didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 192**
Data wydania: kwiecień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/architektury-bycia-razem

/ TANIEC

Architektury bycia razem

Krzysztof Kurpiewski

Choreotopie we Wrocławiu, styczeń–maj 2026

„To próby stworzenia nowych możliwości dla komunikacji między wspólnotami poprzez choreografie” – tymi słowami Marek Gluziński zainaugurował projekt *Choreotopie*, realizowany w Instytucie im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu. Program koncentruje się na nowych sposobach partycypacji w przestrzeni choreograficznej oraz budowania utopijnych form myślenia o wspólnotowości i związanych z nimi potencjalnych przyszłości. Gluziński mówi o projekcie jako o swoistym eksperymencie i procesie badawczym. W ramach tego eksperymentu pokazano dotychczas *Watch me!* Magdy Jędry oraz *Publikę* Marii Stokłosy i aleks borys. Oba spektakle znoszą tradycyjny podział na scenę i widownię, próbując zbudować choreograficzną relację z widzem. Ich finały są jednak skrajnie różne – o ile pierwszy z nich osuwa się miejscami w opresyjną dystopię, o tyle drugi realizuje obietnicę bezpiecznej utopii.

Wzrok władcy

Projekt rozpoczął spektakl *Watch me!* w choreografii Magdy Jędry, rozgrywający się w pustej przestrzeni wyłożonej matami baletowymi. Jedynym elementem scenografii był stół ze sprzętem DJ-skim, który na początku wydawał się uśpionym centrum dowodzenia. Kiedy publiczność wchodziła do sali, stanowisko było puste. Jako że nie ustawiono tradycyjnej widowni, osoby widzowskie zajęły asekuracyjne pozycje pod ścianami. W końcu pojawił się Mac Lewandowski (DIV4). Jego wejście zainicjowało proces budowania bezpośrednich relacji między osobami twórczymi a publicznością. Performer zaczął witać się z każdym z osobna – najpierw uściskiem dłoni, potem, dla przyspieszenia procesu, jedynie przybijał piątki. Następnie pozostałe osoby performujące – Magda Jędra, Agata Gregorkiewicz, Katarzyna Pastuszak, Piotr Stanek, Anna Steller, Anka Zglenicka – również zaczęły nawiązywać z nami kontakt, prosząc niektórych o zmianę miejsca. To uruchomiło przemieszczanie się widowni i zapełnianie dotychczas pustych miejsc. Tym sposobem wytworzyła się współdzielona przestrzeń, w której artyści i artystki wymieszali się z publicznością, naśladując tym logikę klubowego rave'u. Zniesienie tradycyjnego podziału na scenę i widownię sprawiło, że dystans całkowicie zniknął.

Gdy DIV4 zajął miejsce za konsoletą, zaproponowana przez niego ścieżka dźwiękowa nie uderzyła od razu w intensywne tony. Set rozpoczął się od spokojnych, typowo klubowych brzmień pełniących funkcję warm-upu. Ta miarowa, niespiesznie narastająca melodia miała zestroić całą grupę w obrębie jednego rytmu. Choreografia płynnie przeszła w fazę swobodnego klubowego ruchu. Reżyser świateł Jędrzej Jęcikowski zrezygnował ze stroboskopowej agresji, kojarzonej zwykle z kulturą rave, zdecydował się w zamian na silne kontrasty. Momenty pełnego naświetlenia ustępowały

miejsca ciemności, z której wyłaniały się jedynie czerwone i błękitne punktowe słupy. Twórczyniom i twórcom udało się wykreować autentyczne doświadczenie organicznej, rozproszonej wspólnoty, w której tradycyjne hierarchie i podziały uległy rozmyciu.

Ten stan nie trwał jednak długo – szybko zastąpiły go działania o zupełnie innym charakterze. Osoby performerskie w pewnym momencie wyszły z tłumu i zaczęły wchodzić ze sobą w ostre fizyczne interakcje, dosłownie wpychając swoje ciała w elementy garderoby innych. Obserwowaliśmy groteskowe fuzje: czyjeś ramię znikało w cudzej nogawce, inna osoba wpychała głowę pod naciągnięty materiał T-shirtu, co dawało wizualny efekt fizycznego stopienia się z drugim człowiekiem. Choreograficzna figura, z pozoru będąca próbą radykalnego zbliżenia, obnażyła opresyjny wymiar narzuconej bliskości. Owo siłowe konstruowanie jedności w moim odczuciu było wtargnięciem. To gwałtowne naruszenie cielesnych granic ustanowiło z kolei grunt pod kolejną, równie inwazyjną formę opresji, tym razem opartą na ciągłym, dyscyplinującym spojrzeniu.

Główną oś problemową tej części wyznaczał sam akt patrzenia. Ponieważ zrezygnowano z podziału na scenę i widownię, sposób patrzenia na spektakl uległ rozproszeniu. Widz mógł swobodnie nawigować uwagą, izolować poszczególne tańczące ciała lub całe grupy z tłumu. Choć momentami pozwalało to na budowanie wspólnotowości, w przeważającej mierze sceny te ustanawiały sytuację, w której obserwator sprawuje niepodzielną kontrolę nad obserwowanym obiektem (wszakże to on decyduje, komu należy się uwaga). Należy jednak pamiętać, że ta dynamika nie była dziełem przypadku, lecz zaplanowanym mechanizmem wpisanym w choreografię. Aby w pełni wyeksponować to poczucie władzy wśród widzów i niejako przyciągnąć spojrzenie, w pewnym momencie spektaklu osoby tańczące celowo kładły się

wokół publiczności, a następnie performowały chore ciała, zwijając się, czołgając i klęcząc. Dobrze pamiętam scenę, w której Anna Steller położyła się u moich stóp, spoglądając mi głęboko w oczy. W pierwszej chwili to radykalne skrócenie dystansu wzbudziło we mnie skrajny dyskomfort, tak jakbym w jednej chwili otrzymał absolutną władzę nad drugą osobą. Była to jednak starannie zaplanowana pułapka. Performerka, dobrowolnie uniżając się, w istocie przejęła kontrolę nad całą sytuacją. Kładąc się pod moimi nogami, zdecydowanie zwiększyła moją widzialność i wystawiła mnie na oceniający wzrok reszty. Dyskomfort nie wynikał więc z tego, że posiadłem władzę, ale z tego, że zostałem w nią wrobiony. Ta drastyczna asymetria władzy przywiodła mi na myśl *BOW. Rewizytę* Wojciecha Grudzińskiego. W tamtej choreografii ukłony z każdą minutą się pogłębiają, aż ciała opadają na ziemię, a następnie, lądując na czworakach, dalej składają pokłony. Jest to demonstracja ciał posłusznych, ujętych w ramy instytucjonalnej dyscypliny. Jednak w *Watch me!* ta dynamika ulega dodatkowej indywidualizacji. O ile w *BOW. Rewizycie* wszyscy siedzieli, a performerzy zniżali się do poziomu widowni, o tyle u Magdy Jędry poszczególne osoby tańczące wybierały jednostki, przed którymi się kłaniały. Moja instynktowna chęć zejścia w dół lub zachęcenia Steller do podniesienia się, słowem – zniwelowania tego wertykalnego układu sił – obnażyła wpisany w rolę widza lęk przed byciem zdemaskowanym w roli dominatora. Dowodem skuteczności tego zabiegu była reakcja publiczności. Znaczna jej część, chcąc najprawdopodobniej uciec przed osaczającym wzrokiem innych, wyłamała się z rozproszonego tłumu i uformowała kilka mniejszych kręgów. W centrum pozostało zaledwie kilka osób, które nagle stały się obiektem obserwacji dla reszty, teraz wygodnie zdystansowanej i chronionej przez uprzywilejowaną pozycję gapia.

Opresyjny charakter spektaklu manifestował się nie tylko w układzie przestrzennym, ale przede wszystkim w choreografii. Oscylowała ona między

dwoma biegunami. Z jednej strony performerzy i performerki wykonywali sekwencje wirtuozerskie, a przy tym zdawali się dobrze bawić. Wpadając w transowy, klubowy rytm, swobodnie krążyli wokół widzów, którzy chętnie dawali się porwać ich energii. Z drugiej strony ten pokaz gwałtownie się załamywał, kiedy na aktorów padało ostre, jasne światło. Ich instynktowną reakcją stawało się zasłanianie twarzy. Szczególnie wymowny był często powtarzany gest zakrywania dłonią tylko jednego oka. Ciała tańczące zaczęły również jakby tracić kontrolę nad własnymi ruchami. Ich choreografia przypominała chorobowe spazmy, nerwowe drżenia i ataki paraliżującej tremy.

Cała ta sytuacja wytworzyła na wskroś dystopijny i opresyjny klimat, co wybrzmiało tym silniej, że performans osadzono w przestrzeni inspirowanej ravingiem, z założenia opierającym się na równości i anonimowości w tłumie. Zestawienie euforycznej, budującej wspólnotę energii z obrazami ciał podległych i wycieńczonych jest precyzyjnie zaprojektowaną pułapką dramaturgiczną, za którą stoją Magda Jędra (choreografka) i Kasia Kania (współpraca dramaturgiczna). Twórczynie wykorzystują inkluzywną aurę klubu jako przynętę, by po chwili obnażyć iluzoryczność bezpieczeństwa takiej przestrzeni i skonfrontować widza z tym, że jego rola jako obserwatora wcale nie jest niewinna, a raczej władcza i oceniająca. To udana próba. Poprzez znaczne skrócenie dystansu i gesty uniżenia performerki wytrącają publiczność z roli obserwatorów, wmuszając w nich pozycję dominatorów i, co najważniejsze, zmuszając do wzięcia odpowiedzialności za mechanizmy władzy, które mimowolnie reprodukują. W ten sposób spektakl demaskuje, jak łatwo wspólnota potrafi się załamać, a następnie przeistoczyć w opresyjny system nadzoru. W całym tym układzie warto zwrócić uwagę na jeden istotny element, czyli postać DJ-a. Choć znajduje się on z tyłu, to w rzeczywistości organizuje cały porządek sceniczny i choreograficzny.

Zmienia utwory, manipuluje rytmem i właściwie kształtuje świat, w którym poruszają się artyści i publiczność. Dlatego najciekawszą kwestią jest to, że mimo tak ogromnego wpływu na spektakl, prawie nikt nie zwracał na niego uwagi. To DIV4 jest prawdziwym, choć niewidocznym, władcą tej przestrzeni. Prawdziwa władza funkcjonuje bowiem najskuteczniej wtedy, gdy unika bezpośredniej konfrontacji. Właśnie w tym punkcie tytułowe *Watch me!* objawia swój właściwy, podwójny sens. To prowokacyjne „patrz na mnie!" rzucane nam przez osoby tańczące jest jednocześnie wtłoczeniem widza w rolę dominatora i przerzuceniem na niego całego ciężaru winy za wytworzoną opresję, ale też celowym odwróceniem uwagi. Tańczące ciała pełnią rolę swoistego wabika, który ma zająć nasze oczy i ukryć prawdziwego sprawcę tej sytuacji przed naszym wzrokiem. .

Praktykowanie utopii

Zupełnie odmienną perspektywę myślenia o utopijnych wspólnotach proponuje *Publika* autorstwa Marii Stokłosy i aleks borys. Projekt ten odchodzi od tradycyjnych ram teatralnych, przybierając kształt spektaklu-doświadczenia czy też warsztatu. Sam tytuł performansu ma dwojakie znaczenie. Z jednej strony odwołuje się do łacińskiego *res publica* – wspólnej sprawy publicznej, rozumianej tu jako forma instytucjonalna. Co bardzo istotne, ze względu na gramatyczny rodzaj żeński słowa „republika", wszystkie zgromadzone osoby zostały poproszone o tymczasowe przyjęcie zaimków ona/jej. Ten zabieg służył przełamaniu codziennych podziałów tożsamościowych i był pierwszym krokiem do wytworzenia, na poziomie językowym, ujednoliconej wspólnoty. Sugestia, że opartą na równości utopię są w stanie wykreować tylko kobiety, jest ciekawa, ponieważ idealna społeczność działa tu wyłącznie w ramach logiki siostrzeństwa i wzajemnej troski, z założenia wykluczając z niej rywalizację czy agresję (kojarzoną

głównie z patriarchatem). Wskazuje to na konieczność porzucenia męskich struktur władzy – historycznie opartych na hierarchii i dominacji – aby móc zbudować prawdziwie bezpieczną wspólnotę. Tytuł odnosi się też dosłownie do widowni. To właśnie widzki, działając na fundamentalnych zasadach równości, stają się tu głównym podmiotem uczestniczącym w procesie budowania wspólnoty.

Spektakl osadzono w przestrzeni, która od progu sprawia wrażenie zapraszającej i bezpiecznej. Centralnym punktem są trzy duże, nachodzące na siebie dywany o nieregularnych, pozbawionych ostrych krawędzi kształtach. Nad nimi podwieszono długie, pionowe pasy miękkich tkanin w odcieniach różu, fioletu i jasnych pasteli. Światła (Patryk Adamski) są ciepłe, zdominowane przez oranże i purpury. Taka kompozycja scenograficzna, autorstwa Alicji Bielawskiej, od razu narzucała afirmatywny, wręcz terapeutyczny klimat. Została podzielona na pięć funkcjonalnych miejsc. Wspomniane już dywany tworzyły swoistą scenę. Dookoła niej rozsiano kolejne strefy: wygodną przestrzeń wypoczynku, bufet z przekąskami, a także wyciszone miejsce wyposażone w kartki i ołówki, dające możliwość przelania własnych refleksji na papier.

Największym zainteresowaniem cieszyła się jednak piąta strefa, czyli garderoba wypełniona kostiumami. Duża część zgromadzonych osób postanowiła natychmiast przywdziać nowe ubranie i wizerunek. Sam również poddałem się aktowi kreacji i skomponowałem dość prostą formę, czyli różowe ponczo dopełnione dopasowaną kolorystycznie maską. Ukryty za tym nowym wizerunkiem, zacząłem swobodnie testować przestrzeń, wykonując serię improwizowanych choreografii. Szybko podchwyciła to kolejna osoba, a zaraz po niej następna, co doprowadziło do spontanicznego zawiązania się anonimowej, zamaskowanej grupy. Razem oddaliśmy się temu intuicyjnemu

ruchowi. Cała ta sytuacja zyskała puentę, bowiem nasze działania zostały uwiecznione przez inną osobę, która naszkicowała nas kredkami w strefie refleksji.

Struktura spektaklu została zaplanowana procesualnie i dzieliła się na cztery płynnie przechodzące przez siebie etapy. Na początku skupiono się na prostych ćwiczeniach rozciągających prowadzonych przez aleks borys, polegajacych na chwytaniu poszczególnych palców dłoni drugą dłonią. Ćwiczenie miało pogłębić świadomość własnej cielesności i pozwolić na złapanie kontaktu z ciałem. Następnie Maria Stokłosa poprowadziła część, która zachęciła do poznania reszty uczestniczek i prób budowania wspólnoty. Opierało się to na badaniu dwóch kategorii – czasu i przestrzeni. Uczyliśmy się grupowej synchronizacji, dopasowując na przykład tempo chodzenia czy gestów do innych osób. Następnie eksplorowaliśmy relacje względem fizycznej przestrzeni, samych siebie i otaczających osób. Ten etap okazał się angażujący i autentycznie zacieśniał więzi. Nadrzędną wartością i zasadą była bowiem świadoma zgoda – każda interakcja czy próba dotyku wymagała uprzedniego zapytania. Całość szybko przełożyła się na pierwsze wspólne decyzje choreograficzne. W kulminacyjnych momentach tej kolektywnej pracy atmosfera na sali stawała się jeszcze bardziej immersyjna. Oświetlenie zostało przygaszone, podczas gdy warstwa dźwiękowa ewoluowała w stronę głębokich, rzekłbym niemal kosmicznych brzmień. Naturalnym przedłużeniem tych działań stała się faza trzecia, czyli tworzenie własnego układu choreograficznego. Każdy uczestniczył w owym procesie na własnych zasadach. Niektóre osoby oddawały się transowemu, zmysłowemu tańcowi, inne opierały swoją choreografię na bliskiej, fizycznej relacji z resztą grupy, a jeszcze inne decydowały się wycofać. Pomimo przeżywania tego doświadczenia na zupełnie różne sposoby, nadrzędne pozostawało poczucie

bycia razem w przestrzeni. Było to idealne miejsce na swobodne eksperymenty i szukanie własnego języka komunikacji choreograficznej z innymi. Techniczna wirtuozeria zeszła na dalszy plan, a znalazło się miejsce na autentyczne, afektywne ruchy wypływające prosto z ciała. Dzięki temu każda osoba mogła na własnej skórze odkryć umiejętność komunikowania się poprzez taniec. Zwieńczyła to wewnętrzna premiera, nagrana przez autorki performansu (rejestracja została wykorzystana jedynie w obrębie spektaklu). Wydarzenie zamknięto zaś bankietem, podczas którego wspólnie oglądaliśmy nagrania z wykreowanych przed chwilą choreografii.

Publika to niezwykle udana próba zbudowania utopii za pomocą narzędzi choreograficznych. Ten eksperyment nie miałby jednak racji bytu, gdyby nie opierał się na zasadach obopólnej zgody. Jeśli w którymkolwiek momencie ktoś nie miał ochoty na aktywne uczestnictwo w danej części performansu, mógł po prostu wycofać się do strefy wypoczynkowej i przyjąć perspektywę obserwatora. Kluczową kwestią jednak było doświadczenie spektaklu za pomocą ciała i zmysłów innych niż wzrok (w przeciwieństwie do *Watch me!*, w którym wzrok zdaje się przodować). Ogromną rolę odegrał również czas. Wydaje mi się, że to właśnie trzy godziny trwania spektaklu sprawiły, że udało się tak sprawnie stworzyć opartą na wzajemnym zaufaniu wspólnotę.

***

Analizując *Choreotopie*, można odnieść wrażenie, że kategoria utopii nie oddaje w pełni charakteru projektu – wszakże *Watch me!* zdecydowanie nie działa na zasadach afirmatywnej wspólnoty i mija się z założeniami kuratorskimi. Zamiast budować opartą na równości więź, spektakl wymusza na widzach przyjęcie roli władcy (co prawda iluzorycznej) i zamienia przestrzeń klubową w opresyjny nadzór. Być może znacznie trafniejszym określeniem spektakli takich jak *Publika* i *Watch me!* byłoby pojęcie

heterotopii Michela Foucaulta. Utopie są przestrzeniami nierealnymi i niezakorzenionymi w żadnym realnym miejscu. Z kolei heterotopie to istniejące w rzeczywistości, fizyczne kontr-miejsca, które funkcjonują jako rodzaj „efektywnie odgrywanej utopii" (Foucault 2005, s. 120). W obu spektaklach można zauważyć realizację tego zabiegu. Umieszczają one utopię w realnej przestrzeni, w której codzienne miejsca są jednocześnie reprezentowane, podważane i odwracane. Dzięki temu tworzy się swego rodzaju komentarz społeczny, czerpiący z dobrze znanych realiów. Zarówno *Publika*, jak i *Watch me!* pełnią określoną funkcję względem zewnętrznej, ustandaryzowanej rzeczywistości. *Publika* buduje inną, w pełni realną przestrzeń, która staje się bezpiecznym, a przede wszystkim współtworzonym azylem, zorganizowanym wokół zasad równości, swobody i świadomej zgody. Z kolei Magda Jędra w *Watch me!* obiera zupełnie inną strategię. Jej celem jest stworzenie sztucznej przestrzeni, która ma obnażyć naszą rzeczywistość. Poprzez ekstremalne zagęszczenie opresyjnych spojrzeń i dystopijną atmosferę w połączeniu z inkluzywną przestrzenią rave, ten sztuczny, zamknięty układ demaskuje codzienne mechanizmy władzy i kontroli, które są dodatkowo reprodukowane przez nas samych.

Wzór cytowania:

Kurpiewski, Krzysztof, *Architektury bycia razem*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2026, nr 192, https://didaskalia.pl/pl/artykul/architektury-bycia-razem.

Autor/ka

Krzysztof Kurpiewski

Krzysztof Kurpiewski – student kulturoznawstwa – tekstów kultury UJ.

Bibliografia

Foucault, Michel, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 117-125.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/architektury-bycia-razem*