrażeniem szczęścia, które obiecuje sukces i perfekcyjne zakończenie, a w rzeczywistości często zasłania zwykłe, codzienne doświadczenia i materialność życia. W połowie spektaklu następuje przełamanie: cisza, w której jedna z performerek zaczyna wymieniać przedmioty z przestrzeni: „siwe włosy Adama", „jego dłonie trzymające pałki perkusyjne", „stół". Ten prosty, niemal rytualny gest przywraca fizyczną obecność rzeczy, które zwykle giną w natłoku oczekiwań i narracji o sukcesie. Pojawia się też cień anhedonii – niemożności pełnego odczuwania przyjemności. Nie jest ona werbalizowana, lecz zawarta w ruchu: w tej sekwencji choreograficznej Jędra i Kania podnoszą się i upadają – najpierw jedna, potem druga. Gdy jedna upada, druga próbuje ją podnieść, podtrzymać, ale potem sama bezwładnie pada na podłogę. Ruchy te powtarzają się w kółko, tworząc obraz zawieszenia między pragnieniem radości a ograniczeniami ciała i emocji, między wolnością a niemożnością pełnego jej przeżycia. Ten powtarzalny cykl staje się metaforą napięcia między pragnieniem życia a jego rzeczywistymi ograniczeniami.

W finale Jędra i Kania ponownie tworzą duet o współistnieniu i kruchości. Ich ruch staje się prostszy, bardziej ludzki, jakby przeszły przez koniec i znalazły się po jego drugiej stronie, już nie w sprzeciwie, ale w zgodzie. Ich ruchy splatają się w rytuale współistnienia: gdy jedna wstaje, druga się przewraca, gdy jedna podnosi, druga pomaga. W tym cielesnym dialogu można dostrzec

antropologiczną opowieść o zależności, o wspólnocie w obliczu końca, o kruchości ciała, które jest jednocześnie źródłem życia i jego ograniczeniem. Kilkakrotnie powtarza się wers: „Miał być orzeł, a jak zwykle wypada reszka”. Performans nie oferuje happy endu. Zamiast tego proponuje coś bardziej ludzkiego: pogodzenie się z przypadkiem, z końcem, z niedoskonałością. Może więc między mechanizmem zaprzeczania a katastroficznym oczekiwaniem istnieje jeszcze inna opcja – taka, która pozwala pozostać z końcem, nie uciekać przed nim, lecz zobaczyć w nim możliwość początku.

Wzór cytowania:

Kmiecik, Katarzyna, *Dotyk końca*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 190, https://didaskalia.pl/pl/artykul/dotyk-konca.

Autor/ka

Katarzyna Kmiecik – studentka kulturoznawstwa – tekstów kultury UJ.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/dotyk-konca*