didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 172**
Data wydania: grudzień 2022
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/karuzela-z-pulcinellami

/ TANIEC

Karuzela z Pulcinellami

Alicja Müller

Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach, Nowy Teatr w Warszawie, Teatr Łaźnia Nowa, Międzynarodowy Festiwal Teatralny Boska Komedia

Wolne ciała

koncept i choreografia: Marta Ziółek, kreacja i performance: Dominika Kimaty, Karolina Kraczkowska, Oskar Malinowski, Aleksandra Osowicz, Gieorgij Puchalski, Ana Szopa, Rob Wasiewicz, perkusja: Bruno Jasieński, muzyka: Lubomir Grzelak, reżyseria światła: Jacqueline Sobiszewski, wizualizacje, rysunki: Rafał Dominik, kostiumy: Marta Szypulska, tekst: Marta Ziółek, Rob Wasiewicz, Andrzej Woźniak, zdjęcia: Witek Orski, wideo i montaż: Adam Zduńczyk, konsultacje dramaturgiczne: Teresa Fazan, konsultacje: Agata Bargiel, Andrzej Woźniak, asystent choreografki: Stanisław Bulder, kierowniczka produkcji: Alicja Berejowska

premiera: 27 sierpnia 2022

Spektakl powstał w ramach projektu „Poszerzanie pola – choreografia w nowym teatrze", edycja III, kuratorka programu: Joanna Leśnierowska

Oficjalny opis *Wolnych ciał* w choreografii Marty Ziółek otwiera wyimaginowany dialog Pulcinelli i Giandomenica Tiepola, który obmyślił Giorgio Agamben (2019), próbując odtworzyć relację starego malarza i bohatera jego rokokowych fresków, malowanych w chwili upadku Republiki

Weneckiej. Pulcinella, w Polsce lepiej znany jako Poliszynel, w karnawałowej wyobraźni zapisał się jako dziwaczna, żarłoczna postać w białej, stożkowatej czapce i patron makaronów[1]. Agamben widzi w nim jednak przede wszystkim ucieleśnienie działania, niekończącej się gry będącej sposobem istnienia: ulotnego i improwizowanego. Pulcinella jest nieuchwytny, jednocześnie samotny i zwielokrotniony.

W towarzystwie białego, garbatego klauna Giandomenico obserwuje koniec znanego sobie świata – Wenecji sprzed francuskiej okupacji. W błazenadach Poliszynela malarz widzi jednak nie tyle strategię wypierania tego, co nieuniknione, ile raczej afirmację możliwości pojawiających się w szczelinach katastrofy. Parodia, deformacja i śmiech okazują się taktykami istnienia na przekór tragedii. Pulcinella celebruje przygodność i nieprzewidywalność życia. Jego efemeryczna (nie)tożsamość zbudowana jest na chybotliwych fundamentach wiecznej przemiany. To samo można by, jak myślę, napisać o spektaklu Ziółek. *Wolne ciała* wyślizgują się konwencjom, rozlewają poza własne granice, a w konsekwencji pozostają niemożliwe do zdefiniowania czy unieruchomienia. Są nieposkromione i nadmiarowe. W błazeńskiej egzystencji Poliszynela odkrywają archetyp queerowej wrażliwości oraz jej nieobliczalnych trajektorii, tak bliskich dziecięcej wyobraźni z jednej i choreografowaniu Ziółek z drugiej strony. Choreografka tworzy rozrywkę-kaprys, gatunek, który jest jak – zgodnie z przypominaną przez Agambena etymologią – „nagły i śmiały skok kozy” (2019, s. 163).

Pulcinellowa rodzina

Pulcinella, jak go maluje Tiepolo i pisze Agamben, to odważny uczestnik życia oraz ucieleśnienie wolności, także tej odnalezionej w przestrzeni zniewolenia i niejako wydartej strukturom opresji. Co ważne w kontekście

choreografii Ziółek, pulcinelle zwykli chodzić grupami, żartując i figlując. Byli nieprzyzwoici i rubaszni; przypominali hałaśliwe i buńczuczne duchy. Postaci kreowane przez Ziółek, Dominikę Kimaty, Karolinę Kraczkowską, Oskara Malinowskiego, Aleksandrę Osowicz, Gieorgija Puchalskiego, Anę Szopę i Roba Wasiewicza należą do pulcinellowej rodziny. Są silne i wywrotowe, groteskowe i potężne, gniewne i czułe. W Poliszynelu nie ma, co podkreśla Agamben, winy tragicznej. Jego imię, jak to zwykle bywa w komediowym światotwórstwie, wskazuje wyłącznie na charakter. Pulcinella porzuca substancjalną tożsamość, jest w pewnym sensie niewykrywalny i jako taki funkcjonuje poza normatywnym system wiedzy i władzy, poza językiem i historią, na peryferiach ludzkiej wspólnoty. Dobrze poczułby się w świecie *Wolnych ciał*.

Biały klaun wypiera antycznych i biblijnych herosów malowanych przez Giambattistę, ojca Giandomenica. Reprezentuje nowych bohaterów: tych, którzy pragną wolności, ale siłą swoich wolnościowych poruszeń czynią już niekoniecznie metafizyczny patos, lecz fizjologiczny głód. Pulcinella najpierw odpowiada na wezwania brzucha, potem może myśleć o sprawiedliwości. To bohater codzienności, zrobiony z krwi, kości i pożądania. Jest pacyfistą, kocha żarty, tańce i zwierzęta, łatwo się zakochuje i ma dryg do rzemiosła. Lubi tak zwane proste życie. Jest też groteskowym pajacem, zamieszkującym komediowo-obsceniczne imaginarium legend o śmierci i seksualności. Nie przypadkiem choreografka łączy jego tanatyczno-erotyczny popęd z subwersywną mocą tańców społecznych.

Tańce społeczne to takie, których esencją nie jest przedstawienie, lecz uczestnictwo. Praktykuje się je przede wszystkim w celach towarzyskich i rozrywkowych, ale pełnią też funkcje rytualno-ceremonialne, erotyczne oraz polityczne. Charakterystycznym (choć niejedynym) dla ich symbolicznej i

strukturalnej organizacji motywem jest dramaturgia kręgu – relacyjnej przestrzeni tego, co współdzielone. Tańce społeczne mogą umacniać więzi już istniejące, ale również konstytuować nowe układy współzależności. Współczesne choreograficzne praktyki nieposłuszeństwa to między innymi *house dance*, *krumping* czy *voguing*, a więc tańce, poprzez które marginalizowane i mniejszościowe grupy infekują choreografie hegemona, dokonując przesunięć w zastanej organizacji ciał w przestrzeni. Siłą tych choreografii – wywrotowych poruszeń – jest zaś przede wszystkim ich ekspresyjna intensywność.

Ziółek w *Wolnych ciałach* ustanawia przestrzeń zbiorowej afirmacji fizyczno-afektywnej wspólnoty, dla której ruch jest tyleż formą oporu i przeistaczania gniewu w celebrację współtańczenia poza patriarchalną heteronormą, co właśnie praktyką intensyfikowania doświadczenia bycia w świecie poprzez uwolnienie somatycznej energii oraz siły odmieńczego i dionizyjskiego pragnienia. Wolne ciało nie zostaje tutaj jednak wpisane w porządek absolutnej anarchii czy libertyńskiej amoralności – jego nieskrępowane, beztroskie hulanki w pewnym sensie ogranicza bowiem horyzont etyczny. Myślę w tym kontekście przede wszystkim o przepięknej scenie miłosnego dialogu dwóch ciał, już wyraźnie roznamiętnionych i drżących w rytmie ogarniającej ich wnętrzności ekstazy. Postaci, choć połączone w afektywnym splocie wibrujących, rozgorączkowanych sił wzajemnego przyciągania, zanim zawirują w rozkoszy, zapytają o zgodę. Mogę cię dotknąć? Mogę cię polizać? Wolne ciała mogą wszystko – o ile ich działanie nie zagraża autonomii Innego.

Transowa śpiewogra

Co ciekawe, uniesienie kochanków rozgrywa się w przestrzeni języka,

afektywnie nasyconego półszeptu, w którym wyrazy współbrzmią z wdechami i wydechami, a oddech staje się jednym ze znaczących elementów, łącząc semiotyczne z symbolicznym. Sam stosunek nie zostaje natomiast dosłownie zainscenizowany. Odnoszę wrażenie, że w tym miłosnym duecie kochają się przede wszystkim słowa, transmitery i przedłużenia namiętności. Nie oznacza to jednak, że *Wolne ciała* pruderyjnie chowają się za maską dyskursu. Przeciwnie – z tych słowo-oddechów bucha żar, a dźwięki wydają się lepkie, gorące, unoszą się w dusznym powietrzu, intensyfikując zapach teatralnego dymu. Czuję je na policzku.

Głos jest zresztą w spektaklu Ziółek współkonstruktorem tymczasowej utopii wolnych ciał, materializującej się w formie haptycznej i immersyjnej. Dźwięki perkusji (Bruno Jasieński), transowe śpiewy, które oscylują między quasi-zwierzęcym skowytem i szamańsko-wiedźmowatym zaklinaniem realności, a także płacz i śmiech przez wibrację wdzierają się w podskórną tkankę odbioru. Już w pierwszej scenie Ziółek, ubrana we wspaniały biały płaszcz ballroomowej diwy (który później przejmie Kimaty), przedstawia się publiczności jako charyzmatyczna queerowa kapłanka. Mocny, hipnotyzująco-ekstatyczny głos choreografki zaczarowuje przestrzeń, jednocześnie odsłaniając swoją kruchość. Performerka z pozycji władzy płynnie przechodzi w somatyczną wokalizację rany, jakby od środka rozrywały ją siły Erosa i Tanatosa. Ciało przewodniczki w mgnieniu oka przeistacza się w ciało płaczące. Rozkosz zaczyna boleć, rytualne gesty przepoczwarzają się w małpie rozedrganie, a to, co wydawało się manifestacją triumfu, upodabnia się do choreografii nawiedzenia. Śpiew choreografki bywa tyleż lamentem, co wokalną eksplozją abiektu; uwodzi i mierzi. Ziółek poprzez ten dźwiękowy performans przenosi się w efemeryczną przestrzeń niezróżnicowania – jest ludzka i zwierzęca. Albo inaczej: przypomina, że człowiek jest śmiertelnym zwierzęciem, jak jeleń i

kura.

A więc tak – Ziółek to Pulcinella! Agamben we freskach Giandomenica widzi serię przedśmiertnych reminiscencji starego malarza, uwięzionego w dialektyce pamiętania i zapominania. Zbliżając się do tego, co niewypowiedziane, a więc do końca, Tiepolo w towarzystwie Poliszynela naprzemiennie zaśmiewa się i płacze. Dociera do kresu języka – tam, gdzie załamuje się logos. Łapczywy śmiech i druzgoczący płacz to doświadczenia w pewnym sensie tożsame. Oba odbierają mowę, zamieniają słowa w bełkot, w szmery przyspieszonego oddechu i wstrząśniętego, dygocącego ciała, które podskakuje i telepie się, jakby było opętane. Scena, którą Ziółek otwiera *Wolne ciała*, jest właśnie taką śpiewną konwulsją, somatycznym grymasem rozpostartym między biegunami bólu i rozkoszy. Wibracją siły, która zamienia się w słabość. Ciała drgające w miłosnej ekstazie i wydające ostatnie tchnienie są do siebie podobne – oba otwierają się na to, co nadchodzi.

We właściwej części spektaklu wokalny performans realizuje Kimaty. Performerka w zwierzęcym porożu na głowie wędruje między przestrzeniami sceny i widowni, stając się niejako ucieleśnioną reprezentacją samej istoty głosu jako tego, co przekracza „ja” i umożliwia fuzję wielu różnych – jednostkowych i kolektywnych – doświadczeń, jednocześnie łącząc śpiewający podmiot z wibracjami oraz energiami świata wobec niego zewnętrznego.

Kim naprawdę jest Pulcinella?

Agamben powiada, że Poliszynel nie może zdjąć maski, ponieważ tylko ona istnieje w nim naprawdę – pod nią ma żadnej twarzy, za grą jest tylko inna

gra, a poza nią – pustka. W Pulcinelli nie drzemie żadna podmiotowa esencja. To postać nie tyle bez właściwości, ile z ich nadmiarem. Jest hybrydą, której unikatowość nosi znamiona uniwersalności. Jego ciało to strefa niezróżnicowania, w której horyzonty fikcji i realności, ułudy i doświadczenia scalają się w nierozerwalną masę nieodwracalnej liminalności. Pulcinella nie odgrywa konkretnej roli, tylko improwizuje. Filozof żywioł improwizacji łączy zaś z eksplozją czystej potencjalności – towarzysz Tiepola może być każdym, ale w istocie oraz z zasady pozostaje bezczynny. Jest też resztką, tym, co nieprzeżyte. Pulcinella to życie i niemożność życia. Pulcinella to wolne ciało.

Spektakl *Wolne ciała* przypomina somatopoetyczny kolaż sceniczny i afektywno-abiektalny pejzaż, w którym – jak w Lesie Ardeńskim – jawa i sen współtworzą przestrzeń niewyczerpywalnego doświadczenia. Śmierć jest partnerką tych scenicznych poruszeń. Osoby performujące noszą błazeńskie makijaże i cieliste kombinezony, które pokrywają schizoidalne rysunki – trochę jak z kart tarota, a trochę jak z plansz anatomicznych. Rzeczywistość, którą konstruuje Ziółek, jest parna, zagęszczona namiętnościami. Przypomina zaczarowaną polanę, ale też eklektyczny pokój wróżb. Postaci o niepewnym statusie ontologicznym, istniejące poza płcią i iluzją trwałej tożsamości, podążają za pragnieniami, fantasmagoriami, imaginacjami. To świat radykalnie umuzyczniony, wibrujący, daleki od tego, który znamy. Pośrednikiem między nim a realnością widzek jest Rob Wasiewicz – pierwszy Pulcinella, odmieńczy Puk z humorem squeerowanego Szekspirowskiego grabarza.

W tradycyjnym włoskim teatrze Pulcinella także pełni funkcję mediatora, rozmywa granice między sceną a widownią. Co jednak istotne, nie zawiesza akcji, ale trwa w alternatywnej czasoprzestrzeni – jako nieistotna perypetia i ucieleśniona parabaza. Skoro jego twarz to maska, a maska jest tym, co w

nim najprawdziwsze, bezpośrednie zwroty do publiczności nie obnażają teatralnych chwytów ani nie powodują pęknięć w świecie iluzji. Wydarzają się one niejako obok fikcji i pomimo realności, jednocześnie oba te porządki współkonstytuując. I taki właśnie jest Wasiewicz w *Wolnych ciałach* – meteatralny i teatralnie przegięty, swojski i obcy, ironiczny i transgresyjny.

Aktor bywa narratorem, a także queerowym mistrzem ceremonii, mówi do widzek, ale rozmawia też ze śmiercią – jak Hamlet z czaszką Yoricka. Giandomenico maluje pajaca, który w towarzystwie psa wpatruje się we własny grób – zupełnie jakby żył obok śmierci i jednocześnie poza jej prawem, jak Chrystus. Wasiewicz-Pulcinella też jest ponad to, ludzko-normatywny porządek go nie dotyczy. Co ciekawe, tylko jego twarz pozostaje naga, nieumalowana. Maską-prawdą Wasiewicza staje się poniekąd całe jego ciało – tyleż hauntologiczne, co jaskrawe; fluktuacyjne, chybotliwe i hipnotyzujące, przejmujące i uwodzące. Postać ta wydaje się Pulcinellą w stanie czystym, zarówno w sensie karnawałowym czy teatralnym, jak i filozoficznym. A co z pozostałymi pulcinellami na scenie Teatru im. Stefana Żeromskiego? Być może to potomkinie archetypu, wariacje na temat, naśladowczynie, a może powidoki – albo jeszcze inaczej: ciała z jego ciała?

W kolażowym, impresyjnym spektaklu Ziółek dramaturgia wiruje wokół tańczących ciał, niekiedy wypadając poza krąg i obijając się o kolejne pomysły, które rozrastają się jak monstrualny nos Poliszynela. Nie wykluczam zresztą, że to ruch celowy i sam spektakl jest Pulcinellą – nieokiełznanym, nawiedzonym, żarłocznym i folgującym niepohamowanej wyobraźni. Mamy tu więc quasi-akrobatyczne zabawy na trzepaku, praktyki *mindfulness*, rytualne pląsy w kręgu, szamańskie pieśni, tantryczne wizualizacje, ezoteryczny sztafaż, hip-hopowe celebracje anatomii w ruchu, stand-upy Wasiewicza i czaszki, dyskotekowe błazenady oraz liryczne litanie

(a i tak nie wymieniłam wszystkiego). Czy w tym nadmiarze jest metoda? Moim zdaniem tak, ale niewykrywalna. „Kim jesteś?" – pyta Giandomenico. „Jestem pewną ideą" – odpowiada Pulcinella. „Jesteś ideą, ale czego?" – dopytuje malarz. „W tym właśnie rzecz: jestem ideą, której brakuje owego czegoś" (Agamben, 2019, s. 83).

Inne tańce

Ziółek przywołuje ducha teatru rozumianego jako spotkanie i święto: mistyczne, rytualne i afirmatywne. Ceremonię odprawia w dragowych dekoracjach, ustanawiając tym samym alternatywną, transosobową, odmieńczą wspólnotę, w której ezoteryczne, wiedźmowate imaginarium płynnie przeistacza się w emanację kontrhegemonicznej wrażliwości. Ekscentrycznym ciałom w ruchu towarzyszy wir wyobraźni, który materializuje się w anarchistycznej formie spektaklu. Montażowa, wielopostaciowa struktura *Wolnych ciał* staje się narzędziem oporu – sprzeciwu wobec logocentrycznych reżimów, homologicznej ideologii i związanych z nią systemów kontroli. Cielesny dół okazuje się wehikułem projektowanej zmiany, która zakłada afirmację kreacyjnego potencjału tego, co materialne, seksualne, nieposłuszne.

Formalne rozwibrowanie spektaklu wydaje się więc konsekwencją radykalnego pragnienia zwielokrotnienia możliwych scenariuszy bycia w świecie. *Wolne ciała* to dryfująca projekcja innego porządku. Zamieszkujące mikrokosmos Ziółek – rytualną mandalę – pulcinelle pragną istnieć poza płciowymi dualizmami i indywidualistyczną ideologią neoliberalizmu. W ruchu zacierają też granicę między ludzkim a zwierzęcym, ucieleśniając demoniczno-subwersywną naturę trickstera: półboga, zmiennokształtnego żartownisia i mrocznego cienia, ślizgającego się na krawędzi pomiędzy

porządkiem a chaosem. Ziółek nie konstruuje utopii wiecznego szczęścia, lecz przestrzeń targaną niespokojnymi deszczami burzliwych afektów, w której nieprzerwanie tańczy możliwość śmierci. Uwolnione ciała przekraczają pojedynczość, są wielogłosowe, jednocześnie swojskie i obce. Istnieją, jak Poliszynel, między *bios* i *dzoē*.

W jednej ze scen to bycie pomiędzy, tańczenie w – niekiedy upiornych – duetach z własnymi Innymi, z cieniami, z Obcymi w nas, przeistacza się w parodię praktyk *mindfulness* i improwizacji czy medytacji w naturze. Na ekranie sentymentalny obraz gór w stylizacji à la jeleń na rykowisku, na scenie ludzkie ciała udające kamienie, drzewa czy oceany. Pomiędzy nimi przechadza się Wasiewicz, który komentuje owe choreografie z pozycji przerysowanego trenera dobrostanu. I mimo że jego monolog jest naprawdę śmieszny, to moim zdaniem w tym momencie spektakl potyka się o swój rizomatyczny ogon. To fikołek inny niż pozostałe wywrotki. Podważa on bowiem sens dokonywanych przekroczeń. Ziółek porzuca wizję niezróżnicowania i spekulację o innym niż androcentryczny porządku.

Być może choreografka jest w tej scenie autoironiczna i z dystansem przygląda się własnym praktykom ruchowym. A może ostrze satyry wymierza w tych, co ekowrażliwość wyobrażają sobie jako zajęcia z jogi w plenerze. Albo z błazeńskim rozmachem godzi się z niemożnością wyjścia poza antropocen i większościową perspektywę. W końcu w mandalach człowiek też wyznacza centrum świata. A może ten spektakl w ogóle nie jest o tym. Albo właśnie jest, i to o tym wszystkim naraz. A może chodzi o samą afirmację wolnego ciała, wyzwolonego także z konieczności produkowania sensu. Nie wiem, zastanawiam się. Przyznaję też, że uwiodła (zwiodła?) mnie ta fantazja o choreografii jednocześnie wielopostaciowej i niezróżnicowanej – pewnie dlatego tak niechętnie się z nią rozstawałam.

Przyciąganie, odpychanie

Rytualno-odświętna forma spektaklu-portalu to także pewna obietnica, którą twórczynie i twórcy *Wolnych ciał* składają publiczności: obietnica spotkania wykraczającego poza tradycyjne doświadczenia bycia razem w jednej przestrzeni. I chociaż Ziółek rzeczywiście intensyfikuje odbiór, to myślę, że *Wolne ciała* są przede wszystkim opowieścią o spotkaniu oraz jego politycznym i afirmatywnym potencjale.

Tańczące na scenie ciała nieustannie porzucają bezpieczną swojskość, otwierając się na szeroko rozumianych, ludzkich i nie ludzkich, Innych oraz zatracając się w ich kinesferach. Osoby performujące testują praktyki ruchowe, którymi dzieli się z nimi choreografka. Tworzą afektywny krąg karnawałowo-rytualnego zatracania. Błazeńskie maski na ich twarzach działają jak media, które przenoszą tańczące ciała w świat fantazji, zawieszając prawa realności. Sądzę jednak, że klaunowskie makijaże działają też wyobcowująco. Mam tutaj na myśli nie tylko proces zaklinania czy zawieszania tożsamości, ale też oddalania się od widzek i widzów. Rozbuchane energie wydają mi się poniekąd wsobne – ich cyrkulacja obejmuje wyłącznie sceniczny krąg i chociaż muzyczno-głosowe wibracje rzeczywiście anektują całą przestrzeń i nawiedzają wszystkie uczestniczące w zgromadzeniu ciała, to właściwa ceremonia pozostaje hermetyczna – możemy ją tylko podglądać. Myślę też, że przez to, że Wasiewicz jest blisko i opowiada o utopii *Wolnych ciał* jako przewodnik czy konferansjer, inne postaci pozostają dalekie – jak mieszkańcy egzotycznej wioski, których zwyczaje poznajemy przez okna turystycznego jeepa.

Zdaję sobie oczywiście sprawę z tego, że *Wolne ciała* to ostatecznie teatr, a nie mandala, spektakl, który czerpie ze strategii rytuału. Zresztą nie wiem

nawet, czy gdybym mogła, to odważyłabym się dołączyć do projektowanej na scenie ceremonii. Niemniej wydaje mi się, że choreografia Ziółek stawia opór cielesnemu zaangażowaniu widzki nie tyle przez teatralną ramę, ile przez swoją konceptualną hermetyczność, objawiającą się we wspominanym nadmiarze i myleniu tropów. Wybory dramaturgiczne można – rzecz jasna – uzasadnić dążeniem do stworzenia formy nieuchwytnej i niehomogenicznej, ale problem, moim zdaniem, pojawia się wtedy, gdy nie wiadomo, czy na poważnie odnawiamy energię mitu teatru przemiany, czy się z tych praktyk śmiejemy.

Moje ciało na „społeczne" tańce performerek i performerów było obojętne, reagowało zaś na muzykę i głos. Prężniej działał umysł, który chciał nadążyć za feerią powoływanych i unieważnianych znaczeń. W jednym z wywiadów Ziółek mówi: „Pewnie gdybym mogła inaczej operować przestrzenią teatralną, to bym zrobiła cały ten spektakl na kręgu, w takiej formie mandali. Niestety w takim czasie i z takimi środkami nie jest to możliwe" (2022). Kiedy oglądałam *Wolne ciała* w Teatrze Żeromskiego, myślałam właśnie o tym – że chciałabym zobaczyć tę choreografię w innym miejscu, doświadczyć jej z pozycji „pomiędzy". Sądzę jednak, że takie rozwiązanie prawdopodobnie dosadniej rozszczelniłoby teatralne podziały, ale niekoniecznie unieważniłoby wrażenie niekomunikatywności.

Innymi słowy – myślę, że nadmiarowość tej choreografii świetnie zadziałała jako strategia poszerzania pola widzialności i robienia w niej miejsca dla tego, co niehomogeniczne, ale zarazem zablokowała możliwość uwspólnienia doświadczenia pulsującej energii odmieńczości. Pewnie jest też tak, że *Wolne ciała* to jeden z tych spektakli, które „niesie" publiczność, i którego przebiegi radykalnie zależą od energii uczestniczek. Oglądałam go w grupie mocno zdystansowanej (jak wnioskuję po niemych reakcjach na dowcipy, raczej

nieśmiałych brawach i podejrzliwych komentarzach w szatni), co wzmacniało wrażenie podziału na patrzących „nas” i scenicznych innych. Niemniej *Wolne ciała* zadziałały na mnie jak abiekt – to, co jednocześnie odpychające i przyciągające, a na pewno fascynujące.

Wzór cytowania:

Müller, Alicja, *Karuzela z Pulcinellami*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 172, https://didaskalia.pl/pl/artykul/karuzela-z-pulcinellami.

Autor/ka

Alicja Müller

Alicja Müller – absolwentka studiów doktoranckich w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych UJ. Publikuje między innymi w „Teatrze”, „Didaskaliach”, „Akcencie”, „Blizie” i na portalu „taniecPOLSKA.pl”. W latach 2015-2018 była redaktorką naczelną magazynu „Teatralia”.

Przypisy

1. Pulcinella, który – jak Arlekin czy Kolombina – wywodzi się z komedii dell’arte, reprezentuje nie tyle konkretną postać, ile całą grupę nieoczywistych bohaterów o trickterskim rodowodzie. Jego protoplastą jest rzymski Maccus, prostacki żarłok i hedonista o posturze kury, później – patron włoskiej kuchni. Imię ubranego na białego błazna w półmasce z wielkim fallicznym nosem pochodzi od włoskiego słowa *pullecino* pisklę).

Bibliografia

Agamben, Giorgio, *Pulcinella, czyli Rozrywka dla dzieci*, przeł. J. Ugniewska, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa 2019.

O kolektywnym wydarzaniu się tańca nie tylko w „Wolnych ciałach”, z Martą Ziółek

rozmawia Adela Prochyra, https://taniecpolska.pl/krytyka/o-kolektywnym-wydarzaniu-sie-tanca-nie-tylko-w-wolnych-cialach-rozmowa-z-marta-ziolek/ [dostęp: 9 X 2022].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/karuzela-z-pulcinellami*