didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 191**
Data wydania: luty 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/niszczycielka-dobrej-zabawy

/ TANIEC

Niszczycielka dobrej zabawy

Monika Kwaśniewska-Mikuła

Cricoteka i Krakowski Teatr Tańca: Rollercoaster 2025: Fiesta, 7 lutego – 14 grudnia 2025

Tytuł niemal całorocznej ósmej edycji programu prezentacji tańca Rollercoaster brzmiał „Fiesta”. Co ciekawe, również w 2025 roku uczestniczyłam w ogólnoświatowej (bo „międzynarodowa” – to za mało powiedziane; w wydarzeniu uczestniczyło kilkaset osób z wszystkich kontynentów) konferencji teatrologicznej organizowanej przez International Federation for Theatre Research (IFTR) w Kolonii pod hasłem „Performing Carnival: Ekstasis, Subversion, Metamorphosis”. Założenia obu wydarzeń były podobne. W pierwszym chodziło przede wszystkim o wspólnotowe doświadczenie radości, afirmacji i świętowania; w drugim o odsłanianie transgresyjnego potencjału i politycznego wymiaru wspólnej zabawy w świecie „na opak”. Mimo wszystkich różnic obie imprezy zakładały szukanie w przytłaczającej rzeczywistości tego, co pozytywne, przyjemne i dające nadzieję, nawet jeśli nadzieja ta wyłania się z mroku, jak pisała Rebecca Solnit. Obszarem eksploracji były sztuki perfomatywne dające możliwość

kreowania spekulatywnych wizji „lepszych” światów. I choć powołana w ich obrębie utopia jest krucha i jawnie wypreparowana, to wytworzona dzięki niej pozytywna energia nie tylko bywa realna, ale ma szansę wyjść poza ramy wydarzenia i przenikać na zewnątrz (wraz z publicznością). Po obejrzeniu spektakli na Rollercoasterze (ale też po wysłuchaniu części wystąpień konferencyjnych) mam jednak poczucie, że równie często to rzeczywistość wkracza do wydarzeń teatralno-choreograficznych. I to z takim impetem, że potrafi nam popsuć zabawę, kierując wyobraźnię z powrotem ku mrokowi.

Jedzenie i picie

Przy wejściu weganie i wegetarianie dostają róże w różnych kolorach, w zależności od diety. To znaki dla kelnerów. Jako weganka chciałabym je też potraktować jako podziękowanie – ludzie niejedzący mięsa i produktów pochodzenia zwierzęcego przyczyniają się do ratowania świata. Taki gest wdzięczności ma jednak negatywny wpływ na naturę ze względu na ślad węglowy, zużycie wody i chemikalia stosowane w hodowli kwiatów. Ekologia to pole pełne pułapek i paradoksów. Nie była ona jednak, jak się przekonałam, bezpośrednim tematem performansu *Breaking Bread*(choreografia: Juhász Kata, koncepcja: Tamás Lóky). Jeśliby tak było, dowiedzielibyśmy się z pewnością, co stanie się z niezjedzonymi resztkami zaserwowanej widowni uczty.

Performans ma formę wykwintnej, pięciodaniowej kolacji przygotowywanej w czasie rzeczywistym (szef kuchni: Gábor Kereszty) i podawanej publiczności siedzącej po dwóch stronach długiego stołu, po którym przemieszczają się kelnerki i kelnerzy (Eszti Kudlák, Fruzsina Markó, Marcell Hován, Kata Juhász, András Déri, Máté Asbót). Wykonując rozmaite

akrobacje, rzucając jajkami i jabłkami czy nosząc talerze na plecach, serwują nam kolejne dania i nalewają wino, wodę lub sok – w zależności od preferencji. Podawaniu posiłków towarzyszą głębokie spojrzenia w oczy, łaskotanie nóg gości pod stołem, układanie ciał w rzeźbiarskie pozy. A kiedy lista dań się kończy, performerzy i performerki zapraszają publiczność do wspólnego tańca na stole oraz parkiecie obok niego.

Obecność i rola tancerzy w *Breaking Bread* skojarzyła mi się z *Moca dinner* organizowanym przez Marinę Abramović w Muzeum Sztuki Współczesnej (MOCA) w Los Angeles (2011)[1]. Artystka zatrudniła (za niewielkie honorarium) grupę młodych performerek i performerów, by utworzyli żywą rzeźbę podczas kolacji dla bogatych mecenasów sztuki. Między daniami leżały ich nieruchome, nagie ciała, a z dziur w stołach wystawały głowy – niczym kolejne potrawy. Osoby performujące miały zachować milczenie i neutralny wyraz twarzy bez względu na okoliczności czy ewentualne zaczepki coraz bardziej pijanych bogaczy. W finale półnadzy kelnerzy wnieśli dwa torty wyglądające jak nagie ciała Abramović i zaproszonej przez nią gwiazdy muzyki Debbie Harry, które następnie zostały pokrojone i zjedzone. Performans uwidaczniał pracę performatywną jako przestrzeń uprzedmiotowienia ciała i konsumpcję podmiotowości artystek i artystów. W *Breaking Bread* jest odwrotnie i zarazem podobnie. Osadzenie choreografii kelnerskiej w ramach wydarzenia performatywnego nadaje jej rangę artystyczną, uwidacznia pracę fizyczną, komunikacyjną i kreatywną, która się z nią wiąże. Nadaje podmiotowość osobom zwykle zinstrumentalizowanym i niemal niewidocznym. Role kelnerów grają jednak artyści – dobitnie wskazując na to, że ich praca jest nakierowana na służenie publiczności, zabawianie jej, podrzucanie smacznych kąsków.

Performans Abramović miał stawiać bogaczy w niewygodnej, wręcz

perwersyjnej sytuacji – ujawnienia ich władzy nad dotowanymi osobami artystycznymi (oglądając zdjęcia i nagrane fragmenty wydarzenia, nie mam poczucia, że artystka osiągnęła ten cel). Wydarzenie w ramach Rollercoastera było jednym z wielu punktów programu rezydencyjnego, na które każda osoba zainteresowana mogła kupić niedrogi bilet. Publiczność nie była więc w żaden sposób sprofilowana, jak to było w przypadku performansu Abramović, choć to przecież nasza obecność i zainteresowanie legitymizują działania performatywne. Mój największy dyskomfort budziło jednak coś innego niż ewentualna władza nad osobami performującymi. Nie byłam szczególnie głodna, ale chciałam choć spróbować wykwintnych dań. Można było odmówić, można było nie dojeść – to nie rodzinny obiad. Ale zgadzając się na postawienie przede mną kolejnego talerza, decydowałam się jednocześnie na zmarnowanie części jedzenia. Wydarzenie dało mi więc również do myślenia, jak znajomość rytuału restauracyjnego idzie w parze z cichym przyzwoleniem na marnowanie żywności. Cóż, przywileje zamożnej części świata są miłe, ale zabijają planetę. W tym kontekście również biblijne konotacje wydarzenia wytwarzane przez nazwy dań (np. „Rajski ogród" czy „Grzech pierworodny"), skojarzenie z Ostatnią Wieczerzą, wydają się wskazywać na religijne i kulturowe źródła kryzysu klimatycznego. To przecież Bóg uczynił ziemię podległą człowiekowi i nakazał korzystać z jej dóbr (pamiętacie księdza Michała Olszewskiego, który wypędzał demona wegetarianizmu salcesonem?[2]). Nawiązanie do Ostatniej Wieczerzy też można rozumieć dosłownie – jako zapowiedź końca przywilejów. Choć więc było miło i wesoło, to *Breaking Bread* ujawniło rozmaite obciążenia – symboliczne i realne, przeszłe i teraźniejsze – rytuałów wspólnego jedzenia.

Na początku *Stay Hydrated (Unseless Machines)* trzech performerów ubranych w sportowe spodenki, podkoszulki i buty siada przy trzech połączonych ze sobą kwadratowych stolikach. Każdy z nich ma własną

szklankę i dzbanek z wodą. Nalewają sobie płyn, popijają. Początkowo jakby od niechcenia, automatycznie. Stopniowo jednak zwyczajne złapanie szklanki w jedną rękę i przyłożenie jej do ust okazuje się niewystarczające. Performerzy zaczynają udziwniać choreografie picia. Łapią naczynia zewnętrznymi krawędziami rąk lub wewnętrzną stroną łokci; piją bez używania rąk; kucają na stoliku lub kryją się pod nim; „podrzucają" wodę do góry i łapią ją ustami w locie. Wszystko to sprawia, że zwykła czynność ulega wyobcowaniu i zaczyna koncentrować na sobie uwagę.

Performerzy działają osobno, obserwując się nawzajem, jakby rywalizowali w jakichś ekscentrycznych zawodach. Nie zawsze zresztą grają uczciwie – podbierają sobie wodę lub wypluwają ją do szklanek scenicznych partnerów. Kiedy pomysły zaczynają się powtarzać, a solowe performanse się wyczerpują, zacieśniają współpracę. Wspólne działanie pobudza kreatywność, choć prowadzi ją też do form coraz bardziej absurdalnych i niefortunnych dla realnego nawodnienia. Performerzy wykonują rozmaite układy akrobatyczno-gimnastyczne z udziałem lub bez udziału stolików i krzeseł. Tworzą piramidy, wyginają ciała w najróżniejszych pozach, w których podają sobie i piją płyn. Kiedy wody – wypitej i coraz obficiej rozlewanej – brakuje, dolewają ją z ukrytego w kulisach baniaka. Gdy i ta się kończy, znajdują jeszcze jedną butelkę na zapleczu. Starają się też odzyskiwać zmarnowane zasoby: zbierają wodę ze stolików, wycierają podłogę swoimi ubraniami lub sobą nawzajem – czyniąc swoje ciała poręcznymi mopami – i wyżymają tak zebraną wodę do dzbanków. Próbują też odzyskiwać płyn zmagazynowany w ciałach – wykonują intensywne ćwiczenia i nawzajem zbierają spływający po różnych częściach ich ciał pot. W końcu proponują osobom z widowni napicie się zlanej do wspólnego naczynia wody. Chętnych brak – czym innym jest przecież wzrokowo-afektywne konsumowanie widowiska, w tym ciał, aktywności i kreatywności

wykonawców, czym innym wypijanie płynów, które przez ten obszar przesiąkły, zebrały kurz, brud, sole mineralne, toksyny. Woda nie może się jednak zmarnować, więc performerzy piją wytworzony przez siebie biologiczny koktajl.

Stay Hydrated to spektakl wirtuozerski. Performerzy potrafią przez godzinę utrzymać uwagę widowni na piciu wody, wywołując raz po raz wybuchy śmiechu. W czasie rozmowy po pokazie mówili, że część działań improwizują, realizując na bieżąco wybierane i modyfikowane scenariusze. Świetnie zadziałało to na krakowskim pokazie, gdy stłukło się jedno z naczyń. Performerzy tak ograli sytuację, że naprawdę trudno było odgadnąć, czy to działanie zaplanowane, czy brany pod uwagę, ale jednak wypadek. Niewątpliwą zaletą jest też *vis comica* wszystkich wykonawców, którzy ze śmiertelną powagą wykonują najdziwniejsze akcje – jakby rywalizowali o medal olimpijski. Wszystko to sprawia, że spektakl może wprawić w znakomity nastrój. I w tym przypadku lekka atmosfera jest podszyta niepokojem. Nie mogłam przestać myśleć o tym, że oglądam trzech mężczyzn marnujących wodę i energię dla mojej przyjemności i swojego prestiżu. W czasach suszy i prognoz, że w przyszłości woda pitna będzie cenniejsza niż złoto, taki widok może konfundować. Gdy początkowa rozrzutność beztroskiego wylewania płynu ewoluuje w stronę starań o odzyskanie choć kilku kropli, nieskuteczność performerów wydaje się metaforą dzisiejszych prób zatrzymania katastrofy klimatycznej. Zwłaszcza że przecież w kapitalizmie najmniejszy postęp w tym zakresie jest zaprzepaszczany kolejnym spektakularnym marnotrawstwem. Katastrofa klimatyczna jest natomiast nierozerwalnie związana z kapitalizmem, w którym, aby (prze)żyć, musisz nieustannie performować, wymyślając coraz bardziej oryginalne i nietypowe sposoby bycia w świecie. W tym wyścigu

wszelkie zasoby – od wody po ludzkie ciało, energię, inteligencję, pomysłowość, umiejętność kooperacji – wyżyma się do ostatniej kropli. A potem wypluwa na śmietnik lub, przy dozie szczęścia, przekierowuje do recyklingu. Pod koniec spektaklu mężczyźni ustawiają ławki w innej niż początkowo konfiguracji, kładą na nich szklanki i dzbanki z wodą. Siadają. Wszystko może zacząć się od początku. „Show must go on".

Celebrowanie żenady

Mężczyzna w średnim wieku ubrany jest jedynie w spodnie i ma pomalowaną na czerwono twarz. Tańczy, kierując całą uwagę na wybranego widza. Porusza się dynamicznie po korytarzu utworzonym przez publiczność. Podchodzi do grupki osób, udaje, że rozmawia – sugerując w ten sposób, jak mówi, że jest popularny – potem tańczy solo. Stopniowo jego energia się wypala. Na twarzy widać zmęczenie i rozpacz spowodowaną najprawdopodobniej brakiem reakcji wybranka. Ten już wie, że jest obiektem flirtu, ale ze stoickim spokojem patrzy, milczy… Dopiero wyraźne gesty performera – zmniejszenie dystansu, kontakt fizyczny – wywołują reakcję. Para kończy scenę, tańcząc w delikatnym przytuleniu. Tak właśnie działa performans *Daddy* Joela Braya. Publiczność jest w nim uwodzona, adorowana, zachęcana do współpracy, na którą z mniejszymi lub większymi oporami się zgadza. Rozbrajający uśmiech, otwartość i zaangażowanie performera, jego wylewne podziękowania i pochwały, powszechność interakcji przełamują ewentualny dystans. Opisana sekwencja jest jednak też nieco inna od pozostałych, w czasie których Bray pytał o zgodę i nigdy nie wyciągał nikogo do działania na siłę. Tym razem wybrana do interakcji osoba nie została zapytana o zgodę – przynajmniej nie w sposób, który byłby zauważalny dla pozostałych widzek i widzów. Była to jedyna sytuacja w tym

performansie, która wywołała mój dyskomfort. Czy dlatego, że została widzowi narzucona? Czy przez jej intymność? A może dlatego, że przejęłam skrępowanie uczestników sceny – zarówno widza, jak i performera. Bray, do tej pory raczej pewny siebie, teraz wydawał się rozbrojony, zależny od reakcji tej jednej osoby. Na przebieg sceny z pewnością wpłynął też fakt, że wybór Braya padł na osobę zawodowo związaną z teatrem, aktora lalkarza, reżysera, pedagoga teatru – Daniela Arbaczewskiego, który świetnie się odnalazł w potencjalnie trudnej sytuacji. Zachował dystans, ale też odpowiadał na gesty performera. Dzięki temu, oprócz wspomnianego dyskomfortu, znalazło się w niej miejsce, również na delikatną czułość i wzruszenie.

Wcześniejsze interakcje nie były tak odsłaniające. Widownia od początku znajdowała się w tej samej przestrzeni, co performer i mogła swobodnie się po niej poruszać. Było to zresztą konieczne, jeśli chciało się śledzić działania toczące się w różnych punktach sali. Bray krążył między widzkami i widzami, uśmiechał się, raz po raz do kogoś podchodził i prosił o pomoc, lub w czasie działania prosił o wsparcie kolejne osoby, zawsze dając szczegółowe instrukcje oraz dziękując za ich wypełnienie. Aktywności, do których zapraszał, były dość proste: polegały np. na trzymaniu prospektów potrzebnych do tworzonych na żywo obrazów wokół kolorowej wyspo-kanapy – gotowych do sfotografowania i wrzucenia na Instagram (do czego Bray zachęcał, prosząc tylko, by go otagować), posypywania jego półnagiego ciała cukrem pudrem czy innymi słodyczami, zamiatania zabrudzonej słodkościami podłogi, grupowego tańca do prostej choreografii. Najbardziej krępująca mogła być prośba o polizanie pokrytego cukrem pudrem ciała performera, ale można było odmówić bez ryzyka zepsucia pokazu (sprawdziłam to na sobie – odmówiłam, nie ponosząc żadnych konsekwencji). Taniec z wybranym widzem, w którym panujące do tej pory zasady zostały zawieszone, wskazuje

na generalne pęknięcia w strukturze *Daddy'ego*.

Przywołanym powyżej pełnym gagów i słodyczy działaniom towarzyszy autobiograficzna narracja. Uśmiech i lekkość, z którymi jest opowiadana, nie osłabiają jej ciężaru. Performer ma korzenie aborygeńskie, jego rodzina doświadczyła przemocy, kolonizacji, wykorzenienia. Bray jest biały, a języka przodków uczy się z internetowych tutoriali. Jedyną aborygeńską tradycją, której nauczył go ojciec, była kradzież miodu z dzikich uli, choć trudno tu właściwie mówić o nauce, bo pierwsza i jedyna lekcja zakończyła się porażką (miodu ostatecznie nie udało się ukraść). Bray swobodniej niż w buszu czuje się w wielkomiejskiej, queerowej, zachodniej kulturze Sydney, w której przez lata performował rolę „sugar baby" – szukając starszych utrzymanków, być może w tęsknocie za ojcem, który porzucił rodzinę dla pełnego przygód seksualnych życia. Autonarracja Braya prowadzi do smutnego klinczu. Po czterdziestce odgrywana do tej pory tożsamość przestaje być wiarygodna… Stopniowa utrata młodości i seksualnej atrakcyjności, brak stabilnych wzorców męskości w rodzinie, wykorzenienie kulturowe doprowadziły go do pustki, lęku i rozpaczy. Najbardziej paradoksalne jest to, że szukając partnerów w internecie, Bray jest wtórnie kolonizowany, np. proszony o wykonanie aborygeńskiego tańca. Pochodzenie, które nie tyle sam wyparł, ile zostało w nim zatarte, ma teraz stanowić kluczowy element jego egzotycznej atrakcyjności. W tym doświadczeniu kumulują się kolonializm, rasizm, ejdżyzm. Biografia Braya staje się więc wypadkową rozmaitych wymiarów przemocy symbolicznej. *Daddy* to znakomicie zaplanowany i przeprowadzony performans partycypacyjny i tożsamościowy, wywołujący rozmaite afekty i emocje – od rozbawienia, otwartości, zaangażowania, po dyskomfort, gniew, zażenowanie, sprzeciw. Nadmiar słodyczy przykrywającej przemoc i rozpacz – dosłownie i w przenośni – prowadzić może do mdłości.

W spektaklu o znamiennym tytule *Dirty Dancing* (koncepcja, reżyseria, scenografia: Eryk Makohon, choreografia: Eryk Makohon oraz aktorki i aktorzy, dramaturgia: Daria Kubisiak) najoczywistsze oczekiwania albo obawy – w zależności od tego, jaki mamy stosunek do słynnego filmu z lat osiemdziesiątych – nie zostają spełnione. Piosenkę *Time of My Life* usłyszymy dopiero w ostatniej scenie spektaklu. Osoby tańczące biegną wtedy w stronę widowni w zwolnionym tempie – najpierw w geście tęsknoty i próby dogonienia jakiegoś ideału (tańca, wyglądu, miłości, kultowości?). Kiedy jednak delikatnie prostują się i usztywniają ciała, a światło przygasa – zaczynają przypominać zmierzające w naszą stronę zombie. To, co uwodzicielskie i stereotypowo „piękne", staje się zmorą – niemożliwym do spełnienia wyobrażeniem o doskonałości, której – jako ludzie – z pewnością nigdy nie osiągniemy. Na tym pełnym napięć i sprzeczności polu rozpięte są choreografie *Dirty Dancing*.

Wszystko się tu ze sobą miesza: heavy metal z operą, balet z bójką, wdzięk z niezdarnością, samozachwyt z samoośmieszeniem, wzniosłość z obrzydzeniem, doskonała technika taneczna z nieporadnością, męskość z kobiecością i dziecinnością, namiętność z brutalnością, pożądanie z obojętnością. *Dirty Dancing* to zestaw etiud połączonych wątkiem tytułowego „brudnego tańca", który rozumiany jest jako taniec „zepsuty", żenujący, niejednolity gatunkowo, czasami wręcz obrzydliwy. „Brudny taniec" to taki, który nie wpisuje się w wymogi typowej estetyki tańca – stereotypowo postrzeganego jako forma sztuki kunsztownej, określonej gatunkowo, przeznaczonej dla niekiedy eterycznych, niekiedy umięśnionych, ale zawsze bardzo sprawnych, wytrzymałych i zazwyczaj bardzo młodych[3] ciał. Występujące na scenie dwie kobiety i dwaj mężczyźni są w średnim wieku, ich sylwetki są różne: od umięśnionych i szczupłych po nieco przysadziste. Ubrani są jak na bal, ale w stylu estradowym. Zoltán Deák ma różowo-

bordową marynarkę, ciemne spodnie, białą koszulę, czarną muchę oraz zaczesane do tyłu na żel długie, falowane włosy. László Szekrényes nosi brązowy garnitur oraz sprany, szary T-shirt; łysinę na głowie rekompensuje długa, ciemna, bujna, zmierzwiona broda. Eszter Nagy prezentuje się w srebrno-złotej, krótkiej obcisłej sukience i szpilkach. Emília Polgár nosi z kolei czerwoną, długą, rozkloszowaną suknię. Choć kostiumy łączy wspólny styl, to wielość kolorów i fasonów tworzy wrażenie chaosu i dysharmonii. Zamiast elegancji mamy więc tandetę, która jednak idealnie wpisuje się w estetykę żenady królującej w „brudnym tańcu" celebrowanym w tym spektaklu.

Dramaturgia spektaklu oparta jest na zderzeniach. Zmysłowy taniec derwiszy w wykonaniu Emílii Polgár wnosi nastrój skupienia, kontemplacji i podziwu. Performerka wiruje powoli na przyciemnionej scenie, wprawiając w ruch nie tylko ciało, ale też czerwoną suknię. Towarzyszą jej przepiękny, głęboki i melancholijny kobiecy wokal i wolna, transowa muzyka. Gdy Polgár schodzi ze sceny, wkraczają na nią zupełnie inne jakości – skoncentrowane wokół cielesnego pożądania, odrzucania i upokarzania. Eszter Nagy i Zoltán Deák zaczynają brutalną grę. Najpierw mężczyzna rozbudza zmysły partnerki, wkładając swoje palce do jej ust, potem jednak zaciska je tak, by trzymając za brodę, kierować jej ruchami. Kiedy kobieta zaczyna pożądliwie ocierać się o jego krocze, stoi nieporuszony i patrzy w dal. W akcie zemsty postać grana przez Eszter zrywa mu spodnie, odsłaniając pod spodem kobiece kabaretki. Potem namiętnie wkłada sobie fragmenty jego spodni do ust (to jest dosłowny opis działania), wsiada na plecy poruszającego się teraz na czworakach partnera i zjeżdża na nim ze sceny. Ciekawy efekt daje też zestawienie utrzymanego w wysokim tonie tańca pleców (znów Polgár) z wykonanym przez László Szekrényesa w sąsiadującej scenie, jawnie autoironicznym tańcem odsłoniętego, obfitego brzucha. Choć oba ciała są

raczej korpulentne, to ze względu na odmienną atmosferę i estetyczną ramę scen fałdki widoczne w wycięciu eleganckiej sukni robią zupełnie inne wrażenie niż ostentacyjnie odsłonięty plastyczny brzuch. Wymownym zestawieniem jest też połączenie operowej, wzniosłej arii z *Króla Artura* Purcella, *The Cold Song* w wykonaniu Klausa Nomiego, z choreografią obu performerek opartą na kaszleniu i upadaniu. W układzie, oprócz teatralnego rozrzucania włosów po podłodze, widzimy też zaplecze patetycznych gestów, takie jak nieporadne podbieganie do pozycji startowej. Kontrastowo są też skonstruowane postaci. Na przykład persona Szekrényesa sprawia wrażenie silnej i stereotypowo „męskiej". Wygrana przez niego w jednej z pierwszych scen bójka ze scenicznym partnerem potwierdza to wizualne rozpoznanie. Jednak w czasie jej trwania spod marynarki wychyla się wciśnięty w spodnie pluszowy miś. Złożoność postaci jest najbardziej wyrazista w wykonaniu Nagy, która na początku zwraca się do publiczności, sugerując, że jej uwaga z pewnością jest w pełni skoncentrowana na niej – jako najpiękniejszej (tu opisuje swoją twarz Mony Lisy i umięśnione, ale drobne ciało), najmądrzejszej i najbardziej utalentowanej z obsady. Stopniowo zaczyna jednak, przynajmniej w mojej percepcji, przegrywać walkę o spojrzenie z dziwnymi działaniami koleżanki i kolegów, którzy zaczynają się wąchać pod pachami, trząść i ocierać o siebie, jakby chcieli złagodzić dotkliwe uczucie swędzenia. W kolejnym monologu performerka dzieli się swoją filozofią ludzkiej tożsamości na przykładzie ogórka: twardego i świeżego albo sfermentowanego w kiszonce. Sama w końcu przyznaje, że zakisiła się w nieprzyjaznym kobietom środowisku artystycznym, ale teraz zmartwychwstaje i chce na nowo celebrować swoje wspaniałe ciało. O ile jednak pierwszą, „filozoficzną" część monologu mówi kokieteryjnym, słodkim, ale też ironicznym głosem, tak w drugiej – osobistej – zaczyna wrzeszczeć ochryple, jakby chciała siłą wyszarpać dla siebie szacunek i

podziw. W jej działaniach miesza się mania wielkości z lękiem przed byciem gorszą, niewystarczającą, niewidzialną (każda z cech jest demonstrowana ostentacyjnie wyrazistymi gestami scenicznymi). Te dwa bieguny zostają jednak przełamane w jednej z ostatnich scen, w których wchodzi na scenę ubrana we szlafrok i wykonuje z playbacku *Highway Star* Deep Purple, grając na szczoteczce do zębów i choreografując czyszczenie uszu czy szczotkowanie włosów. Autoironiczne zejście na poziom codzienności, zwyczajności, marzeń snutych przed lustrem rozbija pretensjonalność wcześniejszych roszczeń i aspiracji.

To pomieszanie nie dotyczy tylko sceny, ale też – zgodnie z intencjami osób twórczych wyrażonych w opisie wydarzenia – odbioru. Przyznam, że widok strużek potu na czołach osób performujących, zapach ogórków kiszonych czy zabawa jednym z nich, która polega na tym, że Deák podbija ogórka kroczem, niczym sportowiec nogą piłkę, a potem łapie go w noszone przez siebie kabaretki jak w siatkę wywoływały we mnie dość mocne reakcje – od śmiechu do zniesmaczenia. Czasami naprawdę trudno patrzyło mi się na to, jak osoby performujące wytwarzają, podkreślają i ogrywają niedoskonałości swoich scenicznych wizerunków. I właśnie na tym poziomie, odsłonięcia tego, co potencjalnie wstydliwe i dyskomfortowe, również, a może przede wszystkim, dla osób na widowni, *Dirty Dancing* był dla mnie poruszającym, ale też uwalniającym doświadczeniem. W tej przestrzeni niewygody, żenady, przełamywania schematów, przystępnych estetyk, kanonów stereotypowego piękna i dobrego smaku tkwi ciekawy i mocny potencjał wywrotowy tego spektaklu.

Subtelne przewroty

Warstwy (koncepcja, choreografia i performans: Katarzyna Żeglicka, Alicja Czyczel, dramaturgia: Daria Kubisiak) to *relaxed performance*[4], na co składa się kilka kwestii. Po pierwsze – szeroko rozumiana dostępność, która została zaplanowana już na etapie konceptualizacji całego wydarzenia, również pod względem finansowym. Dzięki temu nie jest dokooptowanym na końcu dodatkiem, ale elementem świadomie współtworzącym warstwę artystyczną. Tłumacz PJM Jakub Studziński to osoba o dużym doświadczeniu w pracy teatralnej i artystycznej[5]. Jego obecność została precyzyjnie wkomponowana w spektakl. Studziński wychodzi na scenę w tych fragmentach, w których pojawia się tekst – pisany lub mówiony – zatrzymuje w widocznym miejscu i tłumacząc, staje się właściwie kolejną osobą performującą. Jego „(nie)dyskretny" posuwisty skok w stronę publiczności po zakończonym tłumaczeniu w czasie prezentacji premierowej wywołał głośny śmiech, właśnie dlatego, że jego obecność wykraczała poza „neutralną" formułę. Co więcej, to zejście, które wydawało się parodią gestu kogoś, kto stara się być niewidzialny, można odebrać jako ironiczny komentarz do tego, jak często aranżuje się obecność tłumaczy w teatrze – jako widocznych, ale jednocześnie przezroczystych. Do perfomansu audiodeskrypcję przygotowała Barbara Pasterak, która towarzyszyła artystkom w procesie i pojawiała się na próbach na różnych etapach pracy. Służyło to poznaniu struktury perfomansu, zamysłu artystek i budowania audiodeskrypcji na zasadzie współtworzenia wydarzenia. Kolejna warstwa dostępności to skarpety wypełnione cieciorką czy grochem, rozdawane chętnym przed spektaklem. Dzięki temu ci, którzy i które do skupienia i komfortu potrzebują „stimowania", dostają zielone światło dla swojej ekspresji cielesnej. Jednocześnie zaczynają współtworzyć trudną do przewidzenia warstwę

dźwiękową przedstawienia odgłosami pocieranych czy uderzanych o siebie ziaren. Poza tym te osoby, które chciały (i dla których starczyło miejsca), mogły usiąść czy położyć się na poduszkach przed pierwszym rzędem. Jak wynika z napisów i tłumaczenia na PJM na początku, w trakcie performansu można wstawać, chodzić, zmieniać miejsce, pozycję ciała, a nawet wyjść i wrócić – lub nie wracać. Na pokazie, na którym byłam, nikt z takich możliwości nie skorzystał, ale już sama świadomość, że performerki są na takie zachowania gotowe, może być ważna. Formuła *relaxed performance* zobowiązuje również do oszczędności w bodźcach – światło i dźwięki nie powinny być intensywne ani nadmiernie dynamiczne. Wszystko to służy otwarciu na różne potrzeby i ciała osób widzowskich. Wydaje mi się, że o ile taka formuła *relaxed performance* przyswoiła się już w teatrze dla młodszej widowni, o tyle w przypadku wydarzeń adresowanych do dorosłych wciąż jest nowością. Z wielu rozmów po spektaklu ze znajomymi oraz osobami studiującymi dowiedziałam się, że niektórych zaproszenie do relaksu spięło, a niezróżnicowany rytm i niejednoznaczność znaczeniowa zadziałały demobilizująco.

Nietypowe w polskim systemie teatralnym, nastawionym na punktualność, produktywność i efektywność, wydaje mi się też to, co Żeglicka i Czyczel mówiły w czasie dyskusji o trybie tworzenia spektaklu. Ich rytm uwzględniał, na przykład, brak pośpiechu w dążeniu do efektów i drzemki na próbach. Zastanawiam się jednak, na ile otoczenie artystek też mogło sobie pozwolić na luz, pamiętając o planowanej dacie premiery i wymogach grantowych. Najbardziej radykalne wydawałoby mi się znalezienie formuły, w której z jednej strony zamierzony cel – artystyczny i produkcyjny – zostaje osiągnięty, mimo że każdy i każda może sobie pozwolić na odpoczynek i spokój. Tylko czy jest to w ogóle możliwe, szczególnie w kapitalizmie?

Przestrzeń jest biała i pusta, na podłodze baletowej leżą jedynie białe, różowe i brązowe skarpety. Perfomerki, Katarzyna Żeglicka i Alicja Czyczel, mają jasne kostiumy i delikatny makijaż. Ich działania są proste, śledzenie ich wymaga skupienia i koncentracji na szczegółach – zwłaszcza że czynności płynnie w siebie przechodzą. Ich sceniczna obecność jest silnie spleciona z obecnymi na scenie obiektami. Artystki używają skarpetek na wiele sposobów: zbierają je, dobierają kolorystycznie, kładą je sobie na głowie, wkładają na dłonie niczym rękawiczki, próbują naciągnąć na kolana czy piersi. Skarpetki są przedmiotami, z którymi wchodzą w relację i dzięki którym nawiązują je z innymi: najpierw delikatnie podrzucając je osobom na widowni lub sobie nawzajem, potem zaczynają gładzić nimi ciała swoje i scenicznych partnerek – czasami, jakby delikatnie się obmywały, innym razem – w geście porządnego szorowania (np. miejsc między palcami stóp). Chwilami metaforycznie modyfikują ich ciała – jak wtedy, gdy Żeglicka nakłada na siebie wiele różowych skarpetek, formułując z nich kształt przypominający męski członek, który układa między nogami. Podobnie działają inne elementy garderoby obecne na scenie – zakrywając, modyfikując i odsłaniając ich ciała. Bluzka zawieszona na nagim torsie Czyczel przypomina korale, kurtka założona niesymetrycznie na głowę zamienia performerkę w dziwną, bezkształtną istotę. Zwisające między nogami różowe taśmy mogą być mackami ośmiornicy, ponieważ jednak pojawiają się mniej więcej w tym samym czasie, co skarpetkowy penis Żeglickiej, trudno nie uznać ich za nietypowe i nieludzkie genitalia. Zwierzęce konotacje są mocno eksplorowane. Mniej więcej w połowie performansu Żeglicka zakłada blond perukę i wraz z Czyczel tańczą, prowokacyjnie wypinając się i poklepując po pośladkach. Na ekranie wyświetlana jest animacja, a pojawiające się na niej hasła są buntowniczo wykrzykiwane przez Żeglicką. Są to odzwierzęce obelgi skierowane

zazwyczaj w stronę kobiet: świnia, krowa, foka, żmija, suka, kicia, wieprz. Padają one w różnych formach (również zdrobnionych) oraz są dookreślane przymiotnikami: głupia, gruba, piękna, ładna, stara, wredna, sexy… Inwektywy łączące kondycję kobiecą z kondycją zwierzęcą we wspólnym uprzedmiotowieniu i poniżeniu zostają jednak afirmatywnie przechwycone. Performerki nie wydają się nimi obrażone. Co więcej – stopniowo, dzięki wspomnianym kurtkom, skarpetkom czy taśmom, przybierają coraz bardziej nieludzkie kształty. W finale Żeglicka zakłada kombinezon w kształcie świni – spod rozsuniętego suwaka wyziera raz po raz jej nagie ciało – tworząc dynamiczną, ludzko-zwierzęcą hybrydę. Kobieco-zwierzęce byty wydają się więc afirmatywnie przechwytywać obelgi i pozbawiać je mocy. To w tym splocie poniżanej kobiecości i zwierzęcości powstaje impuls do upodmiotowienia i uznania obu tych kondycji. Dzięki temu zyskują one siłę, stają się sprawcze. Obelżywe porównanie zamienia się we wzmacniający sojusz.

Spektakl był inspirowany *Lekturą uproszczoną*[6] Cristiny Morales oraz życiem Fridy Kahlo. Idąc za tym pierwszym tropem, spodziewałam się radykalniejszego działania, które odważniej pogrywałoby sobie z moimi przyzwyczajeniami percepcyjnymi i sposobem postrzegania rzeczywistości. Bohaterkami tej powieści są cztery mieszkające razem kuzynki o różnych rodzajach niepełnosprawności intelektualnej. Stawiany przez nie opór wobec ableistycznych norm oraz kontroli ze strony państwa w *Lekturze uproszczonej* ma wymiar wręcz anarchistyczny i wiąże się z przekraczaniem granic obyczajowych, prawnych, seksualnych. Jest nieokiełznaną pogonią za niezależnym i autonomicznym życiem, tworzeniem, ekspresją swoich potrzeb oraz opinii. Tyle że takie radykalne przekroczenia norm raczej nie zgrywałyby się z zasadami *relaxed performance*. Lektura powieści Morales nieraz wywoływała we mnie konsternację, dyskomfort, poczucie zażenowania

czy wręcz zawstydzenia (np. długa, bardzo szczegółowa scena stosunku seksualnego w publicznej toalecie między dwojgiem osób z niepełnosprawnością). W *Warstwach* radykalna wyobraźnia jest subtelniejsza i raczej pobudza, ewokuje czy prowokuje, niż tworzy i podsuwa obrazy lub strategie. W mojej pamięci zapisały się powidoki ludzko-nieludzkich, interpłciowych hybryd, subtelnego, niespektakularnego aktywizmu, bliskości ciał i obiektów, które wchodząc ze sobą w relacje, wzajemnie się modyfikują. Żaden z tych obrazów ani żadne z tych działań nie wywoływało we mnie silnych reakcji, nie szokowało, nie wstrząsało, nie zaskakiwało tym, jak działa na moją wyobraźnię. Z czasem zaczęłam zastanawiać się nad własnymi oczekiwaniami wobec radykalności. Czy oczekiwanie spektakularności i ostrości nie wynika z jej stereotypowego postrzegania? Czy to, co radykalne, może być delikatne i subtelne? Czy radykalność radykalności może opierać się na tych właśnie cechach?

W spektaklu dyplomowym Wydziału Teatru Tańca w Bytomiu (AST) *Bachantki* (choreografia: Daniela Komędera, reżyseria, adaptacja, dramaturgia: Daria Kopiec) fiesta spełnia się w tańcu i ekspresji seksualnej. Zbiorowe układy taneczne pełne są wzajemnego ocierania, dotykania, przeciągania, posuwistych ruchów frykcyjnych. Kostiumy – czarne dla początkowych przeciwników Dionizosa, białe dla wyznawczyń jego kultu – w większości odsłaniają znaczne partie ciała: brzuchy, torsy, nogi. Przezroczystość części z nich – jak w przypadku Agaue (Weronika Manowska) – daje efekt jednoczesnego zasłonięcia i odsłonięcia. W jednej scenie Hera (Ewa Kowalczyk) tańczy toples. Oprócz rozkoszy seksualnej, w spektaklu jest też umowna, ale sugestywna scena gwałtu Penteusza (Dawid Sozański) na Persefonie (Natalia Koper): w czasie bachicznego tańca król Teb chwyta boginię podziemi, przyciska do siebie raz od przodu, raz od tyłu, nie pozwala się wyrwać, w końcu powala ją na ziemię, wykonując cały czas

ruchy frykcyjne. Część układów przywodzi na myśl zbiorową orgię, część – ekstatyczny, ale synchroniczny rave. Wszystko to sprawia, że *Bachantki* są jednocześnie demonstracją ruchowej wirtuozerii młodych tancerek i tancerzy (Eliza Bilska, Julia Bodziony, Angelika Bosacka, Artur Gołuch, Weronika Gotowska, Nadine Gregor, Rafał Karnicki, Natalia Koper, Ewa Kowalczyk, Weronika Manowska, Zuzanna Meyer, Paulina Michalska, Aleksander Mitura, Michalina Pitry, Aleksandra Płużyczka, Agata Skucińska, Dawid Sozański, Michelle Stolarek), jak i dowodem na ich artystyczną odwagę. Jest to, moim zadaniem, również dowód na to, że AST jest instytucją uczącą się. Decyzja, by wyrazić zgodę na tak odważny obyczajowo spektakl, mogła nie być prosta, jeśli przypomnimy sobie szeroko komentowane w mediach kontrowersje związane z toczącymi się w nocy, indywidualnymi próbami do scen nagości w dyplomie, który w 2021 roku w Bytomiu reżyserował Paweł Passini. W przypadku *Bachantek* w procesie pracy uczestniczyła koordynatorka scen intymnych Aleksandra Osowicz, której zadaniem było takie przeprowadzenie procesu, aby odważne działania performerskie opierały się na świadomej zgodzie i nie naruszały granic intymności wykonawczyń i wykonawców. Pokaz na Rollercoasterze poprzedziła natomiast dyskusja *Sceny intymne w tańcu*. Wszystko to wskazuje na bardzo ważny progres w środowisku teatralnym i tanecznym, sytuujący się w szerokim i pełnym niespodzianek oraz różnorodnych rozwiązań polu pomiędzy naruszeniem granic cielesności i intymności w procesie prób, a obyczajową cenzurą i purytanizmem.

Bachantki z AST są też przedstawieniem rodzinno-terapeutycznym o toksycznych relacjach między rodzicami i dziadkami a dziećmi. Agaue, Semele (Weronika Gotowska) i jej matka Harmonia (Eliza Bilska), Zeus (Aleksander Mitura), a także uwikłana w plątaninę zdrad i zazdrości Hera,

wykorzystują dzieci do rozegrania własnych porachunków. Zamiast budować z nimi relacje – używają ich. Ale też Penteusz, Dionizos (Zuzanna Meyer) i Hera czerpią korzyści z pozycji ofiary, domykając tym toksyczny układ. Moszcząc się w tej roli, pozbywają się odpowiedzialności za własne czyny. Wszystkie krzywdy, które wyrządzają innym, nie są, w ich mniemaniu, efektem ich sprawczości, ale przemocy, jakiej sami zaznali. Finał spektaklu zamienia się w psychoanalizę antycznych postaci. Paulina Michalska jako Sędzina tłumaczy toksyczne relacje rodzinne, karcąc po kolei kolejne postaci. Ta część spektaklu wydała mi się zbyt deklaratywna w stosunku do bardzo zawikłanych, tajemniczych i niejednoznacznych relacji między postaciami w scenach choreograficznych, gdzie ekspresja pożądania i wspólnej zabawy zaciera granice między zwolennikami i przeciwnikami nowego boga, między płciami, rodzinami i pokoleniami. Jednak i w tym zerwaniu z pozycją ofiary widzę gest subtelnej wolty – związanej zresztą w jakiś sposób ze zmianami w praktykach edukacyjnych i twórczych, takich jak koordynacja scen intymnych. Rola ofiary – boga, rodzica czy reżysera – przestała być już pociągająca (w myśl zasady, że dla wielkiej sztuki trzeba cierpieć) i akceptowana. Od niej zdecydowanie lepsze są jednostkowa i zbiorowa sprawczość oparta na szacunku i zdrowych granicach. W tym kontekście narracyjny finał można uznać za formę manifestu pokoleniowego, który odnosi się też do pola sztuki.

***

Na rollercoasterową fiestę składało się łącznie dziesięć spektakli, w tym trzy premiery i jedno przedstawienie dla dzieci, trzydniowe spotkanie zawodowych tancerzy i tancerek z różnych krajów w celu wymiany doświadczeniami i narzędziami oraz dyskusja o koordynacji scen intymnych. Wielość i oryginalność form choreograficznych i performatywnych sprawiła,

że przegląd zapewnił w mojej ocenie najciekawszy repertuar na mapie teatralnego Krakowa w 2025 roku. I to jest na pewno solidny powód do fiesty. Same spektakle jednak, mimo że oferowały dużo śmiechu, ujawniały też wiele niepokojów czy wręcz lęków, źle ukrywanego niespełnienia, mdlącego przesytu. Trudno się dziś beztrosko bawić w pogrążonym w katastrofie klimatycznej i wojnach świecie. Świadomość własnego – coraz bardziej zagrożonego – przywileju nie zawsze pomaga. Wręcz przeciwnie. Spektakle nawiązywały więc w moim odbiorze do rozmaitych kryzysów – tak globalnych, jak i aktywistycznych czy tożsamościowych. Nie czyniły ich głównym tematem. Koncentrując się na obserwacji jednego czy dwóch, często banalnych czy zwyczajnych, aspektów rzeczywistości, studiując je aż do osiągnięcia efektu wyobcowania – zazwyczaj nie siliły się na zobrazowaniu szerszego krajobrazu. Ten doszkicowywał się natrętnie w mojej głowie. Zakładam, że w odbiorze innych powstały inne horyzonty. Ten tekst jest więc splotem tego, co zobaczyłam, i tego, co nawiedzało moją wyobraźnię. I choć niejednokrotnie bawiłam się wspaniale i zaznałam wielu teatralnych przyjemności, to podsumowanie wyszło mi chyba dość ponure.

Wzór cytowania:

Kwaśniewska-Mikuła, Monika, *Niszczycielka dobrej zabawy*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 191, https://didaskalia.pl/pl/artykul/niszczycielka-dobrej-zabawy.

Autor/ka

Monika Kwaśniewska-Mikuła – redaktorka „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”, adiunktka w Katedrze Teatru i Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autorka książek *Od wstrętu do sublimacji. Teatr Krzysztofa Warlikowskiego w świetle teorii Julii Kristevej* (2009), *Pytanie o wspólnotę. Jerzy Grzegorzewski i Jan Klata* (2016), *Między hierarchią a anarchią. Teatr – instytucja – krytyka* (2019) oraz *#MeToo na rzecz przyszłości Projekty artystyczne o przemocy (seksualnej) w teatrze* (2025). Współredaktorka kilku książek, np.: *Teatr brzydkich*

uczuć (2020), *Autocenzura i cenzura. Nowe ujęcia* (2024). Kierowniczka grupy badawczej „Przemoc w teatrze – praktyki, dyskursy, alternatywy” oraz członkini platformy badawczej „Disability studies in Estern Europe: Reconfigurations” (projekty finansowane ze środków Priorytetowego Obszaru Badawczego Heritage w ramach Programu Strategicznego Inicjatywa Doskonałości na UJ).

Przypisy

1. Por. np. Bojana Kunst, *Artysta w pracy. O pokrewieństwie sztuki i kapitalizmu*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Konfrontacje Teatralne/Centrum Kultury w Lublinie, Warszawa–Lublin 2016, s. 40-48.
2. Por. np. Szymon Piegza, *„Mieli nas za opętanych”. Historie nadużyć egzorcystów*, Znak, Kraków 2025, s. 231-246.
3. Por. Łukasz Wójcicki, *Starość na scenie tańca: potencjał porażki*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 166, https://didaskalia.pl/pl/artykul/starosc-na-scenie-tanca-potencjal-porazki [dostęp: 1.02.2026].
4. „relaxed performance: a performance in a theatre that is designed to be suitable for people with autism, people with certain mental health conditions, or anyone who might need to leave the room sometimes, who does not like loud noise or flashing lights”, za: *Cambridge Dictionary*, https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/relaxed-performance [dostęp: 1.02.2026].
5. Por. *Uważne słuchanie jest podstawą*. Z Jakubem Studzińskim rozmawia Katarzyna Lemańska, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 177, https://didaskalia.pl/pl/artykul/uwazne-sluchanie-jest-podstawa [dostęp: 1.02.2026].
6. Cristina Morales, *Lektura uproszczona*, tłum. K. Okrasko, A. Ostrowska, Wydawnictwo ArtRage, Warszawa 2024.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/niszczycielka-dobrej-zabawy*