didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 193/194**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/co-zostaje-w-ciele-0

/ FESTIWALE

To, co zostaje w ciele

Katarzyna Kmiecik

Szczeliny. Kobiety w sztukach performatywnych, Wrocław, 5–8 marca 2026

W programie tegorocznej edycji festiwalu *Szczeliny. Kobiety w sztukach performatywnych*, którego kuratorką jest Monika Wachowicz, znalazły się prace choreograficzne i teatralne, a także instalacje performatywne. Wszystkie wydarzenia, mimo różnorodności form, ułożyły się w spójną refleksję nad ciałem, językiem i pamięcią.

Festiwal otworzyło czytanie performatywne tekstu Aliny Sarnackiej *Inwazja* w reżyserii Aliny Kostiukovej. Performerki (Anastasia Ivasova, Aliny Kostiukova, Rimma Tyshkevych i Lolita Zhuravlova) wchodzą na scenę w ujednoliconych kostiumach, składających się z kabaretek i body. Już w pierwszych scenach eksponują takie elementy kobiecej cielesności jak menstruacja (zakładają majtki menstruacyjne). To właśnie aspekty fizjologiczne, związane z seksualnością i reprodukcyjnością ciała, należą do

sfery, która w przestrzeni publicznej bywa wypierana, ukrywana lub poddawana kontroli. Ich ujawnienie nie ma tu charakteru prowokacji, lecz działa jako gest demaskujący mechanizmy regulujące widzialność kobiecego ciała.

Tekst Aliny Sarnackiej splata historie pracownic seksualnych w kraju ogarniętym wojną, jednak to nie sama narracja, a jej dramaturgiczna konstrukcja nadaje mu szczególną siłę. Struktura *Inwazji* opiera się na repetycji i zapętleniu. Performerki czytają tekst z podziałem na role, ale postaci nie są im przypisane na stałe. Kluczowym zabiegiem jest włączenie publiczności, która proszona jest o powtarzanie zdań odsłaniających absurd społecznych norm dotyczących kobiecego ciała. Ten gest nie prowadzi do wspólnotowego doświadczenia w sensie emancypacyjnym – przeciwnie, wciąga widownię w mechanizm reprodukcji przemocy. Osoba osądzająca natychmiast staje się osądzaną, a dramaturgia zamyka się w kręgu, z którego nie ma wyjścia. Ciało zostaje tu ujawnione jako miejsce kontroli, uwikłane w system, który nie dopuszcza alternatywy wobec *status quo*.

W podobnym obszarze, choć przy użyciu zupełnie innych środków, umiejscowiono *Materiały do Pokojówek* Studia Wachowicz/Fret. Spektakl, który odsyła, jak podpowiada jego opis, do takich sytuacji jak przesłuchanie/nabór do spektaklu, ale też przesłuchanie/nabór w urzędzie, rozwija się poprzez precyzyjnie skonstruowaną *mise en scène*, stopniowo przekształcającą przestrzeń w układ zamkniętych pomieszczeń. Podłogę pokrywa woda, wylewająca się nieustannie z przepełnionego zlewu i rozlewająca się po całej scenie. Nie jest to jedynie element scenografii, lecz sposób na metaforyczną organizację dramaturgii przedstawienia. W kolejnych działaniach performerek (Linora Dinga, Mara Opriș, Monika Wachowicz) woda zaczyna wyznaczać rytm i charakter ruchu,

podporządkowany zasadzie cyrkulacji, wymuszającej powtarzalność gestów. Obmywanie ciała czy próby pozbycia się wody poprzez zamiatanie są częścią choreografii, która nie prowadzi do rozwiązania, lecz nieustannie krąży w zamkniętym układzie. Ciągle rozlewająca się woda staje się więc symbolem ruchu, który zapętla się i unieważnia skuteczność działań. Performerki obmywają ciała, jakby próbowały usunąć niewidzialne zabrudzenie, piorą koszule, z których nie chce zniknąć ślad przemocy (krew). Te czynności układają się w zamknięty cykl, w którym każde działanie prowadzi z powrotem do punktu wyjścia. Ciało funkcjonuje tu jako miejsce przeciążenia, ale również mikrooporu: w gestach zmęczenia, opadania, chwilowego zatrzymania pojawia się pęknięcie w narzuconej strukturze.

Zaangażowanie polityczne zdecydowanie najbardziej bezpośredni wymiar miało w spektaklu *Nakba* w reżyserii Anny Gancarz, z udziałem Aldony Karskiej, Jakuba Fury, Jacka Lisa, Emilii Łuczak, Justyny Piechoty, Maksymiliana Termina oraz dzieci: Poziomki i Gustawa Zimończyka. Spektakl, którego tytuł w języku arabskim oznacza „katastrofę", podejmuje temat ludobójstwa w Strefie Gazy, koncentrując się na doświadczeniu dzieci uwikłanych w rzeczywistość wojny i przymusowego przesiedlenia[1]. Przestrzeń sceniczna jest wyznaczona konstrukcją z patyków, tworzącą rodzaj ograniczonego pola działania. Choreografia rozwija się poprzez intensywną pracę zespołową. Ciała wzajemnie są przenoszone, podtrzymywane, przekazywane z rąk do rąk. Szczególną rolę odgrywają dzieci, których obecność podkreśla zbrodniczość działań Izraela. Ich udział podważa możliwość bezpiecznego dystansu wobec scenicznych obrazów. Dramaturgia spektaklu opiera się na eskalacji. W kolejnych sekwencjach ruchy i muzyka staja się coraz bardziej intensywne, choreografia się zagęszcza, światła stopniowo gasną, taniec wydaje się coraz bardziej

chaotyczny. Zbliżając się ku finałowi, tancerki i tancerze rozwieszają na drewnianych krzyżach kartki z imionami, nazwiskami i wiekiem dzieci, stopniowo naznaczając przestrzeń sceniczną kolejnymi śladami nieobecnych. Powstające na oczach widowni epitafium odbiera przemocy abstrakcyjny wymiar i kieruje uwagę ku konkretnym ofiarom ludobójstwa. *Nakba* w sposób afektywny konfrontuje widza ze skalą izraelskich zbrodni.

W bardziej introspektywnym rejestrze utrzymany został *Obłok Oorta* Aliny Bachary i Marcina Hericha. Tytuł spektaklu odnosi się do hipotetycznej przestrzeni kosmicznej znajdującej się na obrzeżach Układu Słonecznego, rozciągającej się pomiędzy pasem Kuipera a granicą oddziaływania grawitacyjnego Słońca[2]. Przedstawienie rozpoczyna się w niemal całkowitej ciemności – ciało Aliny Bachary jest ledwie widoczne, ujawniane jedynie przez punktowe światło. Dramaturgia opiera się na stopniowym wyłanianiu obecności: od bezruchu do ruchu, od fragmentarycznego widzenia ciała do pełnej jego ekspozycji. W kolejnych sekwencjach światło ukazuje przypadkowe części ciała – wydobywa detale, tworząc iluzję rozczłonkowania. Interakcje z elementami świetlnymi, refleksami i ruchomą kulą wprowadzają dodatkowy poziom percepcyjnej gry. W pewnym momencie struktura wizualna spektaklu ulega intensyfikacji: przestrzeń wypełnia się dymem, na którym rysują się laserowe, abstrakcyjne układy światła. Powstające formy nie odnoszą się już bezpośrednio do ciała performerki, lecz tworzą autonomiczne, niemal kosmiczne środowisko wizualne. W tej gęstniejącej przestrzeni Bachara stopniowo wycofuje się w głąb sceny, znikając pomiędzy dwiema ściankami. Jej ciało rozpływa się wśród światła, dymu i projekcji, co sprawia wrażenie zaniku obecności. Po chwili performerka powraca jednak na scenę w stroju astronautki. W finałowej części spektaklu stopniowo zdejmuje hełm, odsłaniając twarz. Gest

ten nie oznacza jednak pełnego powrotu do wcześniejszej tożsamości. Po doświadczeniu rozproszenia, zaniku i kolejnych transformacji ciało pozostaje naznaczone obcością. Zakończenie spektaklu pozostawia bohaterkę zawieszoną pomiędzy próbą odzyskania siebie a doświadczeniem trwałego oddalenia.

Procesualny wymiar przybrała instalacja performatywna Agaty di Masternak *7 Szwów/7 Stitches*. Performans polegał na pięciogodzinnym malowaniu na żywo, którego powtarzalność i fizyczność stawały się odpowiednikiem „zszywania" doświadczenia – nie tyle jego naprawiania, ile prób łączenia rozproszonych fragmentów pamięci i emocji. Widownia stopniowo była włączana w performans poprzez możliwość współtworzenia obrazów i ingerowania w rozwijającą się instalację. Dzięki temu dramaturgia pracy opierała się na ciągłym nakładaniu się śladów pozostawianych przez kolejne osoby. Powstające obrazy tworzyły wizualny dialog, w którym pamięć nie była opowiadana linearnie, lecz materializowała się poprzez gest malowania, kontakt farby z płótnem. Szczególnego znaczenia nabierała sama przestrzeń instalacji, stopniowo zagęszczająca się od kolejnych warstw farby i materiałów. W tej otwartej formule wyraźnie ujawniał się relacyjny charakter pracy di Masternak. Performans nie zmierzał do ostatecznego domknięcia ani ukończenia obrazu. Pozostawał raczej procesem nieustannego zszywania i rozszczelniania pamięci, podatnym na ciągłe przekształcenia związane z działaniami kolejnych osób dzielących się własnymi wspomnieniami.

Czytanie performatywne *Sąsiedzi. Czytania na czas samotności* Rity Jankowskiej, realizowane przez Społeczny Chór Czytający, operowało zupełnie inną logiką. Głos został tu rozpisany na zbiorowy podmiot, a dramaturgia opierała się na przechodzeniu między mówieniem, ciszą i

ruchem. Chór funkcjonował jako wspólnota. Istotnym elementem tej konstrukcji była obecność reżyserki, która, stojąc przed zespołem, dyrygowała działaniami. Jej gesty nie tylko wyznaczały rytm wypowiedzi, lecz także organizowały cielesność uczestników i uczestniczek. Podnoszenie rąk, zmiany tempa i kierunku ruchu przekładały się na sposób, w jaki chór mówił, milczał lub reagował. Ciała osób uczestniczących w czytaniu pozostawały w ścisłej synchronizacji – w jednej z sekwencji wszystkie głowy się unosiły, by następnie przechylić się w tym samym kierunku, tworząc niemal falującą strukturę. Ten powtarzalny, zbiorowy ruch podkreślał napięcie między indywidualnością a podporządkowaniem wspólnemu rytmowi.

W *Corpus Delicti* Alessandry Cristiani ciało staje się centralnym tematem. Inspirowana twórczością Egona Schielego choreografia opiera się na spowolnionych, precyzyjnych sekwencjach, w których performerka przyjmuje ekstremalne, wykrzywione pozycje. Każda z nich utrzymywana jest niemal do granic fizycznej wytrzymałości, co kieruje uwagę widza na mikroruchy, drżenia mięśni i zmieniające się napięcia ciała. Spektakl rozwija się jako seria żywych obrazów, a ciało funkcjonuje jako materialny zapis obecności – jest ograniczone, a jednocześnie przekracza własne granice. Odsłonięte ciało, wyłaniające się z ciemności w skupionych kadrach światła, przywodzi na myśl obrazy Schielego: jest kruche, napięte i zawieszone pomiędzy ekspozycją a rozpadem. Szczególnie wyraźne wydaje się podobieństwo do obrazu *Siedząca kobieta ze zgiętymi kolanami* (1917)[3]. Ujawnia się ono zarówno w sposobie układania ciała, jak i w napięciu pozy. Cristiani, podobnie jak postaci Schielego, zwija ciało do wewnątrz, eksponując nie tylko jego kruchość, ale też wysiłek związany z koniecznością utrzymania formy. Cristiani w opisie spektaklu pisze, że „cielesne szkice Egona Schielego przynoszą uczucie czegoś aktualnego i namacalnego: są

materialnym echem obecności, milczącej lub całkowicie niemej”. To właśnie owo „materialne echo obecności” organizuje dramaturgię spektaklu. Performerka nie tyle odtwarza emocje, ile zapisuje je w napięciu mięśni, deformacji pozy i wysiłku utrzymania ciała w stanie ciągłego zawieszenia.

W *Étude no 1* Marie Chouinard choreografia zostaje sprowadzona do radykalnie oszczędnej formy. Przestrzeń sceniczna ogranicza się niemal wyłącznie do prostokątnego, niebieskiego podestu, którego powierzchnia reaguje na każdy ruch stepującej performerki. Carol Prieur nosi buty ze stalowymi zakończeniami. Jej ruchy są rytmiczne i bardzo precyzyjne, a każdy kontakt ciała z podłożem uruchamia kolejne napięcia akustyczne. Kluczową rolę odgrywa warstwa dźwiękowa skomponowana przez Louisa Duforta, kanadyjskiego kompozytora muzyki elektroakustycznej, od lat współpracującego z choreografką. Elektroniczne przetworzenia dźwięków stepowania mieszają się z odgłosami wyginanej blachy, tłuczonego szkła, metalicznych rezonansów i brzęczących monet. Powstająca kompozycja nie ilustruje ruchu, lecz momentami wręcz go determinuje, wyznaczając tempo kolejnych działań scenicznych. Rytm choreografii wydaje się wyrastać bezpośrednio z materii dźwięku. Istotnym elementem dramaturgii pozostaje także głos performerki. Krzyki rozrywają mechaniczną strukturę spektaklu, a ich echo utrzymuje się jeszcze przez chwilę, przedłużając napięcie nawet po ustaniu dźwięku. Głos funkcjonuje tu podobnie jak stepowanie, czyli jako fizyczny impuls. *Étude no 1* rozwija się jako intensywny proces cielesnej i akustycznej eskalacji, w którym ruch, głos i metaliczne brzmienia tworzą wspólny, pulsujący organizm sceniczny.

Sublime Karoliny Kraczkowskiej oglądałam po raz drugi. Pisząc o nim zaraz po premierze, skupiałam się przede wszystkim na kategorii wzniosłości i

afektywnej pracy ciała[4]. W kontekście prezentowanych na festiwalu performansów w moim odczuciu szczególnie silnie wybrzmiała relacja między ekspresją tancerki a przemocą wpisaną w społeczne oczekiwania wobec kobiecej cielesności. Choreografia Kraczkowskiej rozwija się poprzez powracające sekwencje ruchowe, balansujące między precyzją a fizycznym przeciążeniem. Chwilami przypomina walkę z materią własnego organizmu – z mięśniami, oddechem i ciężarem ruchu. Kraczkowska nie dąży do harmonii ani estetycznego uporządkowania. Pozwala, by ciało ujawniało zmęczenie, szarpnięcia, momenty utraty płynności i wewnętrznego rozedrgania. W tym właśnie tkwi siła *Sublime*. Kobiece ciało nie funkcjonuje tu jako piękny, zamknięty obraz przeznaczony do oglądania, lecz jako żywy organizm pozostający w ciągłym procesie – wystawiony na spojrzenie, poddawany kontroli, a jednocześnie próbujący odzyskać własny rytm i możliwość samostanowienia.

W *Dialogach miłości – pamięci pozornej* Leny Czerniawskiej i Wojtka Grabałowskiego dramaturgia rozwija się w sposób powolny, niemal senny, oparty na narastaniu i nadmiarze. Scenografia rodzi skojarzenia z przestrzenią artystycznej instalacji, ale też intymnego, niemal domowego rytuału. Scenę wypełniają obiekty materialne, ale też mające wymiar symboliczny: otwarte walizki, fragmenty tkanin, półprzezroczyste materiały i elementy przypominające organiczne szczątki lub splątane korzenie. Czerwone światło zalewa scenę, przywodząc na myśl wnętrze organizmu. Istotnym elementem scenografii są również rozpięte w różnych miejscach i opadające nici oraz przewody, które wizualnie scalają przestrzeń, ale jednocześnie ją komplikują i zagęszczają. Wprowadzają wrażenie splątania i niestabilności, jakby każda próba uporządkowania natychmiast ulegała rozpadowi. W warstwie wizualnej szczególnie istotny jest kostium

performera. Grabałowski ma na sobie półprzezroczystą, białą suknię. Jego głowa jest ogolona, a na twarz czasami nakłada maskę z porożem. Ten element wprowadza napięcie między tym, co ludzkie i kruche, a tym, co zwierzęce, instynktowne i trudne do oswojenia. Poroże, jako znak siły, ale też ciężaru, działa jak obiekt pamięci – coś, co jest noszone, podtrzymywane, ale nigdy w pełni zintegrowane z ciałem.

W *Chaosie* Aurory Lubos dramaturgia podporządkowana jest tytułowemu zjawisku. Scenę wypełniają różne przedmioty i substancje, fragmenty materii czy ubrania, które performerka nieustannie przemieszcza, układa i niszczy. Choreografia rozwija się poprzez fizyczne interakcje z tymi elementami (podnoszenie, rzucanie, przeciąganie, rozrywanie), a także momenty bezruchu. Istotnym aspektem dramaturgii jest naprzemienność stanów. Performerka przechodzi od działań nacechowanych kontrolą i sprawczością do momentów bezwładności i poddania, w których ciało zdaje się tracić autonomię. Wprowadzenie substancji przypominającej krew wzmacnia materialny wymiar doświadczenia, nadając działaniom ciężar fizyczny i afektywny. *Chaos* nie prowadzi do rozwiązania ani uporządkowania – przeciwnie, utrzymuje znaczenia w ruchu, a widza w stanie nieustannej destabilizacji.

Tegoroczna edycja pokazała, że siłą festiwalu nie jest budowanie jednorodnego programu, lecz tworzenie przestrzeni dla różnorodnych języków performatywnych i odmiennych sposobów pracy z ciałem, pamięcią czy wspólnotą. To właśnie ta otwartość sprawia, że *Szczeliny* pozostają wydarzeniem żywym – wciąż poszukującym nowych form ekspresji i nowych sposobów opowiadania o doświadczeniach współczesności. Można mieć nadzieję, że kolejne edycje festiwalu nadal będą rozwijały tę wielogłosową strukturę, pozostawiając miejsce dla artystycznego eksperymentu.

Wzór cytowania:

Kmiecik, Katarzyna, *To, co zostaje w ciele*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 193/194, https://didaskalia.pl/pl/artykul/co-zostaje-w-ciele-0.

Autor/ka

Katarzyna Kmiecik – studentka kulturoznawstwa – tekstów kultury UJ.

Przypisy

1. *Nakba*, https://grotowski-institute.pl/wydarzenia/nakba-szczeliny-2026/ [dostęp: 5.05.2026].
2. *Obłok Oorta*, https://grotowski-institute.pl/wydarzenia/oblok-oorta-szczeliny-2026/ [dostęp: 5.05.2026].
3. Zob. https://www.meisterdrucke.pl/wydruki-artystyczne/Egon-Schiele/614476/Siedząca-kobieta-ze-zgiętymi-kolanami,-1917.html [dostęp: 14.06.2026].
4. Kmiecik, Katarzyna, *Dotyk końca*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 190, https://didaskalia.pl/pl/artykul/dotyk-konca [dostęp: 14.06.2026].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/co-zostaje-w-ciele-0*