didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 192**
Data wydania: kwiecień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/kto-slyszy-kobiecy-glos

/ TANIEC

Kto słyszy kobiecy głos?

Zuzanna Berendt

Krakowski Teatr Tańca

opera.exe

koncepcja, choreografia, scenografia: Eryk Makohon, muzyka: Piotr Peszat, choreografia i performans: Patrycja Marszałek, Yelizavieta Tereshonok, Agnieszka Bednarz-Tyran, Natalia Myczewska, wykonanie arii: Anna Zawisza, multimedia i identyfikacja graficzna: Weronika Wawryk, współpraca dramaturgiczna i produkcja: Izabela Zawadzka

premiera: 11 lutego 2026 w ramach festiwalu Opera Rara w Krakowie

Spektakl otwiera sekwencja wideo: na pionowym ekranie wyświetlona zostaje twarz Anny Zawiszy. Śpiewaczka operowa intonuje dźwięki, a po jej twarzy i szyi przesuwają się zielone linie lasera. Kiedy skanowanie się kończy, Zawisza stopniowo na naszych oczach zmienia się w cyborga – linie kości policzkowych i obojczyków wyostrzają się, skórę zastępuje gładka powierzchnia syntetycznego materiału. Jej ciało zmienione w cyfrowy awatar (za multimedia w spektaklu była odpowiedzialna Weronika Wawryk) wchodzi na inny poziom realności – staje się jednym z bytów krążących w

abstrakcyjnej, niematerialnej przestrzeni generowanej przez kody. W tym świecie rozgrywa się akcja *opera.exe* – spektaklu Krakowskiego Teatru Tańca, który premierę miał podczas tegorocznej edycji festiwalu Opera Rara.

Eryk Makohon, autor koncepcji i choreograf *opery.exe*, chcąc przyjrzeć się krytycznie obecnym w tradycyjnych operach wzorcom kobiecości, sięgnął po tekst Carolyn Abbate *Opera; Or, the Envoicing of Women*. Zawarty w tytule eseju neologizm „envoicing" można by przetłumaczyć jako oddanie głosu. Abbate najwięcej uwagi poświęca *Salome* Richarda Straussa – jednej z oper przepisywanych na scenie przez Makohona i jego współpracowniczki i współpracowników – i praktyce obsadzania kastratów w rolach kobiecych. Mieli oni przedstawiać na scenie idealny – bo ściśle kontrolowany przez męskiego autora – konstrukt kobiecości. W związku z tym amerykańska muzykolożka stawia pytanie, czy w operach skomponowanych przez mężczyzn można odnaleźć ślady kobiecej podmiotowości niepodporządkowane męskiemu spojrzeniu – dominującemu i uprzedmiotawiającemu. Krótko mówiąc – czy w operze da się usłyszeć kobiecy głos?

Makohon przeniósł to pytanie na scenę tańca współczesnego, a narzędziem, po które sięgnął (oprócz wspomnianej wyżej krytycznej teorii muzyki klasycznej), jest futurologia jako praktyka wyobrażania sobie scenariuszy przyszłości. Od razu nasuwa się pytanie: czy pytając o przyszłość – również przyszłość związanych z płcią relacji władzy – warto sięgać po operę? Dekonstruowanie obecnych w tej formie sztuki wzorców kobiecości jest gestem małej skali. To, co dzisiaj najsilniej oddziałuje na masową wyobraźnię, przychodzi do nas nie z operowych scen i klasycznych dzieł literackich, a z ekranów telefonów, komputerów i tabletów. W *opera.exe* chodzi jednak nie o samą dekonstrukcję kobiecych bohaterek, a o

wprowadzenie ich w przestrzeń, która wcześniej pozostawała dla nich niedostępna. Jest to z jednej strony przestrzeń cyfrowa, internetowa magma, w której mogą się stać autonomicznymi, oderwanymi od oryginalnego kontekstu bytami, a z drugiej – wytwarzana przez tańczące ciała przestrzeń intensywnej cielesnej ekspresji.

Spektakl składa się ze wspomnianego prologu, w którym występuje Zawisza, czterech części poświęconym bohaterkom klasycznych oper oraz epilogu, w którym spotykają się one i pogrążają we wspólnym frenetycznym tańcu. Sekwencje solowe zbudowane są na ariach głównych bohaterek dwóch oper Straussa (*Salome*, *Elektra*) oraz *Medei* Lugiego Cherubiniego i *Turandot* Giacomo Pucciniego. Nagrania arii w wykonaniu Anny Zawiszy zostały przekształcone przez Piotra Peszata, który wykorzystał je jako bazę do elektronicznych, momentami wręcz noise'owych kompozycji. Można interpretować je zarówno jako fantazje na temat całkowicie syntetycznej muzyki przyszłości, jak i odnajdywać w nich charakterystyczne dla estetyki internetowej zabiegi, takie jak glitch czy zapętlenie.

Agnieszka Bednarz-Tyran w roli Elektry, Natalia Myczewska jako Medea, Yelizavieta Tereshonok – Salome i Patrycja Marszałek – Turandot nie tyle interpretują ruchowo słowa arii wyśpiewywanych przez Zawiszę, ile proponują ruchowy ekwiwalent mentalnych kondycji bohaterek. I tak Bednarz-Tyran – w przypominającym kombinezon motocyklistki kostiumie i kasku na głowie – wydaje się niezłomną wojowniczką, półczłowiekiem, półrobotem. Jej sekwencja przywodzi na myśl trening militarny – Elektra emanuje siłą i niezłomnością. Ruchowa kreacja Myczewskiej jest bardziej powściągliwa, jej pierwsza część opiera się przede wszystkim na precyzyjnie wyizolowanych ruchach rąk. Kiedy uruchamia nogi, ramiona i dłonie trzyma blisko tułowia – jakby jej ekspresja była zawsze do pewnego stopnia

ograniczona, podlegała kontroli. Tereshonok swoją partię rozpoczyna w pozycji leżącej – jej ciałem wstrząsają nagłe skurcze. W dalszej części dwukrotnie, z pomocą dwóch pozostałych performerek, zdejmuje z siebie warstwy ubrania – najpierw cielisty, a później srebrny kombinezon. Kombinezony można interpretować jako warstwy ludzkiej skóry i elementy powłoki robota. Pod nimi znajduje się kolejna warstwa – body, na którym nadrukowano wzór kolorowych kabli i metalowych przewodów. Zdejmowanie kolejnych warstw z cyborgicznej Salome jest reinterpretacją wykonywanego przez bohaterkę przed Herodem tańca siedmiu zasłon. W interpretacji Makohona nie pojawia się jednak ikoniczny wizerunek oszalałej kobiety trzymającej tacę ze ściętą głową Jana Chrzciciela. W *opera.exe* Salome trzyma w ręku głowę takiego samego cyborga jak ona. Jego nieruchoma twarz nie jest martwa – jest po prostu sztuczna. Z szyi zwisają kolorowe przewody. Marszałek znaczną część swojej Turandot wykonuje, wykorzystując kostki lodu: to nawiązanie do zagadki, którą ostatnia bohaterka *opery.exe* postawiła przed starającym się o jej rękę Kalafem. Księżniczka zapytała: „Co jest niczym lód, a parzy?”. Odpowiedź brzmiała: Turandot.

W partyturach tanecznych można odnaleźć elementy wspólne – charakterystyczne dla wyobrażeń o ruchu robotów wyizolowane, szarpane gesty i kroki; zapętlania, które przywodzą na myśl estetykę glitch. Na charakter ruchu wpływa też przestrzeń, którą Makohon przeznaczył dla swoich bohaterek. Prostokąt lśniącej podłogi baletowej otacza metalowa rama, na której umieszczono światła ledowe. W ten sam sposób zaprojektowano tylną ramę, na tle której widzimy sylwetki bohaterek. Przestrzeń ta z jednej strony przywodzi na myśl ekran – gładką powierzchnię rozbłyskującą kolejnymi obrazami, powiadomieniami, wiadomościami – a z drugiej wirtualny świat, w którym materia jest tylko złudzeniem

wytwarzanym przez odpowiedni kod. Kombinezony, w które ubrane są performerki, osadzono w estetyce retro-futuro. Połyskliwe materiały, plastik, kaski i odblaskowe okulary należą do konwencjonalnego repertuaru estetycznych wyobrażeń o przyszłości. Z najciekawszym wykorzystaniem kostiumów mamy do czynienia w opisanej wyżej sekwencji Salome, w przypadku której na estetykę kostiumu przełożono skomplikowany status ontologiczny bohaterki, będącej po trosze człowiekiem i po trosze robotem.

Wydaje się, że twórcy w kontekście wybranego przez siebie tematu zbyt mało uwagi poświęcili kluczowej na przykład dla wspomnianego tekstu Abbate kwestii relacji ciała i głosu w operze. Arie wykonywane przez Zawiszę stają się właściwie dźwiękowym podkładem dla tańca performerek. I choć taniec ten ubiera bohaterki w nowe szaty, to nie wydaje się naruszać konwencji wykonywania ich partii w operze. Paradoksalnie wykonanie arii operowej jest wyczynem fizycznym, a jednocześnie posługiwanie się tą techniką śpiewu wymaga poddania ciała ścisłej dyscyplinie – idealne warunki to ciało sztywne, praktycznie nieruchome, wertykalne. Taneczna reinterpretacja arii operowych w *opera.exe* nie dotyka w żaden sposób kwestii głosu i tego, na jakich warunkach może się on stać narzędziem kobiecej kreacji i ekspresji.

opera.exe jest pierwszym eksperymentem Makohona z konwencją operową, ale kolejną pracą, w której razem ze swoimi współpracownikami i współpracowniczkami krytycznie przygląda się kulturowym reprezentacjom kobiecości. W *Szekspiriach* wraz z dramaturżką Darią Kubisiak wziął na warsztat bohaterki *Hamleta*, *Makbeta* i *Romea i Julii* i eksperymentował z możliwościami zobaczenia ich na nowo – poza skonwencjonalizowanymi reprezentacjami cierpienia, szaleństwa i miłości. Z kolei w wyprodukowanym przez węgierskie M STUDIO *Dirty Dancing* w odważny sposób konfrontował żenujące performanse tancerzy i tancerek z wrażliwością publiczności, która

w obliczu zmian wywołanych przez ruch #MeToo w sztuce coraz bardziej podejrzliwie przygląda się temu, co szeroko nazywane jest „przekroczeniem”. W tym kontekście *opera.exe* jest z pewnością krokiem w stronę innej niż dotąd estetyki, ale wydaje się, że mogłaby skutkować ciekawszym efektem, gdyby twórczynie i twórcy zamiast konstruować taneczne wizerunki znanych operowych bohaterek, więcej uwagi poświęcili ciału operowemu i temu, jakim wyzwaniem jest ono dla swobodnego i dynamicznego, ale jednocześnie niemego ciała tańca współczesnego.

Wzór cytowania:

Berendt, Zuzanna, *Kto słyszy kobiecy głos?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 192, https://didaskalia.pl/pl/artykul/kto-slyszy-kobiecy-glos.

Autor/ka

Zuzanna Berendt

Zuzanna Berendt– badaczka teatru i sztuk performatywnych, doktora nauk humanistycznych, redaktorka miesięcznika „Dialog”, krytyczka teatralna. Pracuje jako niezależna kuratorka i towarzyszka procesów artystyczno-badawczych, jest zatrudniona na stanowisku post-doc w projekcie poświęconym kształtowaniu się sceny tańca w Polsce w latach 1945-1989 realizowanym w Instytucie Sztuki PAN. Jako krytyczka teatralna współpracuje między innymi z „Didaskaliami. Gazetą Teatralną”, „Dwutygodnikiem”, „Teatrem” i portalem teatralny.pl.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/kto-slyszy-kobiecy-glos*