didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 193/194**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/wilczyc-glod

/ MALADYCZNOŚĆ

Wilczy(c) głód

Wiktoria Krzywonos

Pawilon Tańca i Innych Sztuk Performatywnych

Czyste

choreografia: Ramona Nagabczyńska, dramaturgia: Agata Siniarska, występują: Karolina Kraczkowska, Ramona Nagabczyńska, Agata Siniarska, światła: Jędrzej Jęcikowski, kompozycja i coaching partii wokalnych: Olga Mysłowska, obiekt: Żaneta Grzebisz, Tomasz Mróz, konsultacje dramaturgiczne: Hana Umeda i Julia Plawgo, asysta choreograficzna: Izabela Niepokój

premiera: 22 maja 2026

Spektakl *Czyste* w choreografii Ramony Nagabczyńskiej jest ruchową opowieścią o relacji człowieka z jedzeniem. Choreografka wraz z dramaturżką Agatą Siniarską podejmuje temat jedzenia nie jako biologicznej konieczności, lecz jako potrzeby uwikłanej w kulturowe znaczenia, społeczne oceny i mechanizmy dyscyplinowania ciała. Eksplorując tematy nienasycenia, przyjemności, pragnienia czy wstrętu, artystki tworzą sceniczną refleksję nad tym, w jaki sposób współczesny podmiot negocjuje własną relację z ciałem i jego potrzebami.

Na niemal pustej scenie Pawilonu Tańca widzimy trzy kobiety (Ramona Nagabczyńska, Agata Siniarska i Karolina Kraczkowska). Ubrane są w sportową bieliznę i jaskrawe treningowe buty. Klęczą blisko siebie mocno skulone, z głowami wtulonymi w ciało. Po chwili ich wynurzające się ze środka ręce wyrzucają silikonowe, różowe obiekty poprzecinane plamami brudnej zieleni. Układ splecionych ze sobą ciał performerek sprawia, że trudno określić, gdzie kończy się jedna osoba, a zaczyna druga. Powstaje wrażenie, że patrzymy na jeden organizm. Zatem to, co zostało wyrzucone, można postrzegać jako to, co wydalone z wnętrza jednej istoty. Zaprojektowane przez Tomasza Mroza i Żanetę Grzebisz obiekty w kolorze kojarzącym się z watą cukrową ze względu na swój obły kształt i śliską fakturę przypominają jednak ludzkie narządy lub zwierzęce podroby, ale także żywność w procesie rozkładu, ponieważ zgniłozielone skazy wyglądają jak pleśń.

Z rozmowy po pokazie można było się dowiedzieć, że przez większą część procesu twórczego artystki nie pracowały z rekwizytami, a właśnie z jedzeniem. Podczas prób żywność miała nie tyle markować docelowe obiekty, ile umożliwić badanie relacji z jedzeniem oraz afektów, które wytwarzają się w sensorycznym doświadczeniu. Wąchanie owoców i warzyw, dotykanie ich, zwracanie uwagi na temperaturę czy kształt wpływało nie tylko na sposób odczuwania jedzenia, lecz również na powstający materiał choreograficzny.

Trudno jednoznacznie określić status obiektów obecnych na scenie. Funkcjonują one na granicy tego, co pociągające i odpychające, przyciągają wzrok, wzbudzają ciekawość, ale też niepokój i obrzydzenie. Kiedy wszystkie obiekty znajdą się w zasięgu wzroku widzów, performerki podchodzą do nich, poruszając się tak, jakby były w transie polowania. Z zainteresowaniem podnoszą przedmioty i zaczynają je dokładnie obwąchiwać. Początkowo robią

to delikatnie i powoli, ale z czasem ich gesty sięgania po kolejne „jelitka” i „brzuszki” stają się coraz bardziej łapczywe i drapieżne, a wzrok pożądliwy. W całej sekwencji jest coś głęboko atawistycznego, ale też w pewnym sensie zwierzęcego. Także rytm oddechu ulega zmianie. Dźwięk przeciągniętych, głębokich wdechów staje się gwałtowny, wręcz napastliwy, podobnie zresztą jak krótkie, impulsywne wydechy. Ciała wchodzą w stan pobudzenia i rozedrgania. Przejście od gestu wyzbywania się z wnętrza organizmu części – rozumianych jako organy lub pokarm – do wyrażania intensywnej żądzy wobec tego samego obiektu odsłania logikę ambiwalencji wpisaną w doświadczenie zaburzeń odżywiania, opartą na oscylacji między odrzuceniem a przymusem jedzenia.

Zestawione ze sobą gesty performatywne obrazują napięcie sprzecznych impulsów charakterystycznych zwłaszcza dla bulimii oraz anoreksji typu II (żarłoczno-wydalającego). Negocjowanie z pragnieniami i potrzebami w obu przypadkach przybiera skrajną formę. Zaburzenia te charakteryzuje okres radykalnego postu, który najczęściej zostaje gwałtownie przerwany przez napad objadania się, potocznie określany jako rzucenie się na jedzenie. Analogicznie w spektaklu możemy zobaczyć, jak performerki „rzucają się” na obiekty. Z kolei sam gest wąchania przywołuje praktyki często opisywane w kontekście anoreksji restrykcyjnej, związane z fetyszyzacją żywności. Polegają one między innymi właśnie na wąchaniu produktów, dzieleniu jedzenia na drobne kawałki, długotrwałym przyglądaniu się pokarmowi, układaniu go i chomikowaniu czy wręcz kolekcjonowaniu, przy jednoczesnym unikaniu aktu spożycia.

Choreografia nie rekonstruuje ani nie reprezentuje doświadczeń zaburzeń odżywiania w sposób dosłowny. Operując językiem ruchu i gestu, odsłania przede wszystkim mechanizm oscylowania pomiędzy odrzuceniem a

kompulsywnym pragnieniem zaspokojenia potrzeb. W opisie przedstawienia nie wskazano na obecność tematyki zaburzeń odżywiania, jednak zaznaczono, że przedstawienie zawiera właśnie tego typu treści wrażliwe. W trakcie rozmowy po spektaklu twórczynie otwarcie mówiły o własnych, często skomplikowanych relacjach z jedzeniem, a także o doświadczeniach zaburzeń odżywiania obecnych zarówno w ich biografiach, jak i w historiach bliskich im osób. Szczególnie wybrzmiała odważna wypowiedź Agaty Siniarskiej, która stwierdziła, że mogłaby stworzyć mapę instytucji kultury, które „obrzygała". Artystka otwarcie przyznała, że przez wiele lat chorowała na bulimię. W tym kontekście spektakl nie jest dystansującą narracją o zaburzeniach odżywiania, a zaczyna funkcjonować jako autopatograficzny performans, który wyrasta z trudnych doświadczeń zapisanych w ciele. To właśnie język ciała staje się nośnikiem tej opowieści, splatając ją z warstwą ruchowej fikcji, która czerpie inspiracje z różnych tekstów kultury. Podczas wspomnianej rozmowy artystki odwoływały się zarówno do prac podejmujących temat zaburzeń odżywiania, relacji z własnym ciałem i społecznych reżimów cielesności, takich jak *Głód. Pamiętnik mojego ciała* Roxane Gay, jak i filmów eksplorujących motyw niepohamowanego apetytu, nadmiaru i kompulsji, między innymi *Wielkiego żarcia* Marco Ferreriego i *Stokrotek* Věry Chytilovej. Twórczynie wspominały również o inspiracjach związanych z obserwacją współczesnych trendów, w tym kultury wellness, kultu samodoskonalenia oraz rosnącą społeczną presją na nieustanne monitorowanie, optymalizowanie i dyscyplinowanie własnego ciała.

Ten ostatni wątek odsłania się w kolejnej scenie, kiedy to obsesyjne zainteresowanie bohaterek obiektami zostaje przesunięte w stronę koncentracji na aktywności fizycznej. Ruch jest prosty, to sekwencja powtórzeń ćwiczeń gimnastycznych: skłony, nożyce, koci grzbiet, wypychanie bioder, ale również energiczne poklepywanie ud, brzucha,

ramion. Performerki ćwiczą indywidualnie, rozmieszczone w różnych punktach sceny, co jakiś czas zmieniając pozycje, jednak ich działania są rytmicznie zsynchronizowane; momentami miarowe kołysanie się ciał osiąga taką spójność, że przywodzi na myśl ruch wahadła. Przez cały czas trwania sceny odliczają głośnym szeptem nie więcej niż do osiemnastu w metrum trzy czwarte, co wzmacnia poczucie popadania ich w trans. Rytm ćwiczeń oraz liczenia wprowadza atmosferę wojskowej musztry. Sekwencja trwa długo – chwilami wręcz zbyt długo i monotonnie – co jednak wydaje się adekwatne wobec ukazanej na scenie obsesji, która nieustannie domaga się powtórzenia i nie pozwala na przerwanie działania. Momentami artystki gwałtowanie upadają na podłogę, jedna po drugiej padają z łoskotem, aby po chwili wstać i kontynuować ćwiczenia.

Sceny pożądania obiektów i rygorystycznych, niemal autodestrukcyjnych ćwiczeń spotykają się w tym samym punkcie obsesji. W obu performerki działają jak w amoku albo manii. W ten sposób rysują wyraźny brak opozycji między dyscypliną a kompulsją: obie te formy aktywności ujawniają się jako warianty tej samej intensywności, która wprowadza ciało w logikę obsesji pochłaniającej daną jednostkę. Artystki jednak nie koncentrują się wyłącznie na opowieści o tym, co wynika z wnętrza podmiotu, lecz pokazują ścisłą relację między tym, co wewnętrzne i zewnętrzne, czyli biopsychospołeczne mechanizmy kształtujące doświadczenie zaburzeń odżywiania.

Znaczący wydaje się moment przejścia pomiędzy sceną wąchania obiektów a tą, w której pojawia się intensywna aktywność fizyczna. Tuż przed rozpoczęciem ćwiczeń zainteresowanie performerek obiektami stopniowo wygasa. Oddychają gwałtownie, mocno wciągając brzuchy, tak że pod napiętą skórą wyraźnie rysują się żebra i mostek. Patrzą widzom w oczy przenikliwie, niemal nieruchomo, jakby zauważyły, że ktoś je obserwuje;

zamierają, jakby zostały przyłapane na gorącym uczynku. Michel Foucault wielokrotnie wskazywał, że władza działa przede wszystkim poprzez widzialność: jednostka zaczyna kontrolować siebie, ponieważ zakłada możliwość bycia obserwowaną. Spojrzenie performerek na widzów można odczytać jako moment, w którym przedstawienie przestaje opowiadać wyłącznie o indywidualnym doświadczeniu ciała, a zaczyna ujawniać wymiar polityczny. W porównaniu do pozostałych scen, ten moment spektaklu jest dosyć krótki. Mimo to można odnieść wrażenie, że rozciąga się w czasie. Gdy dynamika spojrzenia zmienia się, a wzrok performerek staje się coraz bardziej ośmielony i butny, ich postawa jawi się jako zapowiedź prowokacji. Może dyscyplinowanie ciała w postaci intensywnych ćwiczeń, które widzimy w kolejnej scenie, nie wynika wyłącznie z poczucia bycia obserwowaną, jak chciał Foucault, lecz pojawia się jako reakcja prewencyjna wobec spodziewanego ujarzmienia swobody i pragnień? Gest ten wskazywałby na to, że skrajna samokontrola byłaby próbą uprzedzenia kontroli zewnętrznej, strategią utrzymania autonomii, zanim zostanie ona odebrana przez innych.

Na koniec spektaklu na ekranie pojawia się przepis na tort czekoladowo-kawowy, przekazywany od pokoleń w rodzinie choreografki. Początkowo przypomina zwykłą recepturę, która przechodzi z rąk do rąk i staje się częścią domowego dziedzictwa. W kolejnych zdaniach przepis wymyka się jednak kulinarnej poprawności. Zamiast wyjąć ciasto z piekarnika w odpowiednim momencie, należy zwiększać temperaturę i obserwować, jak stopniowo ulega spaleniu. Ten tekst można odczytać jako przewrotny manifest. Jeśli kultura nieustannie produkuje obrazy idealnego ciała, idealnego posiłku, idealnego sposobu żywienia, to uporczywe wpatrywanie w zwęglające się ciasto staje się wyrazem odmowy uczestnictwa w tym porządku. Zanim tekst przepisu zostanie wyświetlony, w ostatniej scenie performerki pojawiają się ubrane w długie czarne suknie, przywodzące na

myśl zarówno stroje żałobne, jak i ceremonialne szaty. Choreografia jednak nie poddaje się funeralnej powadze. Do energetycznej muzyki performerki wykonują sekwencje ruchową inspirowaną poppingiem, pełną gwałtownych impulsów, zatrzymań i szarpnięć. Pomiędzy dynamiczne ruchy performerki wplatają przerysowane miny, wytrzeszczanie oczu, groteskowe gesty i momenty niemal karykaturalnej ekspresji. Odczytując finał spektaklu w odniesieniu do poprzedniej sceny, można stwierdzić, że zarówno wyświetlany przepis, jak i cały spektakl opowiadają nie tyle o destrukcji, ile o transgresji. Choć kostiumy mogłyby sugerować żałobę, a spalony tort wywoływać smutek, to jednak zamiast powagi jest ruch, energia i karykatura, zamiast żalu przyjemność czerpana z obserwowania procesu spalania. Koniec przedstawienia opowiada o możliwości wypowiedzenia posłuszeństwa normom, które przez cały spektakl organizowały relację bohaterek z jedzeniem i własnym ciałem.

Wzór cytowania:

Krzywonos, Wiktoria, *Wilczy(c) głód*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 193/194, https://didaskalia.pl/pl/artykul/wilczyc-glod.

Autor/ka

Wiktoria Krzywonos – doktorantka Szkoły Doktorskiej Nauk Humanistycznych UJ w Krakowie w dyscyplinie nauki o sztuce. Absolwentka teatrologii oraz polonistyki antropologiczno-kulturowej UJ, współkuratorka projektu s.pokoje. Laureatka konkursu o Nagrodę im. Stefanii Karoliny Tatarówny w kategorii prac magisterskich z dziedziny nauk humanistycznych.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/wilczyc-glod*