
didaskalia

Gazeta Teatralna

grudzień 2025 nr 190



Teatrelli, DUAL. Spektakl o przyjaźni; fot. Cogdan Botofei

Finansowanie tańca
(Nie)możliwe choreografie
Teatr kryzysów migracyjnych

Spis treści

TEATR PĘKNIĘTEJ EUROPY

Wstęp

Wiktoria Tabak

Pałaca potrzeba nowego języka

Z Liubą Ilnytską rozmawia Wiktoria Tabak

Kryzys marzeń

Z Mikią Ilinczykiem rozmawia Wiktoria Tabak

CHOREOGRAFIA A INSTYTUCJE

Dotacje dla tańca

Marta Seredyńska

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Choreography as Sites of Encounter at the Norwegian National Company of Contemporary Dance

Melanie Fieldseth

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Centrum w Ruchu – kompozycja

Maria Stokłosa

Możliwe Choreografie

Ula Zerek

Negocjowanie przestrzeni

Z Anetą Jankowską, Ramoną Nagabczyńską, Weroniką Pelczyńską i Pawłem Sakowiczem rozmawia Zuzanna Berendt

Utopia ucieleśniona

Maria Treit

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Is the State a Choreographer? – Identifying the Origins of Choreographic Power

Paul Umut Kahla

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

USTANAWIANIE HISTORII TEATRU

Dromena, theatron albo „coś somatycznego, zmysłowego i fizjologicznego”

Katarzyna Osińska

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

REPERTUAR

Kowalnia 2

Joanna Targoń

Stary Teatr w Krakowie: *Piramida zwierząt*, reż. Michał Borczuch

Teatr, który (się) oszukuje

Maciej Guzy

Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu: *Oszuści*, reż. Michał Buszewicz

Emancypacja Emi

Magda Piekarska

Teatr Śląski w Katowicach: *Strach zżera duszę*, reż. Jędrzej Piaskowski

Na przekór (albo o wątpliwościach)

Kamil Bujny

Teatr Polski we Wrocławiu: *Prawdziwa historia*, reż. Michał Zadara

Złocenia ruin

Stanisław Godlewski

Teatr Narodowy w Warszawie: *Termopile polskie*, reż. Jan Klata

W rytm kapitalistycznej dystopii

Alex Morgan Krzysztoń

Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie: *Czyż nie dobija się koni?*, reż. Wojtek Rodak

TANIEC

Dotyk końca

Katarzyna Kmiecik

Komuna Warszawa: *Sublime*, chor. Karolina Krackowska; *The End*, chor. Magda Jędra, Kasia Kania

Wspólnoty ucieleśnione

Krzysztof Kurpiewski

Międzynarodowy Festiwal Sztuki Tańca i Performansu Ciało/Umysł w Warszawie

FESTIWALE

Postantropocentryczny pejzaż

Julia Hoczyk

Międzynarodowy Festiwal Teatralny Dialog–Wrocław

Gry z przeszłością

Wiktoria Wojas

Festiwal Gra z Kantorem: Rumunia – widma przeszłości

Kultury w dobie nowej wrażliwości

Zuzanna Kluszczyńska Adrianna Łakomiak

Lezbianke, czyli efemeryda

Sara Herczyńska

Festiwal Łódź Wielu Kultur: *Lezbianke*, reż. Patrycja Kowańska

ZAGRANICA

Byk do góry nogami

Zuzanna Piekarska

FC Bergman: *Guernica Guernica*, reż. FC Bergman (Stef Aerts, Joé Agemans, Thomas Verstraeten, Marie Vinck)

Od Tiso do Fico. Sezon 2024/2025 w teatrze słowackim

Natalia Jakubowa

Publikacja ukazała się przy wsparciu Instytutu Książki w ramach programu wydawniczego Inne Tradycje.



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



Instytut
Książki
©Poland

Z numeru: **Didaskalia 190**

Data wydania: grudzień 2025

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/wstep>

/ TEATR PEKNIĘTEJ EUROPY

Wstęp

Wiktoria Tabak

Nie ma jednego doświadczenia przymusowej migracji czy jednej metody radzenia sobie z wojną bądź skrajną przemocą. Wychodząc od takiego rozpoznania, zaprosiłam do rozmów osoby z doświadczeniem uchodźczym, migracyjnym – artystów i artystki pracujące w ostatnich latach w polskim teatrze, których dokonania śledzę, by opowiedzieli mi o swoich projektach i perspektywach.

W pierwszej odsłonie tego cyklu spotkałam się z Liubą Ilnytską – ukraińską dramaturżką i kuratorką, współautorką m.in. *Powiem Ci jutro*, oraz z Mikitą Iłinczykiem – białoruskim dramatopisarzem i reżyserem, współtwórcą spektakli *Pigmalion*, *Un-packing* czy *Fucking in Brussels*. Ich praktyka artystyczna pokazuje, jaką rolę może pełnić teatr w obliczu wojny oraz za pomocą jakich strategii może on opowiadać o europejskiej polityce migracyjnej. Zależy mi na tym, by w ramach prowadzonych przeze mnie badań – dotyczących reakcji polskiego teatru na tak zwane kryzysy migracyjne – nie przyczyniać się do tworzenia i umacniania fantazmatycznych, jednolitych reprezentacji, tylko uwzględniać wielość

podejść, form i narracji.

Prezentowane w tym bloku wywiady zrealizowałam dzięki środkom z grantu Preludium Narodowego Centrum Nauki *Perspektywy dekolonialności. Polski teatr wobec kryzysów migracyjnych po 2015 roku* nr 2024/53/N/HS2/02680. Przy czym dziś zawarty w tytule mojego projektu „kryzys migracyjny” umieściłabym raczej w cudzysłowie, by nie reprodukować – zbyt często naturalizowanego w sferze publicznej – domyślnego połączenia między osobami z doświadczeniem uchodźczym a sytuacją naruszającą dotychczasowy porządek, jaką jest kryzys.

Wzór cytowania:

Tabak, Wiktoria, *Wstęp*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 190, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/wstep>.

Autor/ka

Wiktoria Tabak – teatrolożka, krytyczka, doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UJ. Laureatka Konkursu im. Andrzeja Żurowskiego na recenzje teatralne (2022). Publikowała teksty i artykuły naukowe na łamach „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”, „Dialogu”, „Czasu Kultury”, „Widoku” i „Pamiętnika Teatralnego”.

Źródło: <https://didaskalia.pl/artykul/wstep>

Z numeru: **Didaskalia 190**

Data wydania: grudzień 2025

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/palaca-potrzeba-nowego-jezyka>

/ TEATR PEKNIĘTEJ EUROPY

Pałaca potrzeba nowego języka

Z Liubą Ilnytską rozmawia Wiktoria Tabak

Zrealizowałaś w Polsce w 2023 roku - we współpracy z Niną Khyzhną - spektakl *Powiem Ci jutro* w ramach rezydencji artystycznej Scena Nowe Sytuacje w Teatrze Współczesnym w Szczecinie. Jak wyglądała praca nad tym projektem?

Miałyśmy dwa punkty wyjścia. Przede wszystkim nie chciałyśmy tworzyć kolejnego spektaklu, który miałby opowiadać o doświadczeniu życia Ukrainek i Ukraińców w Polsce. Dużo bardziej interesowała nas próba zbadania, jak czują się ludzie w Polsce, w momencie w którym tak bardzo zmienia się krajobraz polityczny - narasta niebezpieczeństwo i poczucie zagrożenia. Kolejnym obszarem naszego namysłu był język. To, w jaki sposób traci on siłę, staje się nieadekwatny wobec tego, co się dzieje. Zaczęłyśmy z tymi tematami pracować wspólnie z aktorami. Zależało nam na tym, by uwzględnić w spektaklu ich prywatną, osobistą perspektywę. To, co dla nich jest dziś ważne w tym obszarze.

I stąd pomysł, by na scenie urządzić pogrzeb pokoju?

Dużo pracowałyśmy z ciałem i cielesnością – to jest obszar, w którym specjalizuje się Nina. Z tego zrodził się pomysł, by przeprowadzić śledztwo w sprawie nagłej śmierci pokoju, a później urządzić jego pogrzeb. Pokój przybrał u nas formę fizycznego, umierającego obiektu. Sporo czasu poświęciłyśmy też na myślenie o mitach – zasadach, wyobrażeniach, które tworzą określone wartości w społeczeństwie. I tak od słowa do słowa zaczęłyśmy się zastanawiać nad tym, co leży u podstaw Unii Europejskiej – i wyszło nam, że pokój. Co zatem, gdy ten pokój przemija? A razem z nim pewna wizja świata, określony rodzaj myślenia czy nawet adekwatna forma językowa. Co będzie dalej? Jak się wymyślić od nowa w takiej sytuacji? W drugiej części spektaklu są takie momenty, w których wyraźnie zmienia się sposób mówienia bohaterów. Gubią słowa, płaczą sensy – tak jakby dotychczasowy język się zużył, nie był już wystarczający wobec wyzwań współczesności.

Porozmawiajmy jeszcze o formie *Powiem Ci jutro*. Nie opowiadałyście tam wprost o konkretnych politykach, choć pewne skojarzenia – choćby bohaterki granej przez Krystynę Maksymowicz z Angelą Merkel – nasuwały się same. Wasza opowieść jest poruszająca, dosadna, a jednocześnie posługuje się innymi sposobami komunikacji z publicznością niż te, które znamy z mediów.

Obie z Niną mamy dużą potrzebę poszukiwania artystycznej formy. Każda z nas pracuje z materiałami dokumentalnymi, ale staramy się znaleźć dla nich

konkretny kształt sceniczny. Jest dużo technik, które zajmują się przekazywaniem informacji wprost i są w tym bardzo skuteczne, a teatr może z tym historiami coś zrobić; może je jakoś przetworzyć, bo to jest po prostu inne medium niż chociażby prasa. Na formę duży wpływ ma też to, z kim pracujemy – zwłaszcza aktorzy i aktorki. Na przykład: Ewa Sobczak któregoś dnia przyniosła na próbę zebrane przez siebie w bardzo młodym wieku karteczki z cytatami, aforyzmami znanych osób; na tej podstawie zbudowałam później dla niej monolog.

No i forma może też stanowić pewien wentyl bezpieczeństwa.

To jest w ogóle trudna kwestia, szczególnie w przypadku pracy z tematami wojny. Z jednej strony – chcesz mieć artystyczną swobodę, żeby tworzyć; a z drugiej – są jakieś etyczne zasady, których wolałabyś nie naruszać. Mam poczucie, że to zaminowane pole, gdzie często występują też mechanizmy autocenzury. W przypadku *Powiem Ci jutro* eksperymentowaliśmy z formą śledztwa – podejmowaliśmy w grę z konwencją tego gatunku.

Widziałam to przedstawienie w 2023 roku, ale do dziś mam poczucie, że jest to jeden z najmocniejszych głosów krytycznych wobec zachodnioeuropejskiej hipokryzji, jaki się pojawił w polskim teatrze. Czy twoja perspektywa w tej materii jakoś się zmieniła – po dwóch latach od premiery i ponad trzech od wybuchu pełnoskalowej wojny?

Na pewno pokój jest nadal bardzo ważną wartością – podstawową dla nas wszystkich. Ale, niestety, musimy o pokój walczyć w bardzo fizyczny sposób – mieć wojsko, siłę, wyszarpywać go walką. To jest trudne i skomplikowane, bo

walka i przemoc są przeciwieństwem pokoju. Tyle że tak wielkiej przemocy, jak rosyjska, nie da się już zwalczyć dyplomatycznie. Choćbym bardzo tego chciała. Marzę o tym, żeby można było usiąść przy stole i to skończyć. Niestety, to tak nie działa. Droga do pokoju prowadzi dziś przez walkę. Często spotykam się z opinią, że wspieranie wojska ukraińskiego to wspieranie wojny. Rozumiem, skąd się to bierze i jak trudno jest przełączyć swoje myślenie, gdy dorastało się w przekonaniu, że pokój jest normą, jak powietrze. Ale wojna w Europie nie tylko jest możliwa, ona już tu jest – w każdej chwili może się rozprzestrzenić na inne kraje, na Polskę.

Jak wobec tego wygląda w tej chwili status teatru w Ukrainie? Czy ludzie chodzą na spektakle?

To zależy, na jakie. Jest teraz takie zjawisko w ukraińskim teatrze, które określiłabym mianem teatru gwiazdorskiego. Są tacy twórcy, jak na przykład Ivan Uryvskyi, którego status jest porównywalny do statusu celebrytów czy piosenkarzy. Ludzie widzą fragmenty z jego spektakli, które stają się wiralami w mediach społecznościowych i chcą to zobaczyć na własne oczy, więc są w stanie dużo zapłacić za bilety. Status tego rodzaju teatru jest ściśle określony klasowo. To oczywiście spowodowało rozkwit specyficznej estetyki teatralnej – widowiskowej, rozbuchanej, raczej konwencjonalnej, z silną pozycją reżysera.

Z kolei w teatrach niezależnych, które poszukują nowych estetyk, tworzą sztukę krytyczną, performatywną, trudniejszą w odbiorze – jest z publicznością większy problem. To też jest zrozumiałe. Czasy są trudne, ludzie chcą prostych odpowiedzi. Chcą przyjść, zobaczyć spektakl, zrozumieć go, popodziwiać imponujące obrazy. Poza tym, dużo osób, które tworzyły

bardziej alternatywny obieg teatralny – Antonina Romanova, Anatolij Sachivko, Dima Levytskyi, Olena Apchel czy Dima Tretiak – poszło walczyć na front. To olbrzymia strata dla naszej kultury.

A w centrum artystycznym Jam Factory Art Center we Lwowie – z którym jesteś na stałe związana – czym się zajmujecie?

Łączymy różne rodzaje sztuk: teatr, performans, film, koncerty, sztuki wizualne. Mamy w repertuarze swoje spektakle, ale czasem też zapraszamy gościnne. Bardzo ważną częścią naszej działalności są projekty edukacyjne. Pracujemy z młodzieżą, mamy też program *The Black Box* kierowany do osób zawodowo działających w obszarze teatru i sztuk performatywnych, z którym podróżujemy w bardziej zagrożone regiony Ukrainy. Szukamy sposobów, w jakie możemy wspierać środowiska artystyczne działające bliżej linii frontu. Sporo osób opuściło swoje miejsca zamieszkania i przeprowadziło się za granicę albo w kierunku zachodnich regionów kraju – lwowska scena wzbogaciła się zatem artystycznie, ale wiele innych miast na tym ucierpiało. Podejmujemy także międzynarodowe współprace.

Poza instytucjonalnym obiegiem teatralnym prowadzisz też – wspólnie z Iryną Garets – od połowy tego roku warsztaty dramaturgiczne z żołnierzami w centrum rehabilitacyjnym Unbroken w Ukrainie. Jak zrodziła się ta inicjatywa?

To nieformalna inicjatywa. Iryna została tam zaproszona i gdy mi o tym opowiedziała, to zaproponowałam swoją pomoc. Spotykamy się z weteranami, rozmawiamy z nimi o tym, czym jest dramaturgia, robimy

proste ćwiczenia dramaturgiczne, improwizujemy. Trzeba mieć świadomość, że pracujemy z rannymi mężczyznami, z ludźmi, którzy każdego dnia odczuwają ból. To nie jest zmotywowana grupa osób, która nagle zdecydowała, że dzisiaj zajmie się teatrem, bo ją to interesuje. Na tych zajęciach chodzi też o to, by stworzyć wspólną przestrzeń, gdzie ludzie mogą ze sobą porozmawiać, zobaczyć się, spędzić razem czas. A jeśli przy okazji ktoś lubi i chce pisać – to z nim nad tym pracujemy.

Czy te warsztaty mają określony cel - powstanie tekstu, spektaklu, czy są bardziej nastawione na proces?

W tym momencie weterani wspólnie piszą komedię o życiu w centrum rehabilitacyjnym. Unbroken to mikrokosmos, gdzie żołnierze spędzają ze sobą mnóstwo czasu. Część rehabilitacyjna jest połączona ze szpitalem, są tam kawiarnie, pokój warsztatowy czy fryzjer. Weterani to ludzie, których łączą podobne przeżycia, którzy próbują je jakoś rozładowywać, opowiadając żarty. Poza tym, trzy osoby napisały też osobne teksty i zorganizowaliśmy ich czytanie we Lwowskim Teatrze Dramatycznym im. Łesi Ukrainki, a jeden z tych dramatów miał niedawno premierę w Teatrze im. Łesia Kurbasza z dwoma składami aktorskimi – jeden był złożony z zawodowych aktorów, drugi z weteranów z Unbroken. W grudniu Ira organizuje we Lwowie Festiwal Pierwszych Dramatów i tam też zostaną zaprezentowane nowe teksty naszych kolegów.

No więc, jak widzisz, z jednej strony ważny jest dla nas proces i nie chcieliśmy się z góry nastawiać na konkretne efekty, a z drugiej – zobaczyłam, jak ważne jest dla tych osób widzieć rezultat swojej pracy na scenie. Proces może być wzbogacający, ale spotkanie z publicznością, bycie

zobaczonym i usłyszanym, to również ważna część tej pracy.

Wkrótce zaczynasz także próby do spektaklu w warszawskim Teatrze Ochoty. Roboczy tytuł spektaklu brzmi *Masz coś w zębach*. Opowiesz o założeniach tego projektu?

Nie chcę na razie za dużo zdradzać. Ale to będzie spektakl poświęcony tematowi współbycia polskiej i ukraińskiej młodzieży w wieku od trzynastu do piętnastu lat w jednym kraju, w tych samych szkołach i miejscach publicznych.

Zastanawiam się - w kontekście tego, co mówisz - jaka jeszcze może być rola teatru w opowiadaniu o doświadczeniach i konsekwencjach wojny?

Mam na to dwa poglądy. Cały czas myślę, jak w tym nawigować. Bardzo wierzę w nieformalne inicjatywy, nie chciałabym zmieniać tego, jak pracujemy w Unbroken. To są formaty, w których weterani mają możliwość praktykowania twórczego pisanie, opowiadania swoich doświadczeń poprzez sztukę. Ale mam problem z pojawiającym się wówczas często paternalizmem – mniejsze znaczenie ma wtedy to, jaki to jest tekst, co to za utwór, a większe, że napisał go żołnierz. Taka sytuacja ogranicza krytyczną refleksję.

Czy miałaś poczucie, że jako twórczyni z Ukrainy musisz za granicą opowiadać głównie o wojnie? Że tego się od ciebie oczekuje?

Na pewno często są takie oczekiwania czy założenia, że to jedyny temat, o którym chcę mówić. Ale to nie jest moje jedyne doświadczenie. Brałam też udział w projektach z bardziej otwartą ramą tematyczną, w których warunki sprzyjały wyłanianiu się czegoś nowego.

Niejako w następstwie wojny w Ukrainie ze zdwojoną mocą powrócił do sfery publicznej termin imperializmu rosyjskiego. Jak mogłyby wyglądać albo jak wyglądają kulturowe praktyki oporu wobec tego typu polityki? Czy takie procesy - nazwijmy je ogólnie: dekolonizacyjne - zachodzą dziś w ukraińskim teatrze?

Zaraz po wybuchu pełnoskalowej wojny usunięto z repertuarów teatrów teksty rosyjskich dramatopisarzy oraz spektakle w języku rosyjskim. Bardzo zmienił się pogląd na kulturę rosyjską. Niedawno w Jam Factory Art Center Daria Lytvynenko, która pochodzi z Krymu, zrobiła spektakl o tym, w jaki sposób Krym był skutecznie i konsekwentnie rusyfikowany. Jak te imperialne mechanizmy krok po kroku działały, by wypierać i unieważniać kulturę Tatarów krymskich czy Ukraińców i zastępować ją kulturą rosyjską. Daria łączy historię Półwyspu z prywatnymi wspomnieniami o życiu na Krymie ze swoimi snami czy poetyckimi obrazami filmowymi. Może to jest właśnie taka dekolonialna praktyka oporu – pokazywanie, jak trudna historia, taka przez duże H, odbija się w codzienności pojedynczych osób.

Rozmowa została przeprowadzona w ramach projektu *Perspektywy dekolonialności. Polski teatr wobec kryzysów migracyjnych po 2015 roku* 2024/53/N/HS2/02680 finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.

Wzór cytowania:

Pałaca potrzeba nowego języka, z Liubą Ilnytską rozmawia Wiktoria Tabak, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 190,
<https://didaskalia.pl/pl/artikul/palaca-potrzeba-nowego-jezyka>.

Autor/ka

Liuba Ilnytska – dramaturżka, kuratorka teatralna. W swojej praktyce artystycznej opracowuje różne strategie problematyzacji fikcji scenicznej poprzez metodologię teatru dokumentalnego i fizycznego. Koncentruje się na tematach pamięci zbiorowej, polityki tożsamości, zaangażowanego społecznie ciała, nowych ekologii. Kuratorka programu teatralnego Jam Factory Art Center we Lwowie. Współpracowała z niezależnym teatrem Nafta w Charkowie jako dramaturżka oraz w projektach edukacyjnych. Od maja 2025 roku, wspólnie z dramaturżką Iriną Harets, prowadzi zajęcia dramaturgiczne z żołnierzami w centrum rehabilitacyjnym Unbroken – jest to nieformalna inicjatywa wolontariacka działająca pod nazwą Teatr Niezłomnych.

Źródło: <https://didaskalia.pl/artikul/palaca-potrzeba-nowego-jezyka>

Z numeru: **Didaskalia 190**

Data wydania: grudzień 2025

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/kryzys-marzen>

/ TEATR PEKNIĘTEJ EUROPY

Kryzys marzeń

Z Mikitą Ihńczykiem rozmawia Wiktoria Tabak

Jak się czujesz?

Z jednej strony – dobrze, a z drugiej – jak chyba wszyscy w naszym środowisku – jestem po prostu zmęczony.

Pytam cię o samopoczucie także dlatego, że podczas ostatniej kampanii prezydenckiej prawicowa prasa obrała sobie ciebie za cel. 2049: Witaj, Abdo, spektakl na podstawie twojego dramatu w reżyserii Piotra Pacześniaka, który miał premierę w warszawskim Teatrze Studio w maju tego roku, nie spodobał się Rafałowi Ziemkiewiczowi, więc rozkręcił on nagonkę skierowaną przeciwko Rafałowi Trzaskowskiemu, zarzucając mu, że - jako prezydent Warszawy - finansuje z budżetu takie właśnie „antypolskie” przedstawienia.

To trudne pytanie i trudny dla mnie temat. Czuję, że musimy o tym

rozmawiać, ale nie wiem, w jaki sposób to robić publicznie. Nie chcę być traktowany jak ofiara.

Rozumiem, więc może porozmawiajmy o twoich dramatach. Pojawiają się tam - zwłaszcza w tych najnowszych - głównie kwestie związane z przymusową migracją, ksenofobią, rasizmem. Zastanawiam się, czy te tematy zawsze wychodzą od ciebie, czy już trochę stałeś się w polskim teatrze „osobą od tych zagadnień” - i tego się od ciebie, mniej lub bardziej wprost, oczekuje.

Na pewno boję się zaszufładowania. Długo zajmowałem się queerem, ale poczułem, że przyłgnęła do mnie taka etykieta i porzuciłem ten obszar na pewien czas. Natomiast, co do wątków migracyjnych - to jest na pewno temat, o którym ciągle myślę. Taki, który bezpośrednio dotyczy i dotyka mnie oraz moich bliskich. Chcę o tym opowiadać, bo taką mam pracę i z takich narzędzi korzystam - pokazuję publiczności różne perspektywy i konfrontuję ją z nimi. Poza tym jestem w środku tego procesu, mam do tego dostęp. Choć - znowu - nie chciałbym być traktowany jako „głos migrantów”, bo każdy z nas jest różny i ma różne doświadczenia.

Czyli *Lalka* Bolesława Prusa - której adaptację przygotowujesz w tym sezonie w Teatrze Dramatycznym w Warszawie - to próba uniknięcia zaszufładowania?

Lalka otwiera nowy rozdział w mojej twórczości. Trochę się teraz przyglądam polskiej literaturze, temu, co i w jaki sposób kształtowało tę polską inteligencję i tożsamość. Sam jestem z Nowogródka, tam się urodziłem, więc

może następny spektakl zrobię na podstawie Mickiewicza? Zobaczymy, co z tego wyjdzie.

Dlaczego akurat *Lalka*?

Wydaje mi się, że zupełnie inaczej niż wy odbieram tę książkę. To nie była moja lektura szkolna, przez swoje doświadczenie zwracam uwagę na inne rzeczy. Zaskoczyła mnie na pewno bierność polskich elit. Wokulski wraca z Syberii – gdzie został zesłany za udział w powstaniu styczniowym – i co zastaje w Polsce? Poza tym wrócił do kraju z rublami, które zdobył podczas wojny rosyjsko-tureckiej. Jak to wszystko dzisiaj odczytywać?

Jak w ogóle trafiłeś do polskiego teatru?

Zacząłem się od nagrody dramaturgicznej Aurora. Dostałem się do finału pierwszej edycji w 2021 roku, razem z Michałem Buszewiczem, Leną Laguszonkową, Tijaną Grumić i Lashą Bugadze. Nagrodę otrzymałem w październiku i wtedy też Julia Holewińska i Wojtek Faruga [ówcześni dyrektorzy Teatru Polskiego w Bydgoszczy – W.T.] zaprosili mnie do udziału w rezydencji reżysersko-dramaturgicznej. Umówiliśmy się również, że przyjadę do Polski i zrobię pełnowymiarowy spektakl. W międzyczasie wybuchła wojna w Ukrainie, w Białorusi działo się coraz gorzej, więc Bydgoszcz stała się trochę moim drugim domem – artystycznym i nie tylko.

Często pracujesz w oparciu o materiały dokumentalne. Pisząc *Say Hi*

to Abdo - sztukę, która przyniosła ci drugie zwycięstwo w Aurorze w 2024 roku - jeździłeś na granicę polsko-białoruską. Skąd taki pomysł?

Jakub Skrzywanek zaprosił mnie do kuratorowanego przez siebie w Estonii programu performatywnego. Miałem napisać tekst i wyreżyserować spektakl. Siedzieliśmy razem w Narwie – mieście na granicy Estonii i Rosji – podczas festiwalu i rozmawialiśmy o tym, co mógłbym zrobić. Temat granicy wypłynął dość naturalnie z uwagi na okoliczności. I potem przypadkiem, w czasie wycieczki na Podlasie, znalazłem opuszczoną stodołę, w której były porzucane rzeczy migrantów. Podejrzewam, że oni tam spali, ukrywali się. Trochę to wyglądało tak, jakby nagle do tej stodoły wpadła Straż Graniczna i migranci pakowali się w biegu. Wszędzie były porzucane plecaki, pampersy, zniszczone dokumenty. Zrobiłem zdjęcia i to był mój punkt wyjścia. Zacząłem rekonstruować fakty, układać tekst, włączać do niego informacje, które się wtedy pojawiały o zaangażowaniu strony białoruskiej w przemyt uchodźców. Stąd ten wątek o kobiecie prowadzącej białoruskie biuro podróży, który znalazł się w dramacie.

Wróciłeś później do tej stodoły?

Tak.

I dalej te rzeczy tam były czy ktoś je zabrał?

Dalej były – to miejsce wyglądało jak śmietnik. Nikt się tym nie interesował. Ostatni raz byłem tam w 2023 roku, nie wiem, jak to dzisiaj wygląda.

***Say Hi to Abdo* to niejedyny tekst, w którym łączysz fakty z polityczną fikcją. Podobnie się dzieje w *Un-packing*.**

Zastanawiałem się ostatnio nad tym, czemu łatwiej mi operować na granicy – jak mówisz – politycznej fikcji. Może to wynika z doświadczenia?

Wychowywałem się na tych samych zachodnich bajkach, co ty, mieliśmy wspólne kody kulturowe. Pewnie też słyszałaś w dzieciństwie opowieści dziadków o wojnie, które wydawały się bardzo odległe – bo przecież jesteśmy już w innym miejscu i czasie. Ale to nieprawda. Czytam *Lalkę* i tam ciągle jest o tych pogromach. Czujesz to napięcie – coś się zaraz wydarzy. Dzisiaj jest tak samo. Zachód wchodził do nas wszystkimi kanałami, karmił nas wizją bezpiecznego świata, a jednocześnie – w każdym momencie jego przedstawiciele są gotowi się oddzielić i wyraźnie wyznaczyć granice. Wskazać, gdzie się kończy Zachód, a gdzie zaczyna tak zwany Wschód. Kiedyś bym powiedział, że jestem z Europy, a dzisiaj – sam już nie wiem. I chyba właśnie stąd ta fikcja polityczna w moich dramatach. Staram się ironizować, wykoślawiać rzeczywistość i w ten sposób ją jakoś przepracowywać, oswajać. Już i tak realizuję plan B czy C, a cały czas mam poczucie, że może powinienem obmyślać też plan D, E, F – i tak do końca alfabetu.

Ale ta fikcja w twoich dramatach jest zaskakująco bliska rzeczywistości. Jak czytam w *Un-packing*, że tak zwana liberalna polityczka udaje, że obchodzi ją los uchodźców, tylko po to, żeby zrobić sobie z nimi zdjęcie na Instagram, a potem zbijać na swojej fałszywej wrażliwości kapitał, to nie mam poczucia, że opowiadasz o czymś fikcyjnym. Nawet jeśli akcja dramatu rozgrywa się w 2029 roku.

Bo co dzisiaj nazwałabyś dystopią? Życie jest dystopijne. Białorusini nie mogą w ambasadzie wymieniać paszportów, żeby to zrobić, muszą wrócić na Białoruś. Ale pojechać tam przecież nie mogą, bo by ich zatrzymali. Możesz mieć pozwolenie na pobyt, ale w każdej chwili ktoś może cię deportować. Żyjesz w ciągłym lęku. Nie wiesz, co się wydarzy. Długo wierzyliśmy, że te europejskie wartości w końcu do nas przyjdą, że Białoruś się zmieni. To się jednak nie udało. Dostrzegasz, że europejskie wartości często nie mają pokrycia w rzeczywistości, a mimo to nie chcesz z nich rezygnować. Bo co wtedy? Co dalej? Trochę wszyscy jesteśmy w kryzysie.

Wracając do teatru - projektujesz publiczność, dla której piszesz? Czy bardziej ci zależy na dotarciu do polskich widzów, czy do osób z doświadczeniami uchodźczymi?

Zależy mi na łączeniu tych publiczności, spotykaniu ich ze sobą. To się chyba udaje w przypadku *Pigmaliona*. Do tej pory wszystkie pokazy były wyprzedane, przychodzą też grupy Białorusinów.

Są wtedy białoruskie napisy? Z tym bywa różnie w polskim teatrze.

Tak, mamy napisy w języku angielskim i białoruskim. Chciałbym, żeby więcej Białorusinów przychodziło do teatru.

Zapytałam o napisy, bo wydaje mi się, że często problemem polskiego teatru jest to, że bywa on - tautologicznie rzecz ujmując - zbyt polski. Chodzi mi przede wszystkim o to, że jest za bardzo hermetyczny i

zajęty samym sobą.

Przede wszystkim myślę, że Polska nie była przygotowana na to, że jednego roku będzie rewolucja w Białorusi, a dwa lata później wybuchnie wojna w Ukrainie. Urzędy nie dają rady, a co dopiero teatry. To na pewno jest proces. Ale w Polsce dużo osób rozumie, że teatr nie jest tylko rozrywką. Macie długą tradycję sztuki politycznie zaangażowanej, dzięki czemu łatwiej o pewnych rzeczach opowiadać wprost. W białoruskim teatrze było trochę inaczej. Dlatego staram się wciągać białoruskiego widza do polskiego teatru i pokazywać mu, że teatr może być też czymś więcej, niż tylko miłym spędzaniem czasu.

Dostajesz feedback od białoruskiej publiczności?

Oczywiście, to jest bardzo potrzebne działanie. Ciekawe są też dla mnie ich reakcje. Te absurdalne polityczne fikcje często wzbudzają w polskiej publiczności śmiech, bo polska publiczność jest bardzo autoironiczna, umie się z siebie śmiać albo świetnie udaje, że tego typu krytyka jej nie dotyczy. Białoruska publiczność mniej. Tutaj traumy są jeszcze świeże, więc nie ma takiej przestrzeni na ironię, groteskę. A jeśli nawet jest, to na pewno mniejsza.

Zatrudniacie przy tych spektaklach również osoby ze społeczności uchodźczej?

Staram się to proponować teatrom.

I jak na to reagują dyrektorzy?

Nie spotkałem się jeszcze z odmową. Oczywiście mówimy o zatrudnieniu do konkretnego projektu – na przykład w roli producentki – nie na umowę o pracę. To jest dla mnie bardzo ważne, bo wtedy taka osoba może zrobić napisy, coś skonsultować czy dotrzeć do społeczności.

To powiedz mi jeszcze na koniec – jaki spektakl chciałbyś zrealizować?

Trudno powiedzieć. Jestem w kryzysie marzeń.

Rozmowa została przeprowadzona w ramach projektu *Perspektywy dekolonialności. Polski teatr wobec kryzysów migracyjnych po 2015 roku* 2024/53/N/HS2/02680 finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.

Wzór cytowania:

Kryzys marzeń, z Mikitą Ilinczykiem rozmawia Wiktoria Tabak, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 190, <https://didaskalia.pl/pl/artukul/kryzys-marzen>.

Autor/ka

Mikita Ilinczyk – reżyser i dramaturg teatralny urodzony w Nowogródku w 1995 roku. Studiował w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej (GITIS) na kierunku Wiedza o Teatrze (2012-2015), oraz na wydziale reżyserii (2015-2020). W latach 2018-2020 współpracował z mińskim teatrem OK-16, który został zamknięty przez białoruskie władze po protestach w Białorusi w 2020 roku. Jako reżyser zadebiutował w 2021 roku spektaklem *Łaskawe* na podstawie powieści Jonathana Littella. Pracował w Belgii, Białorusi, Estonii, Polsce, Austrii, Niemczech. Od 2022 roku był rezydentem Teatru Polskiego w Bydgoszczy, gdzie wystawił spektakl *F*cking in Brussels*. Dwukrotny laureat Nagrody Dramaturgicznej Miasta Bydgoszczy Aurora (*Dark Room* 2021 i *Say Hi To Abdo* 2024). Był uczestnikiem konkursów

dramaturgii Write-Box, Lubimovka, Sammelpunkt. W 2023 roku jego teksty zostały włączone do pierwszej queerowej antologii literatury białoruskiej *Boys Get Out of Control*, wydawnictwa Skaryna Press, Londyn. Stypendysta programu MKiDN Gaude Polonia 2024, w ramach którego współpracuje obecnie z Teatrem Polskim w Poznaniu. Współpracuje także z teatrem Vaba Lava (Estonia), Gorki Theatre (Niemcy), Teatrem Dramatyczny w Warszawie, Wrocławskim Teatrem Współczesnym. Rezydent dramaturgiczny Narodowego Starego Teatru w Krakowie i Mozarteum University Salzburg

Źródło: <https://didaskalia.pl/arttykul/kryzys-marzen>

Z numeru: **Didaskalia 190**

Data wydania: grudzień 2025

DOI: 10.34762/9eq5-kd21

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/dotacje-dla-tanca>

/ CHOREOGRAFIA A INSTYTUCJE

Dotacje dla tańca

Analiza programów grantowych Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego realizowanych w latach 2010-2025

Marta Seredyńska | Uniwersytet Warszawski

Grants for Dance. An Analysis of Ministry of Culture and National Heritage Grant Programs Implemented in 2010-2025

The article examines the grant system for dance in Poland from 2010 to 2025, focusing on the activities of the Ministry of Culture and National Heritage. The starting point is 2010, when the Institute of Music and Dance was established and the 'Theatre and Dance' priority was launched. The analysis covers data on the number and value of grants, the types of supported projects, and the geographical distribution of beneficiaries. It also looks at how the system has changed over time—from the dominance of large festivals and public institutions in the 'Theatre and Dance' program to the more diverse support introduced with the separate 'Dance' program in 2021. The findings show that the grant system has significantly contributed to the development of dance in Poland, but it still struggles with short-term funding, low grant amounts, and the concentration of resources. The article identifies both barriers and opportunities for further progress, placing dance within the broader context of culture as a driver of social and regional development.

Keywords: dance funding; cultural policy; grant programs; dance

Wprowadzenie

Rok 2010 zapisał się w historii polskiego tańca jako przełomowy. To wtedy zainaugurował działalność Instytut Muzyki i Tańca – pierwsza w Polsce instytucja publiczna, której jednym z głównych zadań stało się systemowe wspieranie rozwoju tańca. Równolegle Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego uruchomiło program „Teatr i taniec”, w ramach którego zaczęto przeznaczać środki publiczne na produkcję spektakli, festiwale, działania edukacyjne i projekty badawcze związane z tą dziedziną sztuki. W efekcie po raz pierwszy w dziejach III Rzeczypospolitej powstał system grantowy przeznaczony dla tańca, który przez wiele dekad pozostawał na marginesie polityki kulturalnej (Głowacki, Hausner, Jakóbiak i in., 2008; Gierat-Bieroń, 2015; Gierat-Bieroń, 2016).

Wprowadzenie mechanizmów dotacyjnych zmieniło krajobraz instytucjonalny i artystyczny tańca w Polsce. Dzięki nim udało się zapewnić warunki do rozwoju indywidualnych karier choreografów i tancerzy, zainicjować działalność nowych festiwali, a także poszerzyć możliwości edukacyjne i popularyzatorskie. Wraz z rosnącym zainteresowaniem poszczególnymi programami pojawiły się jednak także problemy systemowe, takie jak krótkoterminowość finansowania, brak długofalowych strategii wspierania tańca czy skupienie środków w największych centrach kultury. Analiza lat 2010-2025 pozwala uchwycić zarówno dynamikę rozwoju, jak i ograniczenia tego modelu wsparcia. W tym czasie obserwowaliśmy zmiany priorytetów – od początkowego nacisku na rozwój sceny artystycznej, przez wspieranie dokumentacji i badań, po projekty międzynarodowe i edukacyjne.

Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie rozwoju systemu grantowego wspierającego taniec w Polsce w latach 2010-2025, ze szczególnym

uwzględnieniem ewolucji programów realizowanych przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Analiza koncentruje się na ogólnopolskim, centralnym wymiarze polityki kulturalnej i nie obejmuje działań samorządowych ani lokalnych strategii wsparcia. W artykule postawiono trzy pytania badawcze: jakie programy grantowe były dostępne dla tańca¹ w Polsce w latach 2010-2025 i jak zmieniały się ich założenia; jakie tendencje ujawniają dane o przyznawanych dotacjach; jakie wyzwania i ograniczenia rysują się w obecnym systemie wsparcia tej dziedziny. Podstawą opracowania jest analiza dostępnych publicznych danych dotyczących programów grantowych MKiDN w latach 2010-2025 (wyniki konkursów, dokumenty programowe, raporty instytucjonalne). Materiał zestawiono i opisano w ujęciu ilościowym (liczba wniosków, wysokość dotacji, powtarzalność beneficjentów) oraz jakościowym – poprzez interpretację ujawniających się tendencji w systemie wsparcia tańca. Analiza nie ma charakteru ewaluacji skuteczności programów według z góry ustalonych mierników, lecz jest próbą opisu i interpretacji dostępnych danych w celu uchwycenia najważniejszych zjawisk i zmian w polityce wspierania tańca. Przedstawione wyniki mają charakter opisowo-analityczny; nie oparto ich na formalnych wskaźnikach efektywności, lecz na interpretacji trendów widocznych w danych publicznych.

Ramy instytucjonalne systemu grantowego

Publiczne finansowanie tańca w Polsce ma charakter wielowarstwowy i nie ogranicza się do mechanizmów grantowych. Znaczną część środków państwowych i samorządowych stanowią subwencje podmiotowe dla instytucji kultury prowadzących działalność w obszarze tańca, np. Polskiego Teatru Tańca czy Kieleckiego Teatru Tańca (Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, 2021). Odrębną kategorię stanowią stypendia

artystyczne przyznawane przez ministra kultury osobom indywidualnym oraz programy rezydencyjne wspierające rozwój artystów i choreografów (Narodowy Instytut Muzyki i Tańca, 2025a). Ważnym uzupełnieniem systemu są również lokalne i regionalne programy dotacyjne, prowadzone przez samorządy wojewódzkie i miejskie, które umożliwiają finansowanie inicjatyw osadzonych w kontekście lokalnym (Hausner, 2019). Artyści tańca sięgają ponadto po środki zagraniczne, m.in. z programów Unii Europejskiej – takich jak Creative Europe – czy grantów międzynarodowych fundacji i sieci tanecznych wspierających mobilność (Creative Europe Desk Polska, 2023).

Niniejszy artykuł koncentruje się na programach grantowych realizowanych na poziomie centralnym przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Wybrano je, ponieważ są to instrumenty najbardziej systematyczne, z pełną dokumentacją naborów i wyników, co umożliwia analizę wieloletnich tendencji i ujawnia kluczowe mechanizmy kształtujące środowisko tańca w Polsce². Świadomość tej szerszej perspektywy jest jednak istotna, ponieważ dotacje ministerialne są tylko jedną z form publicznego wsparcia dla tańca – obok stałego finansowania instytucji, stypendiów, rezydencji czy środków samorządowych oraz zagranicznych.

Warto zaznaczyć, że system wspierania tańca w Polsce po 2010 roku został ukształtowany w oparciu o instrumenty grantowe, które są jednym z podstawowych narzędzi polityki kulturalnej państwa (Barański, 2016). Granty są formą redystrybucji środków publicznych, opartą na mechanizmach konkursowych i ocenie merytorycznej składanych projektów (Fatyga, 2013-2014). Ich celem jest nie tylko zapewnienie finansowania bieżących przedsięwzięć artystycznych, lecz także stymulowanie rozwoju nowych inicjatyw, wzmacnianie kompetencji środowiska i tworzenie warunków do budowania infrastruktury kultury. W przypadku tańca, który

przez długi czas znajdował się na peryferiach systemu instytucjonalnego, wprowadzenie odrębnych programów grantowych miało szczególne znaczenie – oznaczało bowiem uznanie tej dziedziny jako obszaru sztuki odmiennego od teatru czy muzyki, wymagającego specyficznych narzędzi wsparcia. Analiza ram instytucjonalnych pozwala zrozumieć zarówno strukturę tego systemu, jak i logikę jego działania, a także wskazać jego mocne strony oraz ograniczenia.

System finansowania tańca w Polsce od 2010 roku opiera się na dwóch kluczowych instytucjach: Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Instytucie Muzyki i Tańca (od 2021 roku Narodowym Instytucie Muzyki i Tańca – zob. Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, 2010, Ministerstwo Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu, 2021). Obie jednostki, mimo różnic w zakresie kompetencji i trybach działania, opracowały spójny, choć niepozbawiony ograniczeń, mechanizm wspierania środowiska tanecznego.

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, jako główny organ administracji publicznej odpowiedzialny za politykę kulturalną, odpowiadało za dystrybucję środków w ramach programów dotacyjnych. Szczególne znaczenie miał program „Teatr i taniec”, funkcjonujący od 2010 roku, który umożliwił po raz pierwszy systemowe dofinansowanie działań artystycznych w obszarze tańca (w 2021 roku został rozdzielony na dwa odrębne programy: „Teatr” i „Taniec”). Do 2010 roku nie istniał bowiem w Polsce mechanizm konkursowy o takim charakterze. W kolejnych latach program ten ewoluował, dostosowując priorytety do zmieniających się potrzeb środowiska. Zmiany te obejmowały m.in. uwzględnienie w większym stopniu projektów badawczych, dokumentacyjnych czy działań adresowanych do dzieci i młodzieży. Należy podkreślić, że zasady przyznawania dotacji w

programach ministerialnych miały charakter otwarty, a o środki mogły ubiegać się zarówno instytucje kultury, jak i organizacje pozarządowe. Warto zaznaczyć, że potrzeba wyodrębnienia osobnego programu dla tańca była formułowana już wcześniej przez środowisko taneczne. Postulat rozdzielenia priorytetu „Teatr i taniec” pojawił się po raz pierwszy podczas I Kongresu Tańca w 2011 roku, a następnie został ponownie i z większą siłą wyartykułowany podczas II Kongresu Tańca, stanowiąc jeden z kluczowych wniosków środowiskowych (Relacja z II Kongresu Tańca, 2020). Decyzja o wprowadzeniu samodzielnego programu „Taniec” w 2021 roku była więc realizacją oddolnych postulatów twórców i organizatorów tańca, a nie wyłącznie administracyjnym uznaniem jego autonomii. Instytut Muzyki i Tańca, powołany w 2010 roku, został zaprojektowany jako wyspecjalizowana instytucja wspierająca rozwój muzyki i tańca w Polsce. W odróżnieniu od MKiDN, którego rola sprowadzała się przede wszystkim do dystrybucji środków w formule grantowej, IMiT/NIMiT miał koncentrować się również na działaniach o charakterze eksperckim i strategicznym. Jego działalność koncentruje się na trzech podstawowych obszarach: badawczo-dokumentacyjnym, informacyjnym i programowym. NIMiT funkcjonuje jako łącznik pomiędzy twórcami, instytucjami kultury a administracją publiczną, pełniąc równocześnie rolę mecenasa, animatora i eksperta w zakresie polityki kulturalnej.

System grantowy w obszarze tańca należy do instrumentów polityki kulturalnej, które opierają się na konkursowym trybie dystrybucji środków publicznych. Jego istotą jest równoczesne łączenie elementów otwartego naboru, dostępnego dla różnorodnych podmiotów, z mechanizmami selekcji projektów dokonywanej przez ekspertów. Taka konstrukcja sprzyja pluralizmowi oferty i umożliwia pojawianie się nowych inicjatyw, ale zarazem prowadzi do wysokiej konkurencyjności i projektowości działań (Hausner,

Karwińska, Purchla, 2013). Charakterystyczną cechą systemu jest także jego rozproszenie instytucjonalne: z jednej strony centralna dystrybucja środków przez MKiDN, z drugiej – wyspecjalizowane programy NIMiT. Tego typu model zapewnia różnorodność form wsparcia, lecz rodzi również ryzyko braku spójnej strategii i powielania niektórych rozwiązań. Analiza ram instytucjonalnych wskazuje m.in., że mamy do czynienia z mechanizmem o dużym potencjale rozwojowym, którego skuteczność zależy od równowagi między elastycznością a stabilnością oraz od umiejętnego koordynowania działań obu instytucji.

Rozwój systemu grantowego - program „Teatr i taniec”

Program „Teatr i taniec” został uruchomiony w 2010 roku przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego jako jeden z priorytetów w ramach programów dotacyjnych ministra. Jego wprowadzenie było przełomem dla środowiska tanecznego, które po raz pierwszy uzyskało dostęp do mechanizmu finansowania przeznaczonego dla tej dziedziny. Program adresowany był do szerokiego grona podmiotów prowadzących działalność w obszarze tańca i teatru. W praktyce środki przeznaczone w ramach programu trafiały przede wszystkim na realizację premier spektakli oraz na organizację najważniejszych festiwali tanecznych i teatralnych w kraju. Z perspektywy rozwoju systemu grantowego program „Teatr i taniec” wprowadził do praktyki ministerialnej ważne rozróżnienie: taniec uzyskał miejsce wśród dziedzin sztuki wspieranych przez państwo w sposób instytucjonalny. Chociaż zakres wsparcia ograniczał się w zasadzie do produkcji premierowych i dużych wydarzeń festiwalowych, to samo jego istnienie stworzyło ramy do budowania dalszych mechanizmów.

Analiza danych dotyczących programu „Teatr i taniec” pokazuje wyraźną dysproporcję pomiędzy teatrem a tańcem w liczbie składanych wniosków. Corocznie rejestrowano od 250 do 300 aplikacji, jednak udział projektów tanecznych długo pozostawał marginalny. W pierwszych latach funkcjonowania programu liczba wniosków z zakresu tańca ograniczała się do kilku rocznie, a dopiero w kolejnych latach zaczęła stopniowo rosnąć, osiągając poziom kilkunastu aplikacji rocznie.

Dane dotyczące programu „Teatr i taniec” w latach 2011-2020 potwierdzają marginalną, choć stopniowo rosnącą obecność projektów tanecznych w ramach tego priorytetu. W każdym roku do programu składano od ponad 200 do niemal 340 wniosków, z czego zdecydowaną większość stanowiły aplikacje teatralne. Co roku dotacje otrzymywało około 90-110 podmiotów. W obszarze tańca dofinansowanie uzyskiwało natomiast od 9 do 19 projektów rocznie. Najniższe wartości odnotowano na początku funkcjonowania programu (2011 – 10 projektów), a także w połowie dekady (2015-2016 – po 10 projektów). Najwyższe wsparcie przypadło na rok 2014, kiedy środki otrzymało 19 przedsięwzięć tanecznych. W zestawieniu z ogólną liczbą aplikacji do programu, udział tańca był stosunkowo niewielki – oscylował wokół kilku procent wszystkich wniosków. Tego rodzaju dysproporcja ujawniała konieczność wyodrębnienia instrumentu wsparcia, który pozwoliłby na adekwatne dostosowanie kryteriów i priorytetów do specyfiki tańca. Powstanie w 2021 roku samodzielnego programu „Taniec” było więc odpowiedzią na wieloletnie doświadczenia, wskazujące, że przyłączeniu dwóch dziedzin taniec pozostaje w cieniu teatru, a jego potencjał nie może w pełni się rozwijać w ramach wspólnego konkursu.

Analiza wysokości przyznawanych środków potwierdza, że przez całą dekadę finansowanie tańca utrzymywało się na relatywnie niskim poziomie w

porównaniu z innymi dziedzinami. W pierwszych latach funkcjonowania programu „Teatr i taniec” budżet przeznaczany na projekty taneczne wynosił niewiele ponad milion złotych rocznie (co było związane z liczbą składanych aplikacji oraz przyznawanych dotacji), a więc był wystarczający jedynie na wsparcie kilku premier i kilku dużych festiwali. Dopiero od połowy dekady nastąpił wyraźny wzrost, w wyniku którego kwoty przekraczały już półtora miliona złotych, a w najlepszych latach zbliżały się nawet do dwóch milionów. Widać więc, że choć taniec zyskiwał stopniowo coraz większą wagę w polityce grantowej ministerstwa, to jego udział w całkowitym budżecie pozostawał ograniczony. Stabilizacja na poziomie nieco poniżej dwóch milionów złotych rocznie świadczyła o uznaniu tańca za ważny obszar sztuki, ale jednocześnie podkreślała jego podrzędną pozycję wobec teatru, który absorbował większość dostępnych środków. Z tego względu powołanie osobnego programu „Taniec” w 2021 roku stanowiło krok konieczny, by uniezależnić tę dziedzinę od konkurencji z teatrem i stworzyć bardziej przejrzyste i sprawiedliwe zasady dystrybucji środków.

Analiza danych przedstawionych w tabeli 1 wskazuje na wyraźną ciągłość wsparcia dla kilku kluczowych instytucji i festiwali tanecznych w Polsce. Najczęściej dofinansowanie w ramach programu „Teatr i taniec” otrzymywały duże i rozpoznawalne wydarzenia o ugruntowanej pozycji w środowisku. W ich przypadku dotacje były przyznawane niemal corocznie w całym analizowanym okresie 2011-2020, co potwierdza ich pozycję w krajowym pejzażu tanecznym. Drugą grupę stanowiły podmioty, które regularnie, choć z pewnymi przerwami, pojawiały się w gronie beneficjentów. Projekty te, choć niekoniecznie obecne w każdym roku, były ważnym punktem odniesienia dla różnych nurtów tańca – od eksperymentalnych poszukiwań po klasyczny balet. Przykłady beneficjentów przywołane w niniejszej analizie dobrano ze względu na ich powtarzalną

obecność w wynikach konkursów oraz znaczenie dla kształtowania krajowego krajobrazu tanecznego. Uwzględniono zarówno projekty o największych budżetach i długotrwałej obecności w systemie grantowym, jak i inicjatywy reprezentujące różne regiony Polski.

Tabela 1. Wybrane podmioty otrzymujące dotacje w ramach programu „Teatr i taniec” w latach 2011-2020

Podmiot/przedsięwzięcie	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020
Fundacja Ciało/Umysł/Festiwal Ciało/Umysł	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Centrum Kultury w Lublinie/Międzynarodowe Spotkania Teatrów Tańca	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Balet Dworski Cracovia <u>Danza</u> /Festiwal Tańców Dworskich Cracovia <u>Danza</u>				x	x	x	x	x	x	x
Fundacja Sztuka i Współczesność/festiwal Rozdroże	x	x	x	x	x					
Klub Żak/Gdański Festiwal Tańca	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Podlaskie Stowarzyszenie Tańca/Festiwal Kalejdoskop		x	x	x	x	x	x	x	x	
Teatr Wielki w Łodzi/Łódzkie Spotkania Baletowe			x		x		x	x	x	

Źródło: opracowanie własne

Analiza danych z lat 2011-2020 wskazuje, że wsparcie dla tańca w ramach programu „Teatr i taniec” miało charakter selektywny i skoncentrowany wokół kilku najważniejszych festiwali oraz instytucji. W całym badanym

okresie utrzymywała się względna stabilność – każdego roku finansowanie otrzymywało od kilku do kilkunastu przedsięwzięć tanecznych, przy czym wyraźnie widoczna była przewaga projektów cyklicznych o ugruntowanej pozycji. Do grupy tej należały przede wszystkim największe i najbardziej rozpoznawalne wydarzenia (jak te wskazane w powyższej tabeli).

Wyraźnym trendem dekady była stabilizacja grona beneficjentów – raz włączone do obiegu grantowego projekty zyskiwały przewagę nad nowymi inicjatywami, co wzmacniało pozycję kilku festiwali pełniących rolę filarów polskiego życia tanecznego. Dzięki temu udało się skonstruować kalendarz wydarzeń, które powracały co roku lub co dwa lata, zapewniając środowisku i publiczności poczucie ciągłości. Taki model ograniczał również szanse na wsparcie mniejszych przedsięwzięć – zarówno lokalnych, jak i o charakterze eksperymentalnym – które często wymagały znacznie niższych nakładów finansowych niż duże festiwale międzynarodowe. Konstrukcja programów w praktyce sprzyjała projektom o wyższych budżetach i bardziej rozbudowanej strukturze organizacyjnej, natomiast inicjatywy o niewielkiej skali miały trudności z uzyskaniem finansowania. W rezultacie wiele wartościowych, lecz mniejszych projektów nie mogło przebić się w konkurencji z dużymi, ugruntowanymi podmiotami. Takie rozwiązanie prowadziło do koncentracji środków wokół uznanych marek i ograniczało dywersyfikację oferty, utrudniając rozwój bardziej rozproszonych i oddolnych praktyk tanecznych. Warto jednak zauważyć, że wiele z tych mechanizmów – takich jak utrwalanie pozycji stałych beneficjentów, preferencja dla dużych festiwali czy ograniczone możliwości małych inicjatyw – nie jest przypisanych do tańca. Podobne tendencje obserwuje się w innych priorytetach MKiDN, zwłaszcza w programie „Teatr”, gdzie również dominuje wsparcie dla rozbudowanych przedsięwzięć festiwalowych i powtarzalnych projektów. Specyfika tańca polega jednak na tym, że jako dziedzina słabiej zakorzeniona

instytucjonalnie, mocniej odczuwa skutki takiej polityki dystrybucji środków.

Kolejnym zjawiskiem charakterystycznym dla analizowanego okresu była dominacja festiwali. To właśnie duże imprezy, często o zasięgu międzynarodowym, były głównymi beneficjentami, co odzwierciedlało priorytet ministerialny ukierunkowany na budowanie widoczności tańca i prezentację najbardziej prestiżowych przedsięwzięć. Produkcje premierowe były finansowane na mniejszą skalę niż festiwale. Preferencja dla festiwali wynikała nie tylko z ich znaczenia artystycznego, lecz także z promocyjnej atrakcyjności i stosunkowo niskiego ryzyka inwestycyjnego. Duże wydarzenia, przyciągające uznanych artystów i szeroką publiczność, były dla grantodawców „bezpieczną inwestycją”, gwarantującą widoczność i prestiż finansowanych działań. Tego typu strategia koncentrowała się przede wszystkim na krótkoterminowej prezentacji spektakli i przyciąganiu publiczności przez głośne wydarzenia, rzadziej natomiast na długofalowych działaniach edukacyjnych i animacyjnych, które mogłyby systematycznie budować grono odbiorców tańca i rozwijać lokalne środowiska.

Trendy te pokazują zarówno mocne, jak i słabe strony systemu. Z jednej strony program „Teatr i taniec” pozwolił na utrwalenie pozycji kilku kluczowych instytucji i festiwali, które do dziś stanowią trzon polskiego pejzażu tanecznego. Z drugiej jednak strony koncentracja środków wokół stałych beneficjentów ujawniła strukturalne ograniczenia: brak przestrzeni dla nowych inicjatyw, trudności w zdobywaniu finansowania przez mniejsze podmioty i ograniczony wpływ na rozwój bardziej rozproszonego ekosystemu tańca.

Typologie wspieranych projektów - analiza programu „Taniec”

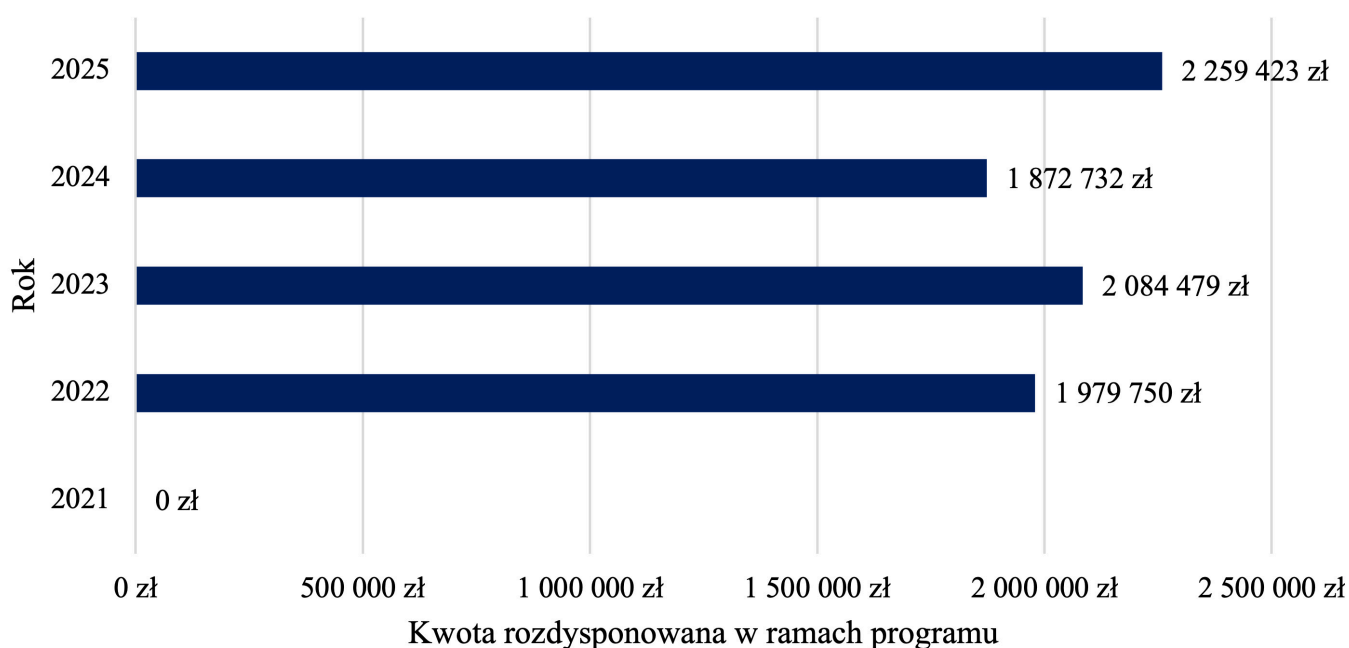
Wyodrębnienie programu „Taniec” w 2021 roku stanowiło naturalną konsekwencję wcześniejszych doświadczeń związanych z funkcjonowaniem priorytetu „Teatr i taniec”. Nowy program ministerialny został zaprojektowany jako narzędzie wzmacniające rozwój środowiska tanecznego, umożliwiające dofinansowanie premier, wydarzeń festiwalowych oraz innych przedsięwzięć artystycznych i edukacyjnych (Portal Samorządowy, 2020). Wprowadzenie „Tańca” do katalogu samodzielnych priorytetów programowych MKiDN można odczytywać jako potwierdzenie rosnącego znaczenia tej dziedziny w krajowej polityce kulturalnej.

Analiza danych finansowych dotyczących programu „Taniec” pokazuje jego stabilną obecność w systemie wsparcia grantowego od momentu wyodrębnienia go w 2021 roku. Jak wskazano na poniższym wykresie, w pierwszym roku funkcjonowania całkowita kwota przyznanych dotacji wyniosła 2 179 100 zł, co już na starcie uplasowało program w gronie istotnych instrumentów finansowania kultury. W kolejnych latach wysokość środków utrzymywała się na podobnym poziomie – w 2022 roku rozdysponowano 1 979 750 zł, a w 2023 roku nieco więcej, bo 2 084 479 zł. W 2024 roku nastąpił spadek do 1 872 732 zł, by w 2025 roku ponownie odnotować wzrost do 2 259 423 zł. Należy jednak uwzględnić, że utrzymywanie nominalnego budżetu programu na względnie stałym poziomie przy jednoczesnym wzroście inflacji oznacza de facto spadek realnej wartości przyznawanych środków. W praktyce przekłada się to na malejące możliwości finansowania przedsięwzięć – przy tych samych kwotach dotacji koszty produkcji i organizacji wydarzeń stają się wyższe, co ogranicza skalę

działań możliwych do realizacji w ramach programu.

Tego rodzaju dynamika świadczy o względnej stabilności budżetu programu, który w pięcioletniej perspektywie utrzymuje się w przedziale od 1,8 do 2,2 mln zł rocznie. Nie są to kwoty wysokie, zwłaszcza w porównaniu z nakładami na inne dziedziny sztuki, jednak pozwalają na realizację kilkudziesięciu projektów o znaczeniu ogólnopolskim rocznie. Należy zauważyć, że finansowanie to obejmuje w większym stopniu produkcje premierowe oraz festiwale. Jednakże koncentracja środków na przedsięwzięciach o największym zasięgu przyczynia się do budowania widoczności tańca w polskim życiu kulturalnym.

Wykres 1. Środki przyznane na sfinansowanie przedsięwzięć w ramach programu „Taniec” w latach 2021-2025



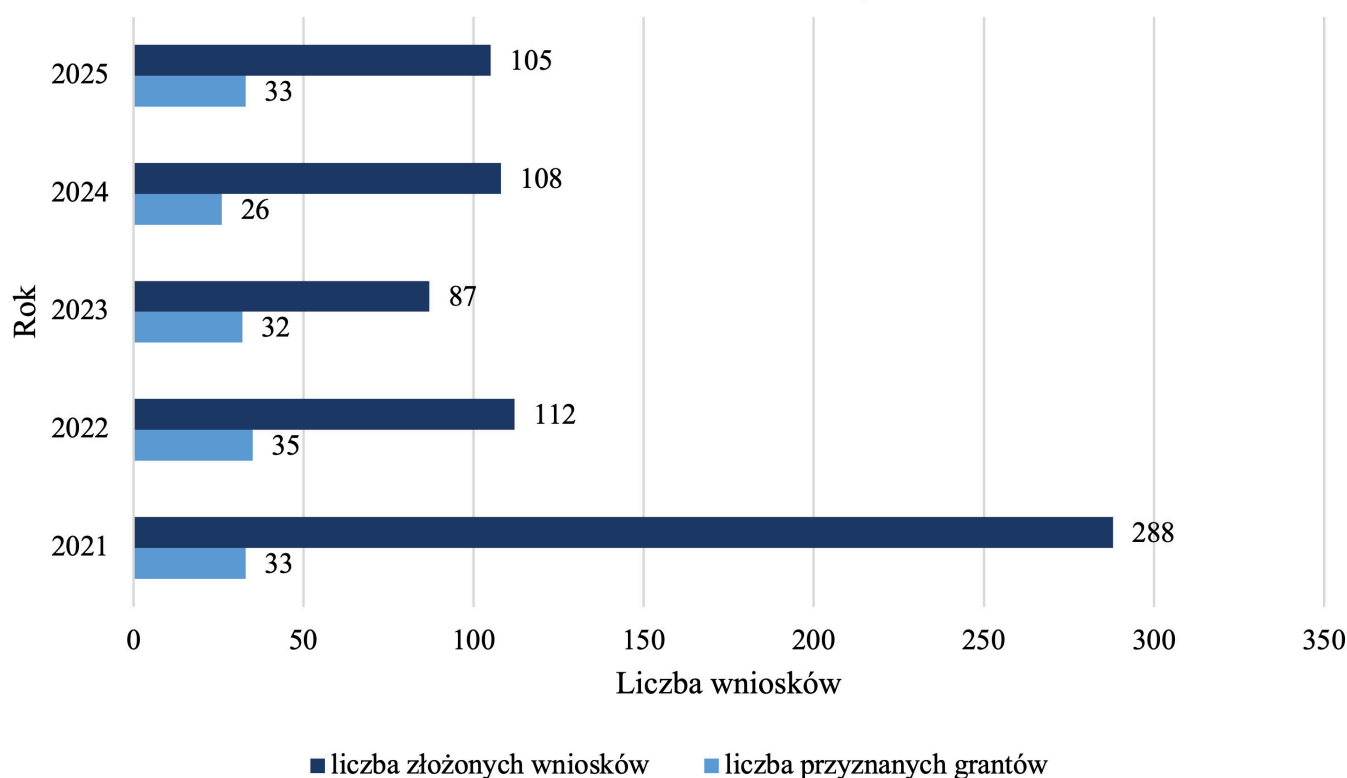
Źródło: opracowanie własne

W ujęciu długofalowym program „Taniec” dowodzi, że środki publiczne przeznaczane na tę dziedzinę sztuki wykazują względną odporność na wahania polityczne czy ekonomiczne – poza niewielkimi korektami rocznymi poziom dofinansowania utrzymuje się na zbliżonym poziomie. Trudno jednak

mówić o pełnej stabilności: nawet podmioty regularnie otrzymujące wsparcie funkcjonują w warunkach niepewności i krótkich cyklach budżetowych, co nie sprzyja planowaniu długofalowych działań. Mechanizm ten zapewnia więc raczej powtarzalność niż trwałość, a jego „systemowy” charakter opiera się bardziej na regularności procedur niż na gwarancjach finansowych.

Stabilność ma tutaj charakter względny: roczny budżet programu mieści się w przedziale 1,8-2,2 mln zł, co oznacza, że program zapewnia możliwość realizacji ograniczonej liczby przedsięwzięć. W perspektywie rozwoju systemu finansowania kultury utrzymywanie stabilnych, ale stosunkowo niskich nakładów rodzi pytanie o równowagę między dostępnością środków a ich koncentracją na prestiżowych projektach. Z jednej strony daje to środowisku tanecznemu (w szczególności podmiotom organizującym duże wydarzenia, angażujące międzynarodowe zespoły o światowej renomie) przewidywalność i pewien margines bezpieczeństwa, z drugiej – ogranicza potencjał dywersyfikacji działań i wspierania innowacyjnych form twórczości. W tym sensie program „Taniec” jest istotnym, lecz wciąż niepełnym elementem systemowego wsparcia kultury.

Wykres 2. Liczba złożonych wniosków oraz przyznanych dofinansowań w ramach programu „Taniec” w latach 2021-2025



Źródło: opracowanie własne

Analiza liczby składanych wniosków i przyznanych dofinansowań pozwala lepiej uchwycić dynamikę funkcjonowania programu „Taniec” w latach 2021-2025. Najbardziej wyróżnia się rok 2021, kiedy to złożono aż 288 aplikacji – niemal trzykrotnie więcej niż w kolejnych latach. Wnioskować można, że wysokie zainteresowanie wynikało z faktu, że był to pierwszy nabór po wyodrębnieniu programu jako samodzielnego priorytetu, a środowisko taneczne, dotychczas korzystające ze wspólnego programu „Teatr i taniec”, dostrzegło w nim szansę na nowe możliwości wsparcia. Pomimo dużej liczby wniosków, dofinansowanie otrzymały jedynie 33 projekty, co oznaczało wskaźnik sukcesu na poziomie ok. 11%.

Jak wskazuje powyższy wykres, w następnych latach liczba aplikacji się ustabilizowała – w latach 2022-2025 składano między 87 a 112 wniosków rocznie. Przy relatywnie stałej liczbie projektów dofinansowanych (26-35

rocznie), wskaźnik sukcesu wzrósł, osiągając poziom ok. 25-30%. Oznacza to, że choć budżet programu nie zwiększył się znacząco, to szanse poszczególnych wnioskodawców na otrzymanie wsparcia stały się wyższe. Z jednej strony poprawiło to poczucie stabilności i przewidywalności systemu, z drugiej jednak pokazuje, że program utrzymuje charakter mocno selekcyjny – finansowanie uzyskuje jedynie ograniczona liczba projektów, a duża część inicjatyw wciąż pozostaje poza obiegiem grantowym.

Tabela 2. Wybrane podmioty otrzymujące dotacje w ramach programu „Taniec” w latach 2021-2025

Podmiot / przedsięwzięcie	2021	2022	2023	2024	2025
Balet Dworski Cracovia <u>Danza</u> /Festiwal Tańców Dworskich Cracovia <u>Danza</u>	x	x	x	x	
Centrum Kultury w Lublinie/Międzynarodowe Spotkania Teatrów Tańca	x	x	x	x	x
Fundacja Ciało/Umysł/Festiwal Ciało/Umysł	x	x	x	x	x
Klub Żak/Gdański Festiwal Tańca	x	x	x	x	x
Podlaskie Stowarzyszenie Tańca/Festiwal Kalejdoskop	x	x	x	x	x
Centrum Sztuki Mościce/Międzynarodowy Festiwal Teatrów Tańca Scena Otwarta	x	x	x	x	x
Fundacja <u>B'cause</u> /spektakle premierowe	x	x			x
Fundacja <u>Performa</u> / festiwal „Pamięć miasta”		x	x	x	
Kielecki Teatr Tańca/spektakle premierowe	x	x			x
Nowohuckie Centrum Kultury/Krakowski Festiwal Tańca	x	x	x	x	x
Opera na Zamku w Szczecinie/spektakle premierowe	x	x	x		
Opera Śląska/spektakle premierowe	x	x	x		
Polski Teatr Tańca/spektakle premierowe i festiwal „Granice natury – granice kultury”	x	x	x	x	x
Stowarzyszenie Kultura u Źródeł/Międzynarodowy Festiwal Tańca im. Olgi Sawickiej w Łądku Zdroju	x	x	x	x	x
Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu/Opolska Scena Tańca		x	x	x	x

Źródło: opracowanie własne

Dane z lat 2021-2025, zaprezentowane w tabeli 2, pokazują, że wyodrębnienie programu „Taniec” umożliwiło rozszerzenie katalogu wspieranych projektów. W zestawieniu ujęto podmioty, które w latach 2021-2025 uzyskały finansowanie w ramach programu „Taniec” co najmniej trzykrotnie i tym samym wykazują trwałą obecność w systemie grantowym. Dobór ten pozwala wyodrębnić zarówno instytucje o największym znaczeniu budżetowym, jak i organizacje, które regularnie korzystają ze wsparcia i kształtują krajowy krajobraz taneczny. Starano się uwzględnić różnorodność modeli działania – od dużych instytucji publicznych po organizacje pozarządowe – oraz reprezentację różnych regionów Polski. Zestawienie wskazuje na dominację przedsięwzięć festiwalowych o ugruntowanej pozycji, jednak równolegle coraz większy udział w systemie uzyskują instytucje repertuarowe i zawodowe zespoły, realizujące premiery i cykle spektaklowe. O ile w poprzedniej dekadzie głównymi beneficjentami były niemal wyłącznie festiwale, o tyle w nowym programie wyraźnie widać przesunięcie w stronę łączenia funkcji prezentacyjnej i produkcyjnej, co sprzyja zarówno promocji tańca, jak i tworzeniu nowego repertuaru.

W porównaniu z latami 2011-2020 widoczna jest także decentralizacja: w gronie beneficjentów regularnie pojawiają się ośrodki spoza największych metropolii, takie jak Tarnów (Scena Otwarta), Opole (Opolska Scena Tańca), Łądek-Zdrój (Międzynarodowy Festiwal Tańca im. Olgi Sawickiej) czy Kraków/Nowa Huta (Krakowski Festiwal Tańca). Takie rozproszenie wskazuje, że program pełni funkcję narzędzia nie tylko artystycznego, lecz również regionalnego, umożliwiając rozwój lokalnych ekosystemów i wspierając proces decentralizacji życia kulturalnego w Polsce. Wsparcie dla instytucji spoza głównych ośrodków potwierdza, że w programie znalazło się

miejsce dla działań odpowiadających na potrzeby lokalnych społeczności, przy jednoczesnym zachowaniu wysokiego poziomu artystycznego.

Tabela ukazuje również, że raz włączone do obiegu nowe inicjatywy – jak Krakowski Festiwal Tańca czy Opolska Scena Tańca – mogą liczyć na kontynuację wsparcia w kolejnych edycjach programu. Jest to zmiana jakościowa w stosunku do poprzedniej dekady, kiedy mechanizm „Teatr i taniec” premiował przede wszystkim podmioty o długoletniej tradycji i silnej pozycji w polu artystycznym. Nowy program umożliwia więc bardziej elastyczne reagowanie na zmiany w środowisku, a także tworzy możliwość instytucjonalizacji inicjatyw, które powstały stosunkowo niedawno, ale wypracowały już rozpoznawalny profil. Ogólny obraz wskazuje na dwutorowość systemu: z jednej strony trwałe wspieranie najbardziej prestiżowych festiwali, stanowiących filary polskiego życia tanecznego, z drugiej – konsekwentne dofinansowywanie premier i projektów instytucjonalnych, które poszerzają repertuar i wspierają rozwój zawodowych zespołów. Tak skonstruowany mechanizm łączy funkcję stabilizacji z możliwością otwierania się na nowe inicjatywy oraz wspierania regionalnej różnorodności. Należy jednak zauważyć, że skuteczność tego dwutorowego modelu jest ograniczona przez szczupłość dostępnych środków. Budżet programu „Taniec” pozwala na dofinansowanie zaledwie kilkudziesięciu projektów rocznie, co – w zestawieniu z liczbą składanych wniosków – stanowi niewielki odsetek potrzeb środowiska. W rezultacie dwutorowość systemu, choć koncepcyjnie trafna, nie może w pełni realizować swojej funkcji: zbyt mała liczba wspieranych przedsięwzięć utrwała niedobór zasobów zarówno w segmencie dużych festiwali, jak i w obszarze produkcji repertuarowych, ograniczając możliwości długofalowego rozwoju tanecznej infrastruktury artystycznej.

Problemy i szanse wsparcia grantowego

Przegląd programów grantowych realizowanych w latach 2010-2025 wskazuje, że system wsparcia tańca w Polsce – choć niewątpliwie rozwinął się w porównaniu z wcześniejszymi dekadami – pozostaje obszarem obciążonym szeregiem napięć i wyzwań. Najczęściej podnoszonym problemem jest krótkoterminowość finansowania, charakterystyczna zwłaszcza dla programu „Teatr i taniec”. Należy jednak podkreślić, że problemem o charakterze bardziej strukturalnym pozostaje niedostateczna wysokość środków przeznaczanych na programy taneczne³. Pomimo pozytywnych zmian instytucjonalnych, budżety programów – zarówno „Teatru i tańca”, jak i późniejszego „Tańca” – pozostają relatywnie niskie w porównaniu z innymi dziedzinami sztuki (np. na program „Muzyka” w 2024 roku przeznaczono 18 333 731 zł, na program „Teatr” 9 453 970 zł, natomiast na program „Taniec” 1 794 500 zł). W praktyce oznacza to, że nawet dobrze zaprojektowane inicjatywy otrzymują wsparcie niewystarczające do pełnej realizacji ich potencjału artystycznego i organizacyjnego. W konsekwencji system grantowy nie tyle uzupełnia mechanizmy finansowania instytucjonalnego, ile w dużej mierze je zastępuje. Ta sytuacja prowadzi również do nadmiernego obciążenia osób realizujących projekty, zmuszonych do funkcjonowania w logice efektywności ekonomicznej – osiągania jak największych rezultatów przy minimalnych nakładach. Zamiast sprzyjać stabilnemu rozwojowi środowiska, granty często wymuszają intensyfikację pracy i rywalizację o zasoby, co w dłuższej perspektywie może prowadzić do wypalenia zawodowego i ograniczać zdolność środowiska do innowacji i współpracy. W tym kontekście pożądane byłoby stopniowe przesuwanie akcentu z ekonomii efektywności na ekonomię ergonomiczności, uwzględniającą ludzkie i organizacyjne

możliwości sektora kultury.

Kolejnym zjawiskiem jest koncentracja środków na kilku stałych beneficjentach, głównie dużych instytucjach publicznych i festiwalach o międzynarodowej renomie. Dane z poszczególnych programów pokazują, że takie podmioty – jak Centrum Kultury w Lublinie, Kielecki Teatr Tańca, Fundacja Ciało/Umysł czy Klub Żak – otrzymywały dofinansowania bardzo często. Z jednej strony pozwalało to na zapewnienie ciągłości funkcjonowania najważniejszych w skali kraju wydarzeń, co miało istotne znaczenie dla budowania rozpoznawalności polskiego tańca w przestrzeni publicznej i międzynarodowej. Z drugiej jednak prowadziło do ograniczenia dostępu do środków dla nowych inicjatyw i mniejszych organizacji pozarządowych, które miały trudności z przebicciem się przez konkurencję silnych, rozpoznawalnych marek. Taki mechanizm mógł utrzymywać istniejącą hierarchię w polu tańca, jednocześnie zmniejszając szanse na wsparcie dla działań eksperymentalnych, niszowych czy oddolnych.

Wnioski formułowane podczas III Kongresu Tańca w 2023 roku potwierdzają, że środowisko tańca wciąż domaga się większej stabilności systemu finansowania (III Kongres Tańca 19-21 marca 2023 roku. Raport, 2023). Wśród najczęściej podnoszonych postulatów znalazły się: potrzeba grantów wieloletnich i długoterminowego planowania, zwiększenie bezpieczeństwa socjalnego osób pracujących w kulturze oraz rozwijanie hybrydowych modeli finansowania, łączących środki publiczne z filantropią i partnerstwami prywatnymi. Zwracano też uwagę na znaczenie stałych miejsc dla tańca i infrastruktury sprzyjającej pracy ciągłej, co pokazuje, że wyzwania systemowe wykraczają poza logikę grantową i dotyczą również materialnych warunków funkcjonowania sektora. W kontekście szerszej debaty o kulturze i rozwoju, programy grantowe dla tańca mogą pełnić funkcję nie tylko

narzędzia wspierającego artystów, lecz także czynnika stymulującego rozwój społeczny i regionalny, przyczyniając się do wzmocnienia lokalnych wspólnot, budowania kapitału społecznego i zwiększania dostępności kultury. To właśnie w umiejętnym wykorzystaniu tej podwójnej funkcji – artystycznej i społecznej – tkwi największy potencjał dalszej ewolucji systemu.

Podsumowanie

Przeprowadzona analiza pokazuje, że system grantowego wsparcia tańca w Polsce w latach 2010-2025 przeszedł istotną ewolucję – od marginalizacji tego obszaru w ramach szerokiego programu „Teatr i taniec” po wyodrębnienie autonomicznego priorytetu „Taniec”. Nowy program umożliwił stopniowe zwiększanie udziału inicjatyw tanecznych, w tym przede wszystkim premier i produkcji realizowanych w instytucjach repertuarowych, a także włączanie do systemu mniejszych ośrodków regionalnych. Tym samym wsparcie zaczęło pełnić nie tylko funkcję interwencyjną, ale również rozwojową.

Z perspektywy koncepcji kultury jako czynnika rozwoju mechanizmy grantowe w obszarze tańca okazują się pełnić podwójną funkcję. Z jednej strony umożliwiają one podtrzymywanie istniejących instytucji i wydarzeń o kluczowym znaczeniu dla tożsamości środowiska – takich jak festiwale o długiej tradycji czy repertuarowe teatry tańca – a więc działają stabilizująco, gwarantując ciągłość funkcjonowania i zachowanie wypracowanych standardów. Z drugiej strony, poprzez wyodrębnienie programu „Taniec”, otwierają się możliwości dla nowych inicjatyw, które wnoszą innowacyjne formy artystyczne, poszerzają krąg odbiorców i włączają w działania edukacyjne oraz animacyjne różne grupy społeczne.

W szerszej perspektywie analizowany system pozostaje jednak niedofinansowany w stosunku do skali powierzonych mu zadań. Programy grantowe, mimo swojej skuteczności w stymulowaniu aktywności artystycznej, często przejmują funkcje, które powinny być realizowane w ramach stałego, instytucjonalnego finansowania. W rezultacie mechanizm grantowy działa nie jako uzupełnienie, lecz jako substytut systemowej opieki nad tańcem, co prowadzi do przeciążenia organizacyjnego i nadmiernej eksploatacji środowiska. Dalszy rozwój polityki kulturalnej wymaga więc nie tylko utrzymania, ale również zwiększenia nakładów publicznych na taniec oraz stopniowego przesunięcia akcentów z logiki efektywności ekonomicznej w stronę ergonomii pracy artystycznej i długofalowej stabilizacji.

Kluczowe pozostaje więc pytanie o trwałość i spójność tego modelu. Wciąż istnieje ryzyko, że krótkoterminowe mechanizmy finansowe będą utrzymywały projektowość działań, a koncentracja środków na największych podmiotach pogłębi nierówności w dostępie do wsparcia. Brak długofalowych gwarancji dla twórców niezależnych może skutkować ich marginalizacją, a także ograniczać różnorodność artystyczną, która jest jednym z fundamentów dynamicznego rozwoju pola tańca. Z tego względu dalszy kierunek polityki powinien zmierzać do wypracowania takich rozwiązań instytucjonalnych, które zrównoważą potrzebę stabilności z koniecznością otwarcia na nowe podmioty, formy i praktyki.

Wzór cytowania:

Seredyńska, Marta, *Dotacje dla tańca – analiza programów grantowych Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego realizowanych w latach 2010-2025*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 190, DOI: 10.34762/9eq5-kd21.

Autor/ka

Marta Seredynska (m.seredynska@uw.edu.pl) – doktor nauk społecznych w dyscyplinie nauki o polityce i administracji. Ukończyła wiedzę o teatrze oraz media interaktywne i widowiska poznańskiego Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, a także politykę społeczną na Uniwersytecie Warszawskim. W 2023 roku obroniła doktorat na Wydziale Nauk Politycznych i Studiów Międzynarodowych Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie obecnie pracuje. Od kilkunastu lat współpracuje z instytucjami kultury, a także z podmiotami trzeciego sektora, produkując i koordynując wydarzenia oraz realizując liczne szkolenia, działania mentoringowe czy warsztaty. Aktualnie prowadzi Fundację Rezonanse Kultury oraz kuratoruje dział Krytyka i teoria tańca w ramach Centralnej Sceny Tańca. Jako badaczka współpracowała też z Fundacją Szkoła Liderstwa oraz Warszawskim Obserwatorium Kultury. W 2022 otrzymała stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. ORCID: 0000-0003-3599-6496.

Przypisy

1. Pojęcie „taniec” traktowane jest przez autorkę tekstu zgodnie z szerokim pojmowaniem, zawartym o ogłoszeniach konkursowych MKiDN, nie koncentruje się na jednym zjawisku lub nurcie.
2. Sformułowanie „środowisko tańca” w tym i kolejnych akapitach ma charakter ogólny. Autorka w artykule nie skupia się na szczegółowym rozróżnieniu poszczególnych grup interesów w tym środowisku, traktując je jako grupę, będącą potencjalnym beneficjentem środków grantowych.
3. W Ogłoszeniu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego sprawie naboru do Programów rządowych z zakresu kultury i ochrony dziedzictwa narodowego na rok 2025, realizowanego w terminie do 16 grudnia 2024 r. znaleźć można dane dotyczące kwot przeznaczonych na poszczególne programy – różnice między kwotą przeznaczoną na program „Taniec” a programami takimi jak „Muzyka” czy „Teatr” są znaczące.

Bibliografia

Bańka, Zbigniew; Bińczycka, Ewa; Czekaj, Agnieszka i in., *Finanse kultury w latach 2007-2015*, Główny Urząd Statystyczny, Urząd Statystyczny w Krakowie, Kraków 2016.

Barański, Robert, *Finansowanie działalności kulturalnej*, Wydawnictwo C. H. Beck, Warszawa 2016.

Transformacja systemowa w Polsce i krajach postkomunistycznych: studia i rozprawy, red. M. Chałubiński, Akademia Humanistyczna im. Aleksandra Gieysztora, Pułtusk 2006.

Fatyga, Barbara; Bakulińska Jadwiga Alicja, *Projekt autoewaluacji i ewaluacji programów*

Ministra Kultury, Obserwatorium Żywej Kultury – Sieć Badawcza, Warszawa – Wrocław – Olsztyn – Białystok – Gdańsk 2013-2014.

Gierat-Bieroń, Bożena, *Kierunki rozwoju polityki kulturalnej w Polsce po 1989 roku. Koncepcje ministerialne (I)*, „Zarządzanie w Kulturze” 2015, t. 16, nr 3, s. 205-219.

Gierat-Bieroń, Bożena, *Kierunki rozwoju polityki kulturalnej w Polsce po 1989 roku. Koncepcje ministerialne (II)*, „Zarządzanie w Kulturze” 2016, t. 17, nr 2, s. 91-105.

Głowacki, Jakub; Hausner, Jerzy, Jakóbiak, Krzysztof i in., *Finansowanie kultury i zarządzanie instytucjami kultury*, Uniwersytet Ekonomiczny, Małopolska Szkoła Administracji Publicznej, Kraków 2008.

Kultura a rozwój, red. J. Hausner, A. Karwińska, J. Purchla, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.

Programy własne departamentu tańca Instytutu Muzyki i Tańca. Raport 2011-2017, Instytut Muzyki i Tańca, Warszawa 2018.

Źródła internetowe

III Kongres Tańca 19-21 marca 2023 roku. Raport,
<https://storage.conrego.net/conrego-cus-oasr6lxmkunpzw-sub-1qyweecigomaioc9etdzbbfg/asset-manager/LC6e6NGGd0-68122adeebc3a.pdf> [dostęp: 20.10.2025].

Creative Europe – sektor Kultura, <https://creativeeuropedesk.pl> [dostęp: 4.10.2025].

Działalność – NIMiT, <https://nimit.pl/dzialalnosc/#taniec> [dostęp: 28.08.2025].

MKiDN ogłosiło nowy program dotacyjny pn. „Taniec”,
<https://www.portalsamorzadowy.pl/finanse/mkidn-oglosilo-nowy-program-dotacyjny-pn-taniec,226529.html?mp=promo> [dostęp: 30.08.2025].

Nieśpiałowska-Owczarek, Sonia, *Źródła dofinansowania*,
<https://taniecpolska.pl/zrodla-finansowania/> [dostęp 28.08.2025].

Programy Ministra – Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego,
<https://www.gov.pl/web/kultura/programy-i-projekty> [dostęp: 30.08.2025].

Relacja z II Kongresu Tańca,
<https://storage.conrego.net/conrego-cus-oasr6lxmkunpzw-sub-1qyweecigomaioc9etdzbbfg/asset-manager/CaIzS8b253-68122a9f6db80.pdf> [dostęp: 20.10.2025].

Akty prawne

Zarządzenie nr 24 Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 22 września 2010 r. w sprawie utworzenia i nadania statutu Instytutu Muzyki i Tańca w Warszawie (Dz.Urz. MKiDN 2010 nr 4 poz. 41).

Statut Narodowego Instytutu Muzyki i Tańca, Załącznik do Zarządzenia Ministra Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu z dnia 11 maja 2021 r. zmieniające zarządzenie w sprawie utworzenia i nadania statutu Instytutu Muzyki i Tańca w Warszawie oraz nazwę Instytutu Muzyki i Tańca w Warszawie.

Ogłoszenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego sprawie naboru do Programów rządowych z zakresu kultury i ochrony dziedzictwa narodowego na rok 2025, realizowanego w terminie do 16 grudnia 2024 r.

Źródło: <https://didaskalia.pl/arttykul/dotacje-dla-tanca>

From the issue: **Didaskalia 190**

Release date: grudzień 2025

DOI: 10.34762/kma2-tz98

Source URL:

<https://didaskalia.pl/en/article/choreography-sites-encounter-norwegian-national-company-contemporary-dance>

/ CHOREOGRAFIA A INSTYTUCJE

Choreography as Sites of Encounter at the Norwegian National Company of Contemporary Dance

Melanie Fieldseth | University of Bergen

Artykuł powstał jako odpowiedź na call for papers *Choreografia a instytucje. Problemy, diagnozy, studia przypadków* pod redakcją Zuzanny Berendt, Alicji Müller i Izabeli Zawadzkiej. Cykl publikowany jest od 189 numeru. / The article was written as a response to the call for papers *Choreography and Institutions: Issues, Diagnoses, Case Studies*, edited by Zuzanna Berendt, Alicja Müller and Izabela Zawadzka. The series is published from 189 issue.

Abstract

Carte Blanche is Norway's national company of contemporary dance. This paper investigates what this position means when the notions of 'national' and 'contemporary' are open to negotiation rather than being navigational coordinates. Using an infrastructural lens that directs our attention to the relation between artworks and frameworks, it explores choreography as a site that implicates local, national and global contexts in an embodied and material encounter. The concept of contact zones and the notion of friction in global connections supplement an analysis of collaborations with three choreographers whose work is rooted in different cultural and geographical situations.

Keywords: infrastructure; national institutions; contact zones; choreography; contemporary dance

Introduction

Carte Blanche is Norway's national company of contemporary dance. Since its inception in 1984¹ as an independent dance company and later as a regional (1989) and then national company (2003),² Carte Blanche has existed alongside myriad artist-run companies, self-organized collectives and individual artists who share a terrain with porous borders. Once it became formalized as a regional company, it left its roots in jazz dance and gravitated towards modern and then contemporary dance aesthetics (Kvalbein, 2016, pp. 201–6), which in its European and North American genre classification has been predominant in Norway (Fiksdal, 2022, p. 7).

The aim of this article is to investigate what the position of 'national company of contemporary dance' means when 'national' and 'contemporary' are open to negotiation rather than being navigational coordinates.

Expansion and diversification in the field of dance sheds new light on how these terms are used to frame institutions and traditions. The question of framing becomes increasingly compelling when we consider that dance as a form of cultural expression has been marginal to the historical development of a national cultural policy in Norway, with its early emphasis on nation building and the public sphere, but gained favour in recent decades as the focus shifted to globalization and diversity (Røyseng, 2016, p. 135–9).

While the institutionalization of Carte Blanche has solidified its position in the dance infrastructure as one of only two national institutions with in-house companies,³ the terrain that surrounds it has expanded and become increasingly divergent. Processes of expansion and diversification have been underpinned by manifold views on choreography, movement, body and place that problematize preconceived aesthetic hierarchies and notions of

‘contemporary’, as well as geographical and cultural delineations (e.g. Fiksdal, 2022; Järvinen, 2021). Efforts to create a heterogeneous and decolonized dance field have made significant strides. Nevertheless, it takes sustained effort to come to terms with blind spots and biases with respect to indigenous Sámi and minoritized communities against the backdrop of colonial history, migration processes and growing diversity. This affects all aspects of society, including the arts (e.g. Ogundipe et al., 2020; Sannhets- og forsoningskommisjonen, 2023; Utsi and Danbolt, 2024).

The article combines an infrastructural lens (Daugaard et al., 2024a; Schmidt et al., 2024; Wilbur, 2020) with the concept of the ‘contact zone’ (Conway, 2011; Pratt, 1991, 2008; Santos, 2005) and the tactile language of ‘friction’, ‘grip’ and ‘sticky materiality’ that Anna Lowenhaupt Tsing (2005) has employed in her discussion of global connections. An infrastructural lens directs our attention to the productive material and immaterial conditions that shape and frame the production and presentation of dance and choreography. ‘Contact zone’ and Tsing’s vocabulary evoke the tensions, negotiations and traces that occur in embodied and material interactions that implicate local, national and global contexts.

I develop the analysis by elucidating the situation of Carte Blanche within the national cultural policy framework and against the backdrop of recent critical perspectives on the term ‘contemporary’ in relation to dance in the Nordic region. To demonstrate how local, national and global contexts are at work in the institutional practices of Carte Blanche, I draw on three collaborations that took place between 2017 and 2023 with choreographers Bouchra Ouizguen, Lia Rodrigues and Elle Sofe Sara. These collaborations foregrounded the idea and act of encounter as Carte Blanche took the unusual step of working with the choreographers at their respective bases in

Marrakech, Morocco, Rio de Janeiro, Brazil, and Guovdageaidnu, Sápmi,⁴ in addition to the dance company's own premises in the city of Bergen. This decision had implications for the dance productions and how the collaborations were framed and mediated to the audience.

How Carte Blanche perceives and articulates its position as the national company of contemporary dance is a question that is not often asked.⁵ There is little scholarly research available on the company despite its privileged situation in the national context. Some analyses of dance in the Nordic region include Carte Blanche (Juslin, 2014), as do historical and journalistic accounts of dance history in Norway (e.g. Rørholt et al., 2014; Svendal, 2016; 2024). This article is a contribution towards filling the gap.

Theoretical framework and methodology

To underline the infrastructural dimension of my inquiry, I deliberately refer to the collaboration between the choreographers and the dance company as my research object. More precisely, the focus is on interaction between the contextual situations involved in the collaborations and what this has produced. Although theoretical perspectives on infrastructure emphasize a shift in focus from the artwork itself to the conditions and structures that enable it, the dance productions in this case cannot be left out of the analysis but must be seen as implicated in 'the flows between production, presentation, and reception' (Schmidt et al., 2024, p. 21). Furthermore:

This shift does not necessarily diminish the importance of the works presented on the stage, but it presents them as part of larger and smaller processes of life; the infrastructural substructure seeps, so to speak, into the work and out of it, making the lives of both

artists, curators, audiences, producers, dramaturges, critics, and production managers oscillate, assembled around the embodied and affective questions posed by artistic pursuits (Schmidt et al., 2024, p. 21).

My concern is with this 'seepage' or the interrelation between process and production and how this is framed and mediated. Instead of thinking of performance or the production process as discrete entities to be studied separately, they are both afforded by and intertwined with the productive conditions of the infrastructure. This means that my research materials include the dance productions but also audiovisual, visual and text-based documentation that details, contextualizes and frames the collaborations.

Theoretical perspectives on infrastructure expose how it is often treated as 'hidden or taken-for-granted entities that sustain forms of life' (Wilbur, 2020, p. 362). This masks how infrastructures do more than provide support for various functions. Solveig Daugaard, Cecilie Ullerup Schmidt and Frederik Tygstrup at the research centre Art as Forum contend that this near invisibility allows us to underestimate and overlook the underlying patterns and protocols that regulate what the infrastructure affords (2024b, pp. 2-13). It also obscures the 'embodied doings' of the bodies and commitments that make infrastructure work (Wilbur, 2020, p. 362).

In decolonial theories of science, 'infrastructures of knowing' have been critically assessed along similar lines (Medina and Harding, 2025).

Infrastructural resources and arrangements are seen as shaping 'knowing practices', while 'knowing practices also help to reproduce the infrastructures that are embedded in them. [...] We need, then, to think of knowledge and practices and their infrastructural resources in the same

breath. All of these are done together' (Østmo et al., 2025, p. 132). This 'doing together' underlines the shift from an organizational to a relational understanding of how practices and infrastructural resources continuously shape each other.

While an infrastructural lens provides an overarching perspective on Carte Blanche as an institution, the analysis also draws on the concept of the 'contact zone' and the tactile vocabulary of Tsing. As sociologist Janet Conway has explained, 'contact zone' has two divergent connotations, one that emphasizes cosmopolitanism and 'dialogue across difference' that she associates with sociologist Boaventura de Sousa Santos (2005) and one that emphasizes the legacies of imperialism and colonialism and foregrounds the struggle between asymmetrical relations (Conway, 2011, pp. 219-21). Conway associates the latter with literary scholar Mary Louise Pratt (1991, 2008). The cosmopolitan perspective of Santos might seem more relevant to the mutual agreement to collaborate on an artistic production than Pratt's conflictual perspective. Nevertheless, in the collaborations I am analysing, geographical and cultural differences, socioeconomic asymmetries and implicit power-laden structures, both historical and current, are at work to varying degrees. Without overemphasising the imperial and colonial contexts that Pratt is referring to, her description of 'contact' is instructive:

A 'contact' perspective emphasizes how subjects get constituted in and by their relations to each other. It treats the relations among colonizers and colonized, or travelers and 'travelees', not in terms of separateness, but in terms of co-presence, interaction, interlocking understandings and practices, and often within radically asymmetrical relations of power' (2008, p. 8).

The three collaborations I have selected for this analysis have in common that they position embodied experience and the act of encounter as central to the choreography. Instead of attempting to minimize or neutralize difference and possible tensions, they become part of the ‘sticky materiality’ of the collaboration, providing ‘grip’ and ‘friction’ to the endeavour to create together. Chronologically, the first of these collaborations was with the Moroccan choreographer Bouchra Ouizguen, which resulted in *Jerada*, which premiered in 2017. In 2020, Carte Blanche presented *Nororoca*, a re-working of the dance production *Pororoca* that the Brazilian choreographer Lia Rodrigues created together with her company Companhia de Danças in 2009. The most recent of the collaborations was in 2023 with indigenous Sámi choreographer Elle Sofe Sara together with Sámi architect and visual artist Joar Nango. Their collaboration with Carte Blanche resulted in *BIRGET; Ways to deal, ways to heal* (hereafter *BIRGET*). Except for *Nororoca*, of which I have only seen a video-recorded performance in addition to video excerpts of *Pororoca* that are available online, I saw a live performance of all the productions the year they premiered. I have also had access to video recordings of *Jerada*, *Nororoca* and *BIRGET*.⁶

Cultural policy and notions of ‘national’ and ‘contemporary’

National cultural policies became part of the foundation of Nordic welfare states in the years following World War II. The ‘Nordic Cultural Model’ was built on democratic ideals and differentiated between arts and culture on one hand and the marketplace on the other (Dueland, 2008). Within the individual states there was also a focus on cultivating a national identity and culture, but as dance scholars Karen Vedel and Petri Hoppu have pointed

out, 'the increasingly diverse configuration of ethnicities and cultures in the Nordic countries has challenged such notions since the latter decades of the twentieth century' (2014, p. 4). While ideals of artistic freedom and accessibility have continued to underpin the Nordic model, they have also been challenged and supplemented by other logics such as instrumentalizing culture for social and economic objectives and private patronage (Dueland, 2008).

Historically, nation building and establishing a public sphere gave the implementation of a national cultural policy legitimacy in Norway (Røyseng, 2016, pp. 135–6). While visual art, literature and theatre were seen as useful to these objectives, the position of dance was marginal. Reflecting on why, cultural sociologist Sigrid Røyseng has named the role of the body, the predominance of women, and the perceived lack of an intellectual culture around dance as possible reasons (2016, p. 138; cf. Berg, 2016). According to Røyseng, as policy focus turned from nation building to a globalized perspective, the conditions for dance improved. This was also due in large part to coordinated efforts to tie dance's potential to a lack of infrastructure and use this as an argument to convince politicians and policymakers to support dance (Røyseng, 2016, pp. 138–9). Major initiatives aimed at dance largely occurred after 2000 and included dedicated funding schemes in the Norwegian Cultural Fund, a national stage for Norwegian and international productions, and decentralized regional centres for dance.

Vedel and Hoppu have argued that mobility across national borders and an international outlook have been long-standing factors in the development of dance expressions in the Nordic region, which challenge ideas of territorial nationalism and stability (2014, p. 5, 10). Like other artists and companies in Norway, Carte Blanche has been a part of transnational dance contexts,

especially, although not exclusively, in the Nordic region and Europe. Dance scholar Inka Juslin has suggested that Carte Blanche has cultivated ‘a multinational and multicultural discourse’ when performing abroad rather than promoting Norwegian choreographers or a Nordic identity in its aesthetic and choice of subject matter (Juslin, 2014, pp. 160, 170–2). Although what is meant by ‘multicultural’ is unclear, the transnational composition of the company and its repertoire distinguished Carte Blanche from Nordic colleagues in the context Juslin examined. To varying degrees, this has been characteristic of Carte Blanche since its earliest days as an independent company.

The configuration of the company shifts slightly from production to production as dancers depart for various reasons. Since *Jerada*, *Nororoca* and *BIRGET* were created within a span of approximately six years, such changes are to be expected. Most of the dancers who were part of the original casts of these productions have a background from Norway or other European countries. Only a few of the dancers have a background that includes connections outside of Europe.⁷

By highlighting the background of the dancers, my intention is not to reduce their personal and professional histories and artistic contributions to a single national identity, but to underline that the notion of the national does not reside with them nor with the repertoire. Although Carte Blanche has entertained ideas about cultivating a ‘Norwegian identity within contemporary dance’ (Carte Blanche AS, 2004)⁸ and apparently even briefly called itself ‘Nordic Dance Theater’ (Rørholt et al., 2014, p. 14), ‘national’ is first and foremost a symbolic, representational status that is conferred through cultural policy.

‘Contemporary’ is the other identity marker in the company name.

Choreographer and artistic researcher Ingri Midgard Fiksdal has argued that the increasing diversity of approaches to dance in Norway and the Nordic region has put pressure on implicit aesthetic hierarchies and the definitions of contemporary dance that support them. When these definitions remain unspoken, we might overlook how they underestimate and exclude dance practices with codifications that differ from European and North American traditions of dance art (Fiksdal, 2022; Järvinen, 2021). Instead, Fiksdal has suggested that we should foreground the temporal notion of a shared timeframe in which a variety of practices and expressions unfold. The implication of this critique is that ‘contemporary’ has become a term that is laden with tacit and entangled histories of dance art, colonialism and biases. It emphasizes how practices and understandings become habitual and embedded in structures and ways of doing, e.g. education, modes of production and presentation, and notions of quality and professionalism (Daugaard et al., 2024b, pp. 2-3; Fiksdal, 2022). These are infrastructural concerns.

Making the encounter matter

The critical discussion of implicit hierarchies and definitions of ‘contemporary’, together with the symbolic status of ‘national’, offer a backdrop to the collaborations between Carte Blanche and Ouizguen, Rodrigues, and Sara and Nango. Although the choreographers have strong connections to their respective geographical and cultural situations, they do not work in isolation from the transnational dance circuits in which Carte Blanche also participates. They too have relied on the infrastructures that these circuits provide when producing and performing their own works, as many dance artists do. But they also shape, and are shaped by, other infrastructures that exist concurrently. Consequently, the encounters

between these choreographers and Carte Blanche were not limited to the production of a dance piece to be promoted and performed on stages within these circuits. The encounters were the matter of the collaborations. They extended beyond the studio space and the stage and confronted the dance company with conditions and topographies that have informed the situated practices of the choreographers.

Ouizguen, Rodrigues and Sara are deeply involved in creating opportunities in their communities by shaping local infrastructures.⁹ Ouizguen has been engaged in developing the dance scene in Marrakech in addition to creating works with Compagnie O, where she primarily works with local dancers and musicians. Rodrigues and her company Companhia de Danças work in the socioeconomically disadvantaged favela Maré, where they have been involved in developing centres for education, art and culture since 2004 in partnership with the non-governmental organization Redes de Desenvolvimento da Maré. Rodrigues also founded the dance festival Panorama in Rio de Janeiro. Together with visual artist and writer Máret Anne Sara, Elle Sofe Sara founded the arts organization Dáiddadállu in Guovdageaidnu, which is based on Sámi principles of solidarity, sustainability and a holistic worldview. Their aim is to strengthen the conditions for art in their local community and throughout Sápmi.

The engagement of these artists in their local infrastructures is in my view inseparable from their artistic practices even when collaborating with Carte Blanche. This is underscored by the fact that the dance company departed from its usual production protocol in which the choreographer travels to Bergen to work with the company. Instead, the company travelled to the choreographers first before continuing the production process in Bergen. Although time was not split equally between the two sites, this was still a

significant departure from routine. It altered the relational dynamic and implicit power structure of the collaborations by asking the dancers to immerse themselves in unfamiliar surroundings rather than working solely with a familiar protocol in a familiar space and community. In these collaborations, Carte Blanche traded comfort zones for contact zones and explored alternative formats for dance production by incorporating geographical and cultural contexts that differ from its own.

Places, bodies and choreographies

The extension of the production process across two geographical locations left traces on the performative expressions and how the dance pieces were framed in relation to the public. The significance of place looms large in the mediation as does embodied experience, although in different ways. In *Jerada*, visual imagery was the dominant form of mediation, which I see as an attempt to capture and share some of the sights, sounds, smells and interactions the dancers experienced in Marrakech. No captions were included to guide our interpretation of the images. Instead, they were shared with the audience together with a collection of texts that dealt broadly with themes of diaspora, regional disparities, freedom, identity and mobility that were peripherally relevant to the dance piece but did not engage directly with it.¹⁰ Many of these images, which are photographs taken by some of the dancers and Hooman Sharifi, who at the time was artistic director, have a warm and sensual quality. Others captured social moments that depicted the dancers engaging with local inhabitants or chatting while lounging on cushions at low tables. There were street scenes with colourful buildings and passersby that communicate a sense of immediacy alongside staged images of dancers moving in outdoor locations. The images that stand out to me are ones of local musicians and dancers playing and dancing together with the

dancers of Carte Blanche. Some of these images appear to be of performative situations with people sitting along the perimeter of a space observing the performers, while other images give the impression of being taken during a process of creation and rehearsal.

The decision to frame the production visually is intriguing but also ambiguous. On the one hand, the visual images created a frame of reference, a site, for an uncompromisingly abstract choreography and musical expression in an unadorned theatre space. The dance production did not attempt to play down the unfamiliarity to 'Western' ears and eyes of the rhythms, sounds and movements. The choreography was built on rotations and circular paths and patterns that dancers entered, maintained, transformed and departed from individually, sometimes remaining solo on stage, while at other times forming, merging and splitting into groups of varying size. A slow, methodical rhythmic pattern was established through the sound of voices chanting and the controlled, muted beat of percussive instruments. The subdued quality of the music evoked the sensation that it was emanating from a distance and filtering into the space. The simultaneous evocation of immediacy, continuity and distance established time as cyclical rather than linear. Sensations and impressions of orientation and disorientation overlapped throughout the overwhelmingly kinaesthetic and aural expression of *Jerada*.

On the other hand, the imagery of the photographs might be seen as, unintentionally, tapping into colonial traditions of exploration and discovery – the power imbalance between the travellers and 'travelees' as Pratt (2008) has put it. This interpretation underlines the historical and current geopolitical and socioeconomic asymmetries between Northern Europe and North Africa that the collaboration had to navigate at some level. Still, I see

the border-crossing process of meeting and working with local dancers and musicians in Marrakech, which is the focal point of Ouizguen's work with her own company, as an answer to the question she posed at the outset of the collaboration, 'how do we survive in a group?':¹¹

I wanted the dancers to come, see and find inspiration. Experience the light and the sounds of Marrakech and meet the other dancers. Coming to a culture that is not our own became part of the production [...]. We have a Moroccan expression: Through travel we get to know each other (Sandvik, 2017).¹²

By claiming ownership to the invitation to Marrakech and anchoring it in the production process and Moroccan culture, Ouizguen underlined reciprocity and embodied experience as key to the collaboration.

In contrast to the visual impressions used to frame *Jerada*, Carte Blanche framed *Nororoca* through textual accounts that recounted the choreographer's and dancers' experience of working together, including in Maré. Although the dancers' text was written by Caroline Eckly, one of the company members, she wrote for the most part from the perspective of the dancers collectively rather than emphasizing her personal experience. Privilege in relation to racial identity, socioeconomic disparities and social instability are central issues throughout the text, which foregrounded the glaring inequality between material conditions in Maré and Bergen that surround, support and shape bodies and dance.

The tone of the text is straightforward rather than emotional. Eckly recounted the experience of staying in a more affluent neighbourhood than the favela and travelling to and from the arts centre where Rodrigues and

Companhia de Danças are based. That a group of dancers from a contemporary dance company in Norway came to Rio de Janeiro to work in Maré, surprised many locals according to Eckly:

Indeed, during our stay, we would talk to people from the richer part of the city, in a restaurant for instance, or to the taxi driver, and witness their reactions: they all clearly thought it was strange to work in a favela for a group of foreign white people and all of them added that they never go there themselves (2021, p. 7).

The exchange between Rodrigues, Companhia de Danças and Carte Blanche extended beyond the rehearsal situation to infrastructural concerns. Some of the dancers from Carte Blanche gave classes at the arts centre in Maré, but again the most interesting link in this exchange is place, more specifically the converted warehouse where Rodrigues and Companhia de Danças work. This space, its location in Maré, and the process of renovating it, was the basis for the dance piece *Pororoca* in 2009, which in turn became the basis for the collaboration with Carte Blanche:

In Maré, there was no theatre, no way to go to the cinema because it's difficult to go to the rich part of the city when you live there. Lia and her dancers moved to Maré in 2004 and work now in a huge warehouse that was a factory for 20 years which they had to rebuild. [...] During the reconstruction of the space, they created *Pororoca*, the piece that is the starting point for the project with Carte Blanche, and that is extremely connected to this space and this particular moment of rebuilding it (Eckly, 2021, p. 6).

Nororoca continued the original's exploration of the possibility to gather on common ground and co-exist across difference, as Rodrigues has emphasized: 'How to build a community on stage? [...] How does everyone find their place – always provisional – with their similarities and differences?' (2021, p. 4). The opening scene of both *Pororoca* and *Nororoca* depicts such a scenario. A large group of dancers wearing casual shorts, trousers, leggings and tops in an array of colours gathered at the side of the stage, each holding objects that we might associate with cleaning, mending and unpacking while moving into a new space and exploring a new community. They stood still for a long moment before exploding into motion, tossing and pushing the objects around the space with energy. The objects were allowed to litter the stage floor before the dancers transformed the scene into bodies in flux, supporting, propelling, lifting and manoeuvring other bodies. They crawled, slid, rolled, hopped, collided and clashed, joined and left smaller and larger groups. The temperature of the movement fluctuated between chaos and delicacy, concentrated intensity and tactile sensuality, violence and tenderness, interspersed with shared social moments of rest and practical actions.

The converted warehouse is a physical manifestation of the precarious conditions of living, working and dancing in Maré but equally a manifestation of collective effort and community that has resulted in the arts centre and opportunities for residents in the favela. For Carte Blanche, experiencing the dance space and Maré for themselves was instrumental in transforming *Pororoca* into *Nororoca*. 'Pororoca' is derived from *poro'rog* in the indigenous Tupi language, which refers to a powerful tidal phenomenon that occurs when saltwater and freshwater flow together at the mouth of the Amazon River.¹³ In one presentation of *Pororoca*, the tidal phenomenon is described as generating 'waves, invasions, mixtures' that dramatically

impact the composition of the riverbed while maintaining a delicate ecological balance.¹⁴ The choreographic and conceptual foundation of the piece in daily life in Maré and the ecological balancing act at the mouth of the Amazon were transformed into an encounter between bodies that live and work in the south and in the north, bodies who have been shaped by and must navigate different realities.

There is however an underlying tension in this transformation that has to do with troubled histories of colonization and the extraction of resources that was not explicitly addressed in the collaboration. Further reading has indicated that the Tupi language was mainly spoken along the Atlantic coast. It was adopted by European colonizers to communicate with indigenous populations and has influenced the Portuguese language that is spoken in Brazil today (Castro e Silva and Hünemeier, 2025).

Ways of knowing

While socioeconomic asymmetries and racialized disparities were tangible in Maré and shaped to a certain extent how the collaboration between Carte Blanche and Rodrigues was framed, they remained largely invisible in the dance production. Perhaps this is because the dancers in effect were taking on a pre-existing choreography that had travelled, even if it was conditioned by first-hand bodily experience of the place and situation that inspired it. In the collaboration with Sara and Nango in 2023, however, the continuation of troubled histories into the present made its sticky presence felt throughout. Histories of daily life and settler colonialism in Sápmi, along with political measures taken by Norwegian authorities to redress injustices, were placed on stage as tangible objects, installations and archival documentation. For Carte Blanche, the collaboration that resulted in *BIRGET*, ostensibly took

place closer to home than the collaborations with Ouizguen in Marrakech and Rodrigues in Rio de Janeiro. But closer to home does not necessarily mean familiar terrain. This contradiction becomes even more pronounced if we consider that most of the original cast of dancers were not originally from Norway themselves.

Sara trained as a choreographer at the Oslo National Academy of the Arts, but her artistic practice is deeply entwined with Sámi culture which is indigenous to Norway, Sweden, Finland and parts of Russia. This cultural territory, collectively known as Sápmi, does not adhere to the borders of nation-states. *BIRGET* is a Sámi word that means something along the lines of to 'cope' or 'survive'. It can be read in the context of assimilation and displacement policies that Sámi people and other national minorities were subjected to by the Norwegian state, but also in terms of leaving a light footprint and getting by with little.¹⁵ The collaboration between the Sámi artists and Carte Blanche took place just prior to the publication of the report by the Truth and Reconciliation Commission (2023) that investigated policies of 'Norwegianization' and the injustices they have caused historically but also across generations and into the present day.

As with *Jerada* and *Nororoca*, the process of *BIRGET* started with the company travelling to the choreographer. This time the destination was Guovdageaidnu in Northern Norway, where Sara is based. Visual footage of the dancers walking through the snowy landscape was central to framing this collaboration for the public, as were filmed and written interviews with Sara and Nango. In one of the interviews, Sara explained the significance of walking to experience landscape and culture with the body:

You walk with humbleness, especially when you start or come to a new place. And I do that a lot, also when I create. [...] Where we're going to walk, there is no road. We make our own track. Sámi culture is very important in this work. So it was important for us that the dancers who are going to carry the work, who will embody the work, acquire a bodily understanding of it.¹⁶

The embodied practice of knowing through movement was not limited to the sensory exploration of natural or built surroundings but was also a way of entering lived realities. This was transposed to a choreographic strategy that would allow the dancers to carry the stories of Sámi people who have had to cope with losing culture, language and livelihood. In the performance, despite these harsh realities, choreographic elements of walking and running often led to manifestations of community.

BIRGET was also a principle used in sourcing materials to construct the installations that formed the dancers' unruly environment on stage. Indigenous forms of knowledge inform Nango's work along with nomadic, shared and social practices in Sámi culture. In line with his approach to mixing modern and traditional materials and techniques, natural and human-made objects related to mundane practices of daily life in Sápmi were gathered during the working period in Guovdageaidnu and used to create the set. The staging of the work incorporated temporalities of pasts and presents into a temporary archival assemblage. The stories that the dancers carried rubbed up against video feeds from Sápmi and archival documents that included official speeches, debates, and formal apologies from the Norwegian state to the Sámi people. Questions of Sámi rights including the right to culture, language and land, and issues of self-governance were transmitted through sound recordings as well as text excerpts that were

projected and installed in the performance space.

The nomadic, material and collective dimensions of *BIRGET* brought an infrastructural premise to bear on the collaboration. Choreography, dance and the assemblage of visual, material and archival elements on stage centred indigenous Sámi knowledge, experiences and stories against an explicitly political backdrop. The tension between Sámi perspectives and official Norwegian policy that the collaboration produced through artistic means was echoed in the institutional framework. The bodies who cared for and carried these histories were a company of dancers with different nationalities working together as the Norwegian national company of contemporary dance. Whether this re-distributes or consolidates power relations lingers as an open question. By asking other bodies to carry these histories, *BIRGET* brings us, as a public, a little closer to a sense of shared responsibility for dealing and healing as the title of the production indicates.

Conclusion

The question of whether power relations have been re-distributed or consolidated could be asked of all three collaborations. Have they had a transformative impact on Carte Blanche or are they isolated instances of doing things differently? This is difficult to gauge within a relatively short span of time, but I am inclined to see them as isolated instances that nevertheless demonstrate how choreography can perform interventions into practices that are embedded in infrastructure.

The encounters between Carte Blanche and Bouchra Ouizguen, Lia Rodrigues, and Elle Sofe Sara and Joar Nango challenged institutionalized habits. All three collaborations were based on choreographic processes that

explicitly required the dancers to immerse themselves in different cultural environments and histories. The collaboration between artists to create and perform a dance production is a temporal event, but it is also a corporeal encounter between bodies, practices and places in the tangible world of social, political and cultural realities. In Tsing's vocabulary, these realities give grip to the encounters. By conceptualizing choreography as sites of encounter, the collaborations underscore that institutions as infrastructures do not simply support the production and distribution of new dance pieces. They determine the productive conditions and embodied doings that shape production processes and artworks and how they are framed in relation to the public. Employing an infrastructural lens makes these conditions visible, which makes it possible to scrutinize the underlying structures that produce and sustain them. Instead of taking them for granted, we are asked to reflect on what they do.

The encounters between Carte Blanche and the practices of Ouizguen, Rodrigues, Sara and Nango have also challenged the assumption or illusion of institutional neutrality. Even though 'national' points to the dance company's status within cultural policy, and notions of the 'contemporary' are renegotiated through processes of pluralization, the collaborations have acted as contact zones where geographical and cultural contexts matter. We are reminded that Carte Blanche is also situated, despite the transnational composition of the company and its repertoire.

Wzór cytowania / How to cite:

Fieldseth, Melanie, *Choreography as Sites of Encounter at the Norwegian National Company of Contemporary Dance*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 190, DOI: 10.34762/kma2-tz98.

Author

Melanie Fieldseth (melanie.fieldseth@uib.no) – PhD candidate in theatre studies at the University of Bergen. Her research examines how transnational mobility has shaped artistic practices, works and infrastructures in the performing arts in Norway, especially in relation to dance and choreography, and the historiographical implications of these developments. She has previously worked as an advisor and researcher at Arts and Culture Norway, and is also a dramaturg, critic and writer. ORCID: 0009-0009-4624-7934.

Footnotes

1. Sources cite different dates, either 1983 or 1984. I am following Svendal (2024), even though Carte Blanche has cited 1983 (Rørholt et al., 2014).
2. There is no clear date for this change, but it likely occurred around 2003 (cf. Carte Blanche AS, 2004).
3. The other is the Norwegian National Ballet, founded in 1958. There is however a distinction. While the Norwegian National Ballet receives the entirety of its public funding from the Ministry of Culture, Carte Blanche receives only 70 percent. The remaining 30 percent is provided by regional and local cultural authorities. Technically, this puts Carte Blanche on a par with regional institutions despite the titular use of ‘national’.
4. Guovdageaidnu is the Sámi name for the town and municipality called Kautokeino in Norwegian. It is in Norway but also part of Sápmi, the region traditionally inhabited by the Sámi people that extends across Norway, Sweden, Finland and Russia.
5. Outside of my PhD research, professor of choreography Per Roar Thorsnes at Oslo National Academy of the Arts and I have an ongoing collaboration in which we investigate evolving concepts of choreography at Carte Blanche. Our starting point is former artistic director Hooman Sharifi’s statement ‘art equals politics’. This statement comes from Sharifi’s own practice with Impure Company, which he founded in 2000.
6. Carte Blanche provided access to password-protected performance documentation on the video platform Vimeo.
7. Details regarding the dancers’ background are not readily available from one source, since the composition of the company has changed across the productions. For an overview of the original cast of each production, annual reports for 2017, 2020 and 2023 are a good place to start and can be accessed here:
<https://forvaltningsdatabasen.sikt.no/data/enhet/53059/aarsmelding> [accessed: 15.11.2025].
8. My translation from Norwegian.
9. These brief presentations are based on information available at the artists’ websites:
<https://www.bouchraouizguen.com/copie-de-ottotof>, <https://liarodrigues.com>,
<https://ellesofe.com> and <https://www.daiddadallu.com/en/about-us> [accessed 07.09.2025].
10. I was an external member of the editorial team who commissioned the text contributions, but I was not involved in the collaboration between Ouizguen and the dance company.
11. The quote is from Carte Blanche’s presentation of *Jerada*:
<https://carteblanche.no/forestillinger-og-arrangement/jerada/> [accessed 15.11.2025].
12. My translation from Norwegian.

13. Written presentations of *Nororoca* and *Pororoca* are available online: <https://carteblanche.no/forestillinger-og-arrangement/nororoca/>; <https://numeridanse.com/en/publication/pororoca/> [accessed 21.08.2025].
14. <https://numeridanse.com/en/publication/pororoca/> [accessed 21.08.2025].
15. Interviews with Sara and Nango are available in the programme notes: <https://carteblanche.no/forestillinger-og-arrangement/birget-ways-to-deal-ways-to-heal/>; and the brief documentary film: <https://vimeo.com/795506718> [accessed 21.08.2025].
16. <https://vimeo.com/795506718>, timestamp 00:27-01:27 [accessed 26.08.2025].

Bibliography

Berg, Ine Therese, 'Kropp, teori og kjønn - en artikkel om skillelinjer i norsk dans', [in:] *Bevegelser. Norsk dansekunst i 20 år*, ed. S.Ø. Svendal. Skald, Oslo 2016.

Carte Blanche AS, *Årsmelding 2003*, Bergen 2004, https://sikt-fvdb-storage.s3.eu-north-1.amazonaws.com/aarsmeldinger/AN_2003_53059.pdf [accessed: 07.09.2025].

Castro e Silva, Marcos Araújo, and Tábita Hünemeier, 'A Multidisciplinary Overview on the Tupi-speaking People Expansion', *American Journal of Biological Anthropology* 2025, no. 186(1), e24876, <https://doi.org/10.1002/ajpa.24876> [accessed: 07.09.2025].

Conway, Janet, 'Cosmopolitan or Colonial? The World Social Forum as "Contact Zone"', *Third World Quarterly* 2011, no. 32(2), 2011, <https://doi.org/10.1080/01436597.2011.560466> [accessed: 03.10.2025].

Daugaard, Solveig, Cecilie Ullerup Schmidt, and Frederik Tygstrup, ed., *Infrastructure Aesthetics*, Vol. 9, Concepts for the Study of Culture (CSC), De Gruyter, Berlin and Boston 2024a, <https://doi.org/10.1515/9783111349961> [accessed: 07.09.2025].

Daugaard, Solveig, Cecilie Ullerup Schmidt, and Frederik Tygstrup, 'Introduction: Surfacing Infrastructures in the Arts', [in:] *Infrastructure Aesthetics*, ed. S. Daugaard, C.U. Schmidt, and F. Tygstrup. Vol. 9. Concepts for the Study of Culture (CSC). De Gruyter, Berlin and Boston 2024b. <https://doi.org/10.1515/9783111349961> [accessed: 07.09.2025].

Duelund, Peter, 'Nordic Cultural Policies: A Critical View', *International Journal of Cultural Policy* 2008, no. 14(1), <https://doi.org/10.1080/10286630701856468> [accessed: 05.10.2025].

Eckly, Caroline, 'A Meeting with Lia Rodrigues', *Nororoca*, evening programme, Carte Blanche, Bergen 2021, <https://carteblanche.no/en/shows-and-events/nororoca/> [accessed: 05.10.2025].

Fiksdal, Ingri Midgard, 'Coeval Dancefutures in the Nordics: Dance-as-Art after the Decolonial Turn', *Nordic Theatre Studies* 2022, no. 34(1), <https://doi.org/10.7146/nts.v34i1.137922> [accessed: 07.09.2025].

Juslin, Inka, 'Nordic Dance Performances in the North American Marketplace', [in:] *Nordic Dance Spaces: Practicing and Imagining a Region*, ed. K. Vedel and P. Hoppu, Vol. 4, The Nordic Experience. Ashgate, Surrey and Burlington 2014.

Järvinen, Hanna, 'Decolonise Nordic Dance', [in:] *Choreography*, ed. S.S. Holte, A.-C. Kongness and V.M. Sortland, Choreography, Oslo 2021.

Kvalbein, Margrete, 'Dansehistorie i hukommelse, kropp og tekst', [in:] *Bevegelser. Norsk dansekunst i 20 år*, ed. S.Ø. Svendal. Skald, Oslo 2016.

Medina, Leandro Rodriguez, and Sandra Harding, ed., *Decentralizing Knowledges: Essays on Distributed Agency*, Duke University Press, Durham and London 2025.

Ogundipe, Anne, Silje Eikemo Sande, and Ellen Aslaksen, *Et kunnskapsbasert og langsiktig mangfoldsarbeid*, Kulturrådet, Oslo 2020,
<https://www.kulturradet.no/documents/10157/f4f95794-c7cb-4664-921c-a05a8b87f9a0>
[accessed 15.11.2025].

Pratt, Mary Louise, 'Arts of the Contact Zone', *Profession* 1991,
<https://www.jstor.org/stable/25595469> [accessed: 05.10.2025].

Pratt, Mary Louise, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturalism*, second edition, Routledge, London and New York 2008.

Rodrigues, Lia, 'Lia Rodrigues. Choreographer', *Nororoca*, evening programme, Carte Blanche, Bergen 2021, <https://carteblanche.no/en/shows-and-events/nororoca/> [accessed: 15.11.2025].

Rørholt, Tora de Zwart, Åsne Bruvik Lie, Kristin Lytskjold Raknes, Tone Tjemsland, Bruno Heynderickx, and Caroline Eckly, ed., *25 år Carte Blanche*, Skald, Oslo 2014.

Røyseng, Sigrid, 'Dansens plass i norsk kulturpolitikk', [in:] *Bevegelser. Norsk dansekunst i 20 år*, ed. S.Ø. Svendal. Skald, Oslo 2016.

Sandvik, Ingrid Marie Vikhammer, 'Tar ørkenen til Bergen', *Bergens Tidende*, 20.02.2017.

Sannhets- og forsoningskommisjonen, *Sannhet og forsoning – grunnlag for et oppgjør med fornorskingspolitikk og urett mot samer, kvener/norskfinner og skogfinner*, Report to the Norwegian Parliament, document 19 (2022–2023), 01.06.2023.
<https://www.stortinget.no/globalassets/pdf/sannhets--og-forsoningskommisjonen/rapport-til-s-tortinget-fra-sannhets--og-forsoningskommisjonen.pdf> [accessed 15.11.2025].

Santos, Boaventura de Sousa, 'The Future of the World Social Forum: The Work of Translation', *Development, Suppl. the Movement of Movements* 2005, no. 48(2),
<https://doi.org/10.1057/palgrave.development.1100131> [accessed: 05.10.2025].

Schmidt, Cecilie Ullerup, Franziska Bork-Petersen, Jonas Schnor, and Karen Vedel, 'Dancing Necessities. Infrastructures, Interventions, and Maintenance', *Peripeti. Tidsskrift for dramaturgiske studier* 2024, no. 21(39), <https://doi.org/10.7146/peri.v21i39.152261>

[accessed: 05.10.2025].

Svendal, Sigrid Øvreås, ed., *Bevegelser. Norsk dansekunst i 20 år*. Skald, Oslo 2016.

Svendal, Sigrid Øvreås, 'Carte Blanche 40 år i dansens tjeneste, men hvordan startet det egentlig?' *Danseinformasjonen*, 19.12.2024,
<https://danseinfo.no/nyheter/carte-blanche-40-ar-i-dansens-tjeneste-men-hvordan-startet-det-egentlig/> [accessed: 26.08.2025].

Tsing, Anna Lowenhaupt, *Friction: An Ethnography of Global Connection*. Princeton University Press, Princeton 2005.

Utsi, Maria, and Mathias Danbolt, *Å spille hvit. En kartlegging av melaninrike skuespilleres erfaringer ved Nationaltheatret 2019-2024*, Utsi // Danbolt AS 2024,
https://www.nationaltheatret.no/globalassets/om-nationaltheatret/rapporter/utsi_danbolt_a-s-pille-hvit_nationaltheatret_2024-_nov.pdf [accessed 15.11.2025].

Vedel, Karen, and Petri Hoppu, 'North in Motion', [in:] *Nordic Dance Spaces: Practicing and Imagining a Region*, ed. K. Vedel and P. Hoppu. Vol. 4, The Nordic Experience, Ashgate, Surrey and Burlington 2014.

Wilbur, Sara, 'Who Makes a Dance? Studying Infrastructure through a Dance Lens' [in:] *Futures of Dance Studies*, ed. S. Manning, J. Ross, and R. Schneider, University of Wisconsin Press, Madison 2020.

Østmo, Liv, Johan Henrik M. Buljo, Line Kalak, and John Law, 'Colonial Struggle and the Infrastructures of Knowing', [in:] *Decentralizing Knowledges: Essays on Distributed Agency*, ed. S. Harding and L.R. Medina, Duke University Press, Durham and London 2025.

Source URL:

<https://didaskalia.pl/article/choreography-sites-encounter-norwegian-national-company-contemporary-dance>

Z numeru: **Didaskalia 190**

Data wydania: grudzień 2025

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/centrum-w-ruchu-kompozycja>

/ CHOREOGRAFIA A INSTYTUCJE

Centrum w Ruchu – kompozycja

Maria Stokłosa

Artykuł powstał jako odpowiedź na call for papers *Choreografia a instytucje. Problemy, diagnozy, studia przypadków* pod redakcją Zuzanny Berendt, Alicji Müller i Izabeli Zawadzkiej. Cykl publikowany jest od 189 numeru „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”.

Centrum w Ruchu kończy działalność. Zamyka się przestrzeń w warszawskim Wawrze i rozwiązuje kolektyw. To finał trzynastu lat prawdziwej próby aktywizmu na polu sztuki, próby rozwiązania problemu braku infrastruktury dla tańca w Warszawie, próby zmiany założeń dotyczących tego, co można robić za pomocą choreografii. Inicjatywa sfeminizowanej społeczności tanecznej – kobiet i osób queerowych; środowiska, którego eksperymenty choreograficzne wyprzedzały trendy polskich scen. Działanie kolektywne, dążące do wspierania rozwoju szerszego pola niż tylko kariery osobistej. W październiku 2025 otrzymuję ostateczną odmowę z urzędu dzielnicy i postanawiam, że mój tekst w cyklu *Choreografia a instytucje* będzie dotyczył Centrum w Ruchu – złożonego zjawiska, jakim był ten projekt, a także mojej indywidualnej perspektywy współtworzenia go od początku do zakończenia,

które właśnie następuje.

Zastanawiam się, w jaki sposób zabrać się do tego przedsięwzięcia, aby nie korzystać jedynie ze swojej pamięci, a pisząc, czegoś się dowiedzieć, zamiast powtarzać trenowaną od lat narrację: „Centrum w Ruchu – budowane od potrzeby, od środka, od centrum, aby można było pozwolić sobie na więcej”¹. Postanawiam sięgnąć do różnych źródeł. Mam do dyspozycji wnioski o dotacje pisane przez nas do Biura Kultury w Warszawie, zarówno te, które były później realizowane (te interesują mnie mniej), jak i te, które nie doczekały się realizacji (te wydają mi się ciekawsze, bo nie pamiętam dokładnie, z czego się składały. Czy to znaczy, że ciekawi mnie to, czym Centrum w Ruchu się nie stało, ale o czym marzyliśmy, żeby było?). Jest także kilka krótkich materiałów filmowych, w których członkinie i członkowie opowiadają o tym, czym dla nich jest Centrum w Ruchu. Jest film z szóstych urodzin, w którym obecne na widowni osoby z branży mówią, czym dla nich jest to zjawisko. Z czego jeszcze składa się nasze archiwum poza zdjęciami ze wspólnych wydarzeń artystycznych i współprowadzonych projektów edukacyjnych?²

Płyniemy nago z nurtem rzeczki, Iza Szostak, Iza Chlewińska, Ola Osowicz i ja. Właściwie leżymy na wodzie, a nurt rzeki przemieszcza nasze ciała. Polewamy skórę wodą. Wypełzamy jak wodne gady z rzeki na piaszczysty brzeg, do akompaniamentu żab³.

Układamy się w kompozycję osób ubranych na czarno w małym białym pokoju, widzowie tłoczą się na ulicy, żeby zobaczyć nas przez witrynę. Weronika Pelczyńska i Korina Kordova kucają, Renata Piotrowska-Auffret i Agnieszka Kryst stoją, Karol Tymiński prawie siedzi, oparty o ścianę⁴.

Dziesięć osób w różnokolorowych sukniach wieczorowych turla się powoli w

dół schodów Zachęty⁵.

Improwizujemy w obdrapanej sali gimnastycznej do akompaniamentu trzech muzyków, jest nas dużo, mamy w sobie pewność, którą przywieźliśmy z różnych scen, nie martwimy się niezrozumieniem czy nieoczywistością naszego występu, na widowni ówczesny burmistrz Wawra i tłumy przypadkowych widzów, niepewnych, czego właśnie są świadkami⁶.

Po rozpoczęciu pisania uświadamiam sobie, że chciałabym opowiedzieć o Centrum w Ruchu zarówno z perspektywy tego, czym było, jak i z perspektywy marzeń i wizji tworzących je osób, tego, co się udało i co zupełnie nie. Wydaje mi się, że odsłania to aspiracje i wyobrażenia pewnej generacji, grupy choreografek i ich zderzenia z fragmentem rzeczywistości tanecznej oraz polityką kulturalną w Warszawie pomiędzy 2013 a 2026 rokiem.

Moja wypowiedź z materiału na „culture.pl” z 2014⁷: „Co to jest Centrum w Ruchu? To jest to miejsce i ci ludzie. Miejsce, bo nie muszę nikomu tłumaczyć, co robię, żeby móc pracować. I taka podstawowa potrzeba artysty zajmującego się ciałem, że może iść do studia. Nie musi iść na próby, ale chce sobie coś porobić: popraczkować, poszukać. I to jest pierwszy raz, jak mamy taką możliwość. Dla mnie jest także strasznie ważna ta grupa ludzi, ta społeczność, bo wydaje mi się, że byliśmy strasznie rozsypani”.

Magda Ptasznik: „Wszyscy członkowie CwR są przede wszystkim niezależnymi twórcami, choreografami czy tancerzami. Każdy z nas pracuje nad swoimi projektami czy współpracuje z innymi artystami spoza Centrum, a oprócz tego coraz częściej zdarza się, że pracujemy razem”.

Izabela Chlewińska: „To, że robimy to razem, oprócz tego, że każde z nas

robi to oddzielnie, stanowi wartość dodaną i tak jakby pomnaża wysiłek pojedynczej osoby. Jak myślę o CwR, to przychodzą mi do głowy trzy pojęcia: Wolność Niezależność Eksperyment. Jesteśmy grupą nie tylko artystów, ale twórców, którzy mają odwagę i siłę podążać dosyć trudną drogą wykuwania swojego artystycznego języka”.

Weronika Pelczyńska: „Trudno mówi się o CwR, bo dla każdego jest to coś zupełnie innego. To, co bardzo podoba mi się w CwR, to to, że jesteśmy sobie partnerami w rozmowie i myślę, że to jest to, co wnosi nowe pokolenie, nie tylko tyle, że mamy wspólną przestrzeń, w której pracujemy, ale także spotykamy się i omawiamy wzajemny rozwój”.

Iza Szostak: „To jest miejsce, gdzie mamy szansę na rzeczywiście intensywny, drobiazgowy research. Możemy korzystać z tej sali, ile chcemy. Możemy zagłębić się w proces poszukiwania ruchu, proces poszukiwania motywacji”.

Wypowiedź Ramony Nagabczyńskiej z tekstu *Projektowanie przyszłości?*⁸ z 2016 roku: „Wydaje mi się, że przez pierwsze dwa lata nie wiadano za bardzo, co z nami zrobić i właściwie postrzegano nas jako zespół taneczny”.

Centrum w Ruchu powstało w 2013 roku z mojej inicjatywy, na wzór filadelfijskiej Mascher Space Cooperative. Do współtworzenia tego miejsca zaprosiłam znane mi osoby z profesjonalnego środowiska tańca współczesnego w Warszawie⁹. Naszą siedzibą stał się korytarz gimnazjum przy ulicy Żegańskiej, oddzielony postawioną przez nas ścianą działową, i cztery sale lekcyjne. Osobą prawną reprezentującą nas była Fundacja Burdąg, której jestem prezeską. Przez pierwsze siedem lat działaliśmy dzięki składkom członkiń, dotacjom oraz współpracy z warszawskimi i zagranicznymi instytucjami. Osią, wokół której organizowało się życie tego

miejsca, były indywidualne projekty artystyczne osób członkowskich, tworzone we współpracy z różnymi instytucjami z Polski, Europy czy Stanów Zjednoczonych, wspierane koprodukcyjnie przez Fundację Burdąg. Na Żegańskiej odbywały się próby do spektakli i pokazy prac w procesie, głównie w ramach cyklu *Centrum w Procesie*, współfinansowanego przez warszawskie Biuro Kultury. Nasza przestrzeń gościła coraz szersze grono kuratorek sztuk wizualnych, teoretyczek i twórczyń tańca, a także stałą grupę widzów, w tym seniorów korzystających z zajęć prowadzonych pro bono przez niektóre członkinie. W 2015 roku zdecydowałyśmy się skoncentrować nasze sporadyczne dotąd działania edukacyjne w roczny kurs choreografii eksperymentalnej o nazwie *Choreografia w Centrum*.

Zaglądam do generatora wniosków i otwieram propozycję na trzyletnie działanie o tytule *Choreografie uczestniczące*, złożoną i odrzuconą w 2019. Pamiętam serię wniosków, które pisałyśmy wraz z osobami z kolektywu, a także z Alicją Czyczel, próbując rozwijać Centrum w Ruchu jako miejsce badań artystycznych i wymiany między artystkami. Inspiracją były dla nas modele, z którymi miałyśmy doświadczenie, programy takie jak a.pass w Brukseli, a także studia choreograficzne SNDO / Das Choreography w Amsterdamie czy exerce ICI-CCN w Montpellier. Nasze działania miały się odbywać w ramach Forum Wymiany Praktyk realizowanego pod postacią seminariów, rezydencji rozwojowych, jamów performatywnych oraz programu dla najmłodszych. Kontekstualizując projekt, piszemy: „Spektakle twórców Centrum w Ruchu wchodzą do repertuarów instytucji takich jak Nowy Teatr, Teatr Studio, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Centrum Sztuki Współczesnej. Ich praca została zauważona, zyskuje uznanie krytyki i widzów. Nie byłoby tego bez przestrzeni, w której mogą się spotykać i stale próbować, tworząc nowe propozycje. Dlatego tak ważnym miejscem jest działanie ośrodka, w którym choreografowie mogą prowadzić swoje

niezależne badania, udostępniać ich wyniki i budować odrębną tożsamość swojej dziedziny”. W tym trzyletnim projekcie planujemy taneczną instytucję przyszłości, gdzie praktyki ruchowe łączą się z badaniami artystycznymi, także na pograniczu sztuki i nauki, warsztatami międzygatunkowymi, filmem tańca, a także z improwizacją muzyczną i komediową.

W niezrealizowanych wnioskach znajduję także projekt *Ceremonie*, w którym piszemy o „idei choreografii społecznej, dla której tworzenie więzi i formowanie relacji (na poziomie indywidualnym i społecznym) jest wynikiem samopoznania”. Proponując tworzenie spektakli z różnymi grupami, prowadzenie otwartych lekcji nowych form tańca czy plenerowe ceremonie, łączące somatykę z ekologią, wskazujemy „na ciało jako podstawowe miejsce, w którym tworzy się wspólnota i jej rozumienie”. Choreografia ma tutaj potencjał zmiany społecznej i przeciwdziałania takim kryzysom jak samotność oraz marginalizacja ze względu na wiek, płeć, orientację seksualną i pochodzenie geograficzne. Między 2019 a 2022 nie dostajemy także dotacji na pełnobudżetowe produkcje tańca. Ostatnim wnioskiem, który przeglądam, jest *Pole choreografii* – pomysł przekształcenia opłacanego przez uczestników kursu choreografii eksperymentalnej *Choreografia w Centrum* w dwuletni, dotowany cykl edukacyjny przewidujący mentoring i produkcję indywidualnych prac osób uczestniczących. Jak piszemy: „jest to częścią dalszej wizji stworzenia Wydziału Choreografii i Sztuk Performatywnych w Warszawie”.

Zauważam, że niektóre działania społeczne i edukacyjne znalazły formę realizacji w projekcie *Ciało mój dom – edukacja kulturalna poprzez praktykę ruchową*. Tym, co jednak zupełnie się nie udało po 2019 roku, było znalezienie środków na rozwój artystyczny i działania badawcze. Nie udało nam się zbudować struktur przypominających dom tańca czy centrum

choreograficzne, w których tworzenie spektakli tanecznych i rozwój poszczególnych osób choreografujących byłyby priorytetem, a praktyka artystyczna wyznaczałaby kierunek działań społecznych.

Podczas lockdownu i początku pandemii kolektyw spotykał się regularnie online, bardziej w celu wspierania się wzajemnie niż działania. Było to zbliżającym doświadczeniem i w jego następstwie zdecydowałyśmy się na stworzenie spektaklu z udziałem członkiń kolektywu w choreografii Marii Ribot (także znanej jako La Ribot). Przeglądam dwa dokumenty z archiwów CwR i przypominam sobie, że projekt miał nosić tytuł *Jutro*. Dokument jest pisany już po tym, jak nie otrzymałyśmy finansowania z MKiDN, ale mimo to i w sprzeczności do polityki kulturalnej kontynuowałyśmy spotkania online z artystką i planowanie pracy. Czytam, że trzy spośród nas były wtedy w ciąży i że ważnym kontekstem naszych spotkań były protesty (Strajku) kobiet z tego okresu. La Ribot kilkakrotnie wyrażała podziw dla naszej wytrwałości, patrząc na działalność CwR z perspektywy doświadczeń madryckich kolektywów, które współtworzyła i które nie wytrzymały więcej niż kilka lat. Niewiele pamiętam z tego procesu, zlewa mi się z wieloma próbami wspólnego działania. Przeglądam szereg maili, w których próbujemy umówić się na wspólną pracę, co graniczy z cudem przy zajętości każdej z osobna. La Ribot nie pojawia się na ostatnim spotkaniu i kolektyw przejmuje stery. Chodzi o pokazanie się w ramach obchodów urodzin festiwalu Ciało/Umysł. Z braku finansów nie ma tu już mowy o spektaklu, a jedynie małym działaniu lub opowiedzeniu o projekcie.

Aga Kryst: „Niestety nie mogę być dziś na krótkim spotkaniu, bo mam premierę. Dostosuje się do waszych decyzji”.

Ola Osowicz: „Wyjeżdżam jutro i muszę wiedzieć czy wracać na nasz projekt”.

Aleks Borys: „Niestety zrezygnuję z udziału w pokazie [...] chciałabym uniknąć dodatkowych dni na kwarantannie. Niezmiennie chcę brać udział w spotkaniach online z La Ribot bez wynagrodzenia i być zaangażowana w dłuższy proces”.

Ramona waha się, czy da radę; Weronika pisze, że słyszy bardzo dużo chęci rezygnacji i sama szuka siły, żeby kontynuować działanie, które jej zdaniem ma sens tylko wtedy, jeśli zrobimy to razem. Czuje się w tych mailach zmęczenie współpracą i działaniem w wolnym czasie na rzecz kolektywu. Każda członkini jest gdzie indziej: dzień przed premierą, w próbach, w samolocie, w szpitalu etc. Jest jesień 2021. Z maili przypominam sobie, że jest to czas także mojego wycofania spowodowany znużeniem i kilkoma latami porażek naszych starań o dofinansowanie. Odpisuję krótko: „perspektywa nawet drobnej współpracy z Wami jest rzadka i dobrze by nam to zrobiło”, „wierzę w nasz potencjał performatywny”, „mogę wpaść na spotkanie na 30 min, OK?”, „dzięki, dziewczyny!”. Wydarzenie ostatecznie przybiera formę dwóch działań. Tworzymy kolektywnie intuicyjną talię kart z naszych wizualnych inspiracji do pracy i zdjęć ze spektakli. Wróżymy z tych kart widzom na rozłożonych w różnych miejscach w Komunie Warszawa stołach. Na koniec zbieramy publiczność na scenie i zabieramy ją w wyobrażoną podróż w przyszłość. Tekst tej wizualizacji opieramy na pracy audio *Choreografia fantazji o przyszłości* Aleks Borys. Więcej spotkań z La Ribot się nie odbywa.

Leżę w łóżku, jest sobota rano, pierwszy wolny weekend od półtora miesiąca. Zastanawiam się nad tym, jak podsumować miejsce, w którym przez ponad dziesięć lat, siedem dni w tygodniu odbywała się jakaś forma tańca. Przez głowę przepływają mi kolejne obrazy. Prywatne sesje Izy Szostak, którą można było spotkać pracującą z jedną osobą; sukienki na metalowych

stelażach wiszące na wieszaku w pokoju, który potocznie nazywałyśmy socjałem (używane w *Silenzio!* Ramony Nagabczyńskiej); roczne stypendium edukacyjne Weroniki Pelczyńskiej i jej tłumnie oblegane zajęcia we wtorkowe wieczory pod hasłem Otwartej Formy; stypendium artystyczne Karoliny Kraczkowskiej i jej poruszający pokaz solowej pracy w środku letniego dnia, po której prawie cała widownia poszła na lody; zawinięta w koc osoba siedzi w fotelu i powoli pije herbatę przed zajęciami o samoregulacji z cyklu *Moving Into Soft Skills*¹⁰.

Budynek i okolica, w którym mieściła się nasza przestrzeń, przechodziły powolny proces gentryfikacji. Początkowo całość należała do Wawerskiego Centrum Kultury – to od niego dostawałyśmy fakturę za czynsz. Drugie piętro budynku miało status „no man’s land”, było w kiepskim stanie i żyło swoim zdecentralizowanym życiem, podzielone między przeróżne organizacje pozarządowe i małe działalności. Inicjatywy dla rodzin, filmowe, muzyczne, uniwersytet trzeciego wieku, taniec turniejowy dla dzieci i w końcu nasz bezpośredni sąsiad – pan od karate. Żeby wejść do sali, trzeba było na parterze pobrać klucz według listy użytkowników, której na początku nikt nie aktualizował. Nasi liczni goście korzystający z sali prób, aby dostać klucz, regularnie podawali się za tych członków kolektywu, którzy rzadziej się tam pojawiali i nie byli rozpoznawani przez portierów. Mężczyźni byli zazwyczaj Karolem Tymińskim, bo nie było za dużego wyboru, a kobiety którąś z nas. Przez krótki moment jedno z pomieszczeń wewnątrz Centrum w Ruchu należało do fundacji, której pracownicy i podopieczni przechodzili przez naszą salę, przyglądając się ze zdziwieniem tancerkom leżącym na podłodze. Po pierwszym okresie pandemii budynek zaczął pełnić różne funkcje w odpowiedzi na aktualne kryzysy, i stopniowo zaczął przechodzić w ręce urzędu dzielnicy. Organizowano tu szczepienia na covid, tymczasowe

miejsca noclegowe dla ukraińskich uchodźców, a sala gimnastyczna (później widowiskowa) zamieniła się w magazyn pomocy humanitarnej. Po tych wydarzeniach budynek zaczęto stopniowo remontować, a listę osób uprawnionych do pobierania kluczy musiałam aktualizować co roku i pisać pisma do działu nieruchomości urzędu dzielnicy z każdą kolejną zmianą. Nastaly czasy remontów, pojawiania się czystych toalet, a nawet prysznic na naszym piętrze i innych zmian, które w końcu przerodziły budynek w kolejny biurowiec urzędu.

Dwa miesiące do zamknięcia. Prowadzę praktykę ruchową podczas kursu *Choreografia w Centrum*. Nasz score to siedem różnych zadań realizowanych przez dwanaście minut każde. Poruszam się po sali z grupą dwunastu osób w milczeniu i ciszy, tańczymy razem, potem z zamkniętymi oczami czytamy, piszemy. Zapisuję: „Jak zrozumieć czy rozpoznać logikę kompozycji grupy, jak jej nie uprościć do znaków czy teatralnych gestów, ale pozostać w ciągłej zmianie, w ruchu, w akceptacji tego, że nie mamy pojęcia, gdzie się znajdujemy, ale wpływamy na całą kompozycję... Tańczę swój taniec, realizuję swoją historię, dotykam czyjejs stopy z zamkniętymi oczami, za chwilę ta stopa znika. Czuję, że jednak moje ciało nie jest wypłukane z obrazów, tak jak mi się przed chwilą wydawało, że już ich we mnie nie ma tyłu, co dawniej, dotyk znikającej stopy sprawia, że czuję żal z przemijania, strach przed utratą osoby, miejsca. Różne ciała doświadczyły tutaj różnych historii, ucieleśniły i odegrały gesty, ruchy, synchrony, podążały za sobą, dotykały się, chowały za kotarą, siedziały na parapecie, sięgały dłonią do klamki, wskazywały na znaczek na suficie, co gdyby dało się je zobaczyć wszystkie na raz, w kolorze i z dźwiękiem, ale to by była kakofonia i chaos, jak strona papieru zadrukowana kilkanaście razy, same dziwne metafory, bezradność wobec pamięci i ulotności tego wszystkiego, 12 minut pisania, 12 minut tańczenia, ile oddechów zaczerpniętych, ile CO₂ wydalonego”.

Przypominam sobie źródło, które na razie ominęłam: grupa na Facebooku. Zagłębiam się w niekończący się tekst, cykliczne i powtarzające się zaproszenia na próby generalne i premiery, ogłoszenia o spotkaniach, coroczne organizowanie „śledzika”, przypomnienia o składkach na czynsz, ogłoszenia o dotacjach z komentarzem „piszemy coś?”, pożegnania odchodzących członkiń. Dochodzę wstecz do 2022 roku. Ramona wraz z Karoliną prowadzi kalendarz, Weronika jest skarbniczką i pilnuje składek. W 2023 roku umieszczam Centrum w Ruchu na Google Maps. Gratuluje mi nowy członek grupy, Dominik Więcek. W lutym 2023 wygrywamy, jako jedna z piętnastu organizacji na całą Warszawę, trzyletni konkurs na dofinansowanie dla projektów w zakresie edukacji kulturalnej. Natalia Oniśk pierwsza widzi ogłoszenie i gratuluje nam sukcesu;

(19.12.22) też Natalia: „Drogie, wygląda na to, że niespodziewanie czeka mnie przeprowadzka i trochę nomadyczny tryb życia w najbliższych miesiącach. Chciałabym znaleźć jakiś dom tymczasowy moim roślinom, czy byłoby dla Was ok, żeby kilka z nich zamieszkało w naszej przestrzeni socjalnej?”.

(18.11.22) Piszę: „Hej, zauważyłam, że w kolektywie pojawił się niepokój odnośnie tego, kto to jest Miron i czemu zajmuje tyle sali. Otóż Miron to Miron Białoszewski, którego próbuję czytać poprzez ruch, 11 grudnia mam performans na finisaż wystawy o poecie w Muzeum Woli. Zapraszam, pozdrawiam, Miron c'est moi!”.

(12.02.2022) Weronika umieszcza film, na którym widać dwie ogromne nowe kanapy, które dostaliśmy w spadku od jej teściów. Na wideo widzimy czystą przestrzeń naszego „socjalu”, stół i krzesła, zlew, kredens, nowe kanapy i Jagnę Nawrocką, która kręci piruety między meblami.

Po kilku sesjach porzucam czytanie postów z naszej prywatnej grupy na fb. To projekt na osobną pracę badawczą. Zbiór spraw, którymi żyje ta grupa warszawskich artystek i artystów zajmujących się nową choreografią, szukających środków i sposobów kontynuowania swoich praktyk, dzielących codzienne problemy utrzymania sali, kontaktów z innymi organizacjami i instytucjami, komentowania bieżących wydarzeń, pojawiania się na świecie kolejnych dzieci. Znamienny jest pojawiający się regularnie od 2023 roku proces konsultacji społecznych dotyczących powstania przyszłego Pawilonu Tańca i Innych Sztuk Performatywnych w Warszawie i dialog z osobami startującymi w konkursie na zespół kuratorski.

(18.08.2023) Weronika: „Dostałam telefon z WOK-u” (Warszawskiego Obserwatorium Kultury), a potem jeszcze kolejno w październiku i listopadzie 2023; Natalia: „zaproszenie do udziału w procesie badawczym dotyczącym sceny tanecznej”.

(5.04.2024) Iza Szostak o planowanym udziale kolektywu w później zwycięskim programie na Pawilon: „Co odpisujemy Renacie? W jakiej formie? Co możemy zaproponować?”.

Stoimy na czarnej scenie, Weronika, Iza, Ramona, Karolina i ja, w wieczorowych ubraniach. Za nami ekrany powielające napis „Taniec”, oraz czarno-białe oko. Stoję z kartką przed przeźroczystym sześcianem i czytam przemówienie. Na kolejnym zdjęciu stoimy w rzędzie, a pierwsza z prawej stoi ministra kultury Hanna Wróblewska, która przed chwilą wręczyła nam nagrodę.

Nie umiem z lotu ptaka popatrzeć na Centrum w Ruchu, nazwać, co zamykamy i jaką to miało uniwersalną wartość. Gubię się w nadmiarze śladów codziennego życia tego miejsca, mycia podłogi baletowej i

pamiętaniu, żeby nie płukać mopa w zlewie, bo się zatyka, tylko w wiadrze. Zawieszam się na cyklach życia tego miejsca, na sezonach pisania pism do urzędu z prośbą o zachowanie preferencyjnej stawki za czynsz i przedłużenie umowy najmu, dobierania grona pedagogicznego, przeprowadzania naborów i pokazach końcowych kolejnych roczników kursu *Choreografia w Centrum*, wpisywania prób w kalendarz Google, bycia prezeską fundacji i woźną. Trudno mi podnieść wzrok ponad prywatne doświadczenie współdzielenia miejsca do tańczenia i pracy. Myślę o utopii niezależności i decydowania o swojej ścieżce artystycznej bez konieczności poddawania się presji rynku sztuki, luksusie skupienia na procesie czy praktyce improwizacji, możliwości podejmowania ryzyka niepowodzenia, tworzenia sztuki chropowatej i bliskiej ciała, olewając to, czy mieści się w aktualnych trendach i pasuje do programów festiwalu.

Czteroletni impas organizacyjny i finansowy pokonałyśmy dzięki siostrzeńskiej postawie Weroniki Pelczyńskiej, która pod koniec 2022 roku zebrała zespół realizatorski i zmotywowała mnie do podjęcia kolejnej próby stworzenia trzyletniego projektu edukacyjnego we współpracy z Biurem Kultury. Dzięki *Porankom w ruchu*, *Rodzinom w ruchu*, *Treningom umiejętności miękkich poprzez ruch*, *Od czubka nosa po pięty* czy *Popartneruj mi siostro* naszą przestrzeń wypełniła nowa publiczność – uczestnicy porannych lekcji, warsztatów i projektów społecznych. Pracownia artystyczna otworzyła się dla warszawskiej społeczności, która tłumnie wypełniała wszystkie wydarzenia ruchowe, rozwojowe, artystyczne. Gdyby Centrum w Ruchu było instytucją miejską, miałoby za sobą już cały proces budowania widowni dla swoich wydarzeń. Od tych uczących się chodzić po ekspertki w dziedzinie. Mam nadzieję, że nie jest to stracone i że osoby, które zasmakowały w choreografii i praktykach ruchowych, znajdą nas, gdziekolwiek zawędrujemy. Członkinie i członkowie Centrum w Ruchu są

znane i podążają dalej wyznaczonymi przez siebie ścieżkami artystycznymi, badawczymi i aktywistycznymi. Fundacja Burdąg działa dalej, zmieniając nazwę na Fundacja Centrum w Ruchu i planując kolejne lata programów edukacyjnych i artystycznych.

Wzór cytowania:

Stokłosa, Maria, *Centrum w Ruchu – kompozycja serdeczności*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 190,
<https://didaskalia.pl/pl/artykul/centrum-w-ruchu-kompozycja-serdecznosci>.

Autor/ka

Maria Stokłosa – choreografka zainteresowana przekraczaniem granic między działalnością artystyczną i edukacyjną. Angażuje innych w procesy twórcze, ignorując różnicę między sztuką a nauką i dydaktyką. Tworzy spektakle w nurcie choreografii eksperymentalnej prezentowane w Polsce, Niemczech, Austrii, Holandii, Finlandii, Francji i USA. Działa na rzecz rozwoju tańca jako prezeska Fundacji Burdąg i członkini Centrum w Ruchu. Była przewodniczącą Rady Programowej Instytutu Muzyki i Tańca. Ukończyła choreografię w SNDO w Amsterdamie, wydział tańca współczesnego w LCDS w Londynie oraz kulturoznawstwo w IKP na Uniwersytecie Warszawskim. W 2021 była laureatką Stypendium Badawczego Grażyny Kulczyk.

Przypisy

1. <https://www.centrumwruchu.pl/kolektyw/> [dostęp:12.11.2025].
2. W latach 2023-2025 w Centrum w Ruchu odbywał się projekt *Ciało mój dom – edukacja kulturalna poprzez praktykę ruchową* kuratorowany przez Justynę Czarnotę, Weronikę Pelczyńską i Marię Stokłosę, współfinansowany przez Miasto st. Warszawę. W latach 2015-2025 odbywał się tam również roczny kurs choreografii eksperymentalnej *Choreografia w Centrum* prowadzony przez Marię Stokłosę wraz z Magdą Ptasznik, Renatą Piotrowską-Auffret, a następnie także z Anią Nowak, Martą Ziółek, Przemkiem Kamińskim, Weroniką Pelczyńską, Pawłem Sakowiczem, Aleks Borys i Katarzyną Kanią.
3. Opisuję scenę z pracy wideo *Ciała z wody*. Film został przygotowany dla Departamentu Obecności Muzeum Sztuki Nowoczesnej przez kolektyw Centrum w Ruchu, który powstał we współpracy wymienionych w tekście performerek z Aleksandrą Borys odpowiedzialną za montaż i muzykę oraz Laurą Ociepą, autorką zdjęć.

4. Opisuję tu zdjęcie z archiwum z performansu Centrum w Ruchu z okazji otwarcia przestrzeni XS, którą przez kilka lat prowadziłam wraz z Wojtkiem Ziemilskim przy ulicy Narbutta 27a w Warszawie.
5. W ramach wystawy *Plac Małachowskiego 3* Centrum w Ruchu w dniach 3-8 lipca 2018 rezydowało w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki. Na projekt składały się performanse, warsztaty i wspólne działania, w tym *Celebracja*, z której pochodzi opisywane przez mnie zdjęcie.
6. Odnoszę się do jednego z wielu zdjęć z otwarcia Centrum w Ruchu, podczas którego zorganizowaliśmy spektakl improwizacji muzyki i tańca z udziałem członkiń i członków kolektywu, a także zaproszonych performerów – Macieja Kuźmińskiego, Anny Nowickiej, Aleksandry Zdunek oraz muzyków: Kuby Dykierta, Kuby Słomkowskiego i Tomka Bergmana.
7. <https://culture.pl/pl/artykul/centrum-w-ruchu-wideo> [dostęp: 12.11.2025].
8. Rozmowa ze mną i Ramoną Nagabczyńską została przeprowadzona przez Mateusza Szymanówkę w 2016 roku w ramach projektu *Think Tank Choreograficzny*, realizowanego w ramach stypendium badawczego Grażyny Kulczyk. Jej przedruk ukazał się w książce *Choreografia: autonomie* (2019).
9. Centrum w Ruchu powstało z udziałem: Aleks Borys, Izabeli Chlewińskiej, Koriny Kordovy, Agnieszki Kryst, Ramony Nagabczyńskiej, Weroniki Pelczyńskiej, Magdaleny Ptasznik, Izabeli Szostak, Karola Tymińskiego i Wojtka Ziemilskiego. Członkiniami były również następujące osoby: Aleksandra Osowicz, Karolina Kraczkowska, Natalia Oniśk, Renata Piotrowska-Auffret, Hana Umeda, Daniela Komendera, Dominik Więcek, Angelika Mizińska i Michał Przybyła.
10. Był to projekt badający trening umiejętności miękkich poprzez ruch, zakończony opracowaniem podręcznika i bazy ćwiczeń, realizowany przez Fundację Burdąg w latach 2019-2021 w ramach programu Erasmus+, a zajęcia z tego cyklu prowadziłyśmy także podczas *Ciało mój dom – edukacja kulturalna poprzez praktykę ruchową*. Więcej informacji: <https://movingintosoftskills.com/about> [dostęp: 12.11.2025].

Bibliografia

Projektowanie przyszłości? Maria Stokłosa i Ramona Nagabczyńska o Centrum w Ruchu, [w:] *Choreografia: autonomie*, red. M. Keil. Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk, Instytut Muzyki i Tańca, Instytut Teatralny, Warszawa-Poznań-Lublin 2019, s. 148-162.

Źródło: <https://didaskalia.pl/artykul/centrum-w-ruchu-kompozycja>

Z numeru: **Didaskalia 190**

Data wydania: grudzień 2025

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/mozliwe-choreografie>

/ CHOREOGRAFIA A INSTYTUCJE

Możliwe Choreografie

Ula Zerek

Artykuł powstał jako odpowiedź na call for papers *Choreografia a instytucje. Problemy, diagnozy, studia przypadków* pod redakcją Zuzanny Berendt, Alicji Müller i Izabeli Zawadzkiej. Cykl publikowany jest od 189 numeru „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”.

Utknęliśmy w ślepej uliczce. My – rozproszone środowisko niezależnych artystek i artystów tańca i choreografii, producentek i producentów miotających się pomiędzy NGO-sami i publicznymi instytucjami. Zapętłamy się w projektowej gonitwie – aplikowania, realizowania, przygotowywania sprawozdawczych dokumentów i materiałów. Kierunki rozwoju sztuki wyznaczają regulaminy grantowych projektów, od których większość „niezależnych” twórców zależy. Często i gęsto wyrażana krytyka projektowego systemu w środowisku nie przekłada się na radykalną odwagę, jaką byłoby wyjście poza tę strefę niby-komfortu. Język, którym opisujemy twórczość, bezwiednie zlewa się w powtarzalną zbitkę słów kluczy z najważniejszych trendów programowych. Pędzimy w wyścigu innowacyjności, z nowym doładowaniem wspomagacza w postaci sztucznej

inteligencji. Sięgamy coraz płycej w głąb. Widzimy coraz mniej dookoła. Za każdym razem, to znaczy po wykonaniu powtarzalnych projektowych czynności, zaczynamy kolejną pracę od początku. Czy w systemie takiego zamkniętego cyklu progres i autentyczna twórczość są możliwe?

Równolegle do projektowego kołowrotka w obszarze kultury toczy się rzeczywistość współczesnego świata. Choć zdaje się, że bardziej się rozpada. W koszmarze wojen, spolaryzowanych społeczeństw, politycznych manipulacji w walce o wpływy i władzę. Z kryzysem klimatycznym na okładce. Kompilacja kilku katastroficznych scenariuszy filmowych. Tyle tylko, że to nie Netflix, jak powiedział prezydent Ukrainy Wołodymyr Zełenski.

Bardzo bym chciała móc zmienić kanał.

Zastanawiam się, czy to dobry pomysł, żeby zaczynać tekst o choreografii tak ponurym i fatalistycznym tonem. Czy zestawianie ze sobą problemów artystycznego świata z tragediami współczesnego świata jest zasadne? Prawdopodobnie nie. Być może właśnie z tego powodu jako artystka i człowiek widzę siebie w stanie obezwładnienia, stojącą przed ścianą. Szukam więc możliwego wyjścia, a może przejścia.

Nie generalizuję, nie stawiam diagnozy dotyczącej wszystkich twórców i całego środowiska artystycznego. Jest to indywidualny odbiór rzeczywistości, który prowadzi mnie do refleksji, potrzeby wypracowania strategii funkcjonowania, tworzenia Możliwych Choreografii w obecnym i przyszłym świecie.

Taniec uczy obserwacji. Od początku życia przechodzimy naturalne przemiany, w których biologia kształtuje nas naprzemiennie i łącznie z

czynnikami zewnętrznymi. Jest to właściwość całego świata przyrody i stawia ludzi w grupie wielogatunkowych układów. Proces zmian się nie zatrzymuje. To ciągły ruch.

Od kilku lat funkcjonuję w zawodowym rozkroku. Jestem artystką i producentką. Na dodatek obie tożsamości wydają mi się coraz bardziej złożone i trudne do jednoznacznego sklasyfikowania, częściej łącząc się, niż rozdzielając. Mam też trzeci „etat” z trójką wspaniale aktywnych dzieci w domu. Momentami ta życiowa wielozadaniowość to trudny trening. Kierunki moich twórczych poszukiwań poszerzają się, wychodzą poza tradycyjne granice sztuki i dyscyplin. Tym, co rozpoznaję w sobie jako niezmiennie, jest poczucie, że we wszystkim kieruję się ruchem. Choreografia jest dla mnie przede wszystkim narzędziem i językiem komunikacji ze światem.

Taniec przyjmuje w moim życiu różne formy. Coraz rzadziej (niestety) jest czystą materią ruchu eksplorowanego w studiu. Pojawia się za to w relacjach, które staram się budować w projektach (trudno, czasem muszę użyć tego słowa). Taniec daje mi wrażliwość i umiejętność słuchania, odczytywania, tworzenia odniesień. Dzięki niemu tworzą się w mojej głowie konteksty i scenariusze spotkań ludzi, ale też miejsc, w których widzę potencjał działania. Tańca nie da się oszukać. Intencja, jakość, zaangażowanie, autentyczność – te cechy odczytuję w życiu i w tańcu w ten sam sposób.

Z choreografii do pracy jako producentka kreatywna zapożyczam też niektóre idee score'ów¹. Jestem wdzięczna za lata couchingów choreograficznych w Starym Browarze w Poznaniu². Praca z takimi twórcami i twórczyniami jak Mala Kline, Rossalind Crisp, Andrew Morrish czy Guy Cools w tamtym okresie pozwoliła mi rozwinąć artystyczną tożsamość. W trakcie licznych improwizacji choreograficznych pojawiały się pewne hasła-

idee wplecione w ruchowe zadania, które towarzyszą mi jako kierunkowskazy i podpowiedzi w zawodowych wyzwaniach.

What you are looking for is already there.

What does the space need?

Where is it going...?

Te stwierdzenia i pytania otwierają bogatą przestrzeń ruchowej eksploracji, jednocześnie prowadzą do refleksji o charakterze egzystencjalnym.

Pomagają odczytać poplątane sensory i znaczenia, uzasadniają potrzebę relacji z otaczającym światem, pobudzają do refleksji nad dynamicznie zmieniającą się rzeczywistością.

Pracując nad ReShape LAB³, spotkaniem łączącym sztukę, naukę i biznes we wspólnej refleksji nad możliwościami działania w kierunku dojrzałego i mądrego rozwoju, miałam wrażenie, jakbym przygotowywała spektakl.

Połączenie tak różnych środowisk dla wielu osób wydawało się niezrozumiałe. Wielokrotnie musiałam więc (re)definiować znaczenie i ideę zakodowaną pod terminem zrównoważonego rozwoju, jednocześnie upewniając się, czy sama nie zatracam się w powielaniu wyświechtanych haseł. Cały proces zaczął się od wielkiej niewiadomej, a więc tak samo, jak początek każdej pracy twórczej. Wewnętrzny imperatyw, wizja, która kiełkowała w mojej głowie, głębokie przeświadczenie, że *What you are looking for is already there*. Starłam się konsekwentnie budować konstrukcję i wypełniać ją kolejnymi elementami, wciąż sprawdzając *What does the space need?* Kiedy program trzydniowego wydarzenia był już domknięty, a tematy poszczególnych paneli wielokrotnie przedyskutowane z zaproszonymi osobami, stanęło przede mną wielkie *Where is it going...?* – ekscytujące i niepokojące jednocześnie, ale postanowiłam mu ufać i podążać dalej. Kiedy goście i uczestnicy zaczęli gromadzić się w gdańskim Instytucie

Kultury Miejskiej, wciąż czułam się, jakby odbywał się spektakl, jakby właśnie się zaczynał. Na „scenie” pojawiali się „performerzy”, choć jeszcze nie w pełnej akcji, to już zaznaczając swoje „obecności sceniczne” i wypełniając przestrzeń twórczą energią. Od tego momentu ReShape LAB nie był już projektem. Stał się fuzją myśli, wiedzy, doświadczeń i perspektyw. Wymianą impulsów przebiegających w atmosferze czujnej obserwacji. Dynamicznym ruchem.

Ten „spektakl” wydarzył się dzięki szczeremu zaangażowaniu wielu osób – producentek sztuki, naukowców, specjalistów i specjalistek od komunikacji i rozwoju w biznesie oraz artystek. Wszystkich połączyła potrzeba rozwijania relacji ze światem i świadomość nieuniknionego oddziaływania, połączeń, zależności. Kluczem „projektowego castingu” była uważność i wrażliwość jako motywatory działań, a także chęć i umiejętność patrzenia poza i poprzez granice przypisanych dyscyplin i baniek środowiskowych. ReShape LAB nie pojawił się też znikąd. To jedno z działań, które zrealizowaliśmy wspólnie z zespołem Nature of Us, będącym prawdziwym, a nie wydmuszkowo-projektowym partnerstwem czterech organizacji: Bazaar Live Performance z Pragi, PLaST z Bratysławy, Workshop Foundation z Budapesztu i Fundacji polka dot, którą prowadzę w Gdańsku. Od pięciu lat w tym środkowoeuropejskim czworokącie staramy się wytyczać nowe szlaki na mapie praktyk artystycznych, odkrywając obszary, w których sztuka może nabierać nowych znaczeń i mocy oddziaływania. Szukając nowych formatów działań, skupiamy uwagę przede wszystkim na rezydencjach badawczych, w których artyści i artystki prowadzą dialog z naukowcami i naukowczyniami. Weszliśmy w długofalową współpracę z zespołem Pracowni Badań i Edukacji o Klimacie i Oceanie Instytutu Oceanologii PAN w Sopocie oraz słowacką organizacją BROZ zajmującą się ochroną i przywracaniem rzadkich siedlisk.

Ważnym elementem w budowaniu wspólnego języka komunikacji jest podejście zakładające, że artyści i naukowcy mogą wspólnie wytwarzać wiedzę i rozwijać metodologię. To partnerskie założenie pozwala wyznaczać zupełnie nowe kierunki i poszerzać konteksty działań.

Dużą część czasu i energii pracy nad ReShape LAB zajęło mi obalanie stereotypowych podejść, z jednej strony do współpracy sztuki z biznesem, która często widziana jest przez pryzmat udziału biznesu w finansowaniu kultury, z drugiej do wizji sztuki jako romantycznego medium wyrażającego i ilustrującego pracę naukowców. Ideą ReShape LAB jest zbudowanie przede wszystkim przestrzeni porozumienia opartej na wspólnych wartościach, do której wszyscy wnoszą zdobytą wiedzę, doświadczenia i możliwości (projektowe zasoby), i w której mogą jednocześnie odnaleźć to, czego potrzebują, co może rozwijać współpracę, nadając działaniom nowy bieg. Sztuka i nauka są metodologiami poznawania świata. Zarówno jedna, jak i druga dąży do zrozumienia i nazwania zjawisk za pomocą właściwych sobie języków i narzędzi. Biznes, równoważąc ideowe podłoże sztuki i nauki, ma charakter pragmatyczny. Ale to właśnie sprawczość sektora prywatnego, pozwalająca wyznaczać trendy, przyzwyczajenia, a wręcz mająca realny wpływ na społeczeństwo, jest niezbędnym elementem do tego, aby nowy organizm zyskał mechanizm napędowy. Dołączenie głosu biznesu do otwartego w Nature of Us dialogu sztuki z nauką w zaskakujący sposób pomogło dostrzec, jak bliskie są sobie te światy. W obu dziedzinach wyraźna jest potrzeba procesu, który jest wartością bez względu na to, jaki będzie końcowy efekt pracy. Zarówno w artystycznej, jak i w naukowej metodzie odczytywania rzeczywistości bardzo istotny jest element obserwacji i uważności na zmiany. Zbieżne perspektywy pozwalają na wspólne wyznaczenie celu, opartego na idei i wartościach. Natomiast biznes wprowadza do dyskusji bardzo konkretne narzędzia, które z kolei pomagają

nawigować w bezwzględnym świecie wyznaczającym ramy funkcjonowania społeczeństw. Połączenie podejść, dbających o wymiar relacji i wartości z jednej strony i dających możliwości skutecznych działań z drugiej, daje mi poczucie sensu i nadziei na to, że nie musimy bezwiednie zmierzać ku katastrofie wywołanej przez cywilizację konsumpcyjną.

Ciało ReShape LAB rozwija się na kształt grzybni lub innych sieci połączeń, na których opiera się świat naturalny. Chcę wierzyć, że za modnymi w artystycznym dyskursie hasłami (zapożyczonymi z języka nauki) o potrzebie zrównoważonego ekosystemu w świecie kultury znajduje się głęboki sens, który przy konstruktywnej interpretacji i zastosowaniu pozwoli na regenerację podłoża (gleby) dla rozwoju struktur (tkanek) kultury, w której sztuka może odgrywać kluczową funkcję, karmiąc inne elementy (organizmy) i zyskując wsparcie.

Nie określłam jednego wymiaru istnienia Możliwych Choreografii.

Poprzeplatane sieci połączeń nowego podłoża mogą prowadzić w różnych potencjalnych kierunkach. *Where is it going...?* powraca. Wyobrażam sobie artystów i artystki w nowych formach obecności, w różnych obszarach życia, gdzie ich twórczość nabiera pełnego znaczenia, karmi społeczeństwa i ma wpływ na rzeczywistość.

Myszę o Możliwych Choreografiach, które zapoczątkowuje idea ReShape LAB nie w kategoriach kompromisu i niespełnienia „prawdziwej” sztuki, lecz jako o próbie odpowiedzi na to, z czym konfrontuje nas rzeczywistość, jakie wyzwania i pytania nam stawia. Wejście w stan aktywnej obserwacji świata otwiera nas na nowe definicje tego, czym może być sztuka. Twórczość jako proces oparty na relacjach wymaga uważności i pracy. Pielęgnując twórczy pierwiastek, staram się podążać za tym, co jest, usłyszeć, czego potrzeba, nie

obawiając się tego, dokąd zmierzamy, w nadziei na zatoczenie innego naturalnego cyklu i powrotu istoty twórczości.

Wzór cytowania:

Zerek, Ula, *Możliwe Choreografie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 190, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/mozliwe-choreografie>.

Autor/ka

Ula Zerek – artystka i producentka kreatywna, tworzy projekty, w których taniec i choreografia wybiegają poza ramy działań stricte artystycznych. Prowadzi Fundację Polka dot, która zajmuje się rozwijaniem języka tańca i budowaniem nowego wymiaru interdyscyplinarnego dialogu. W partnerstwie czterech organizacji – Bazaar Live Performance, PLaST, Workshop Foundation, Polka dot – prowadzi długofalowy projekt Nature of Us, którego główną ideą jest dialog sztuki z nauką. Od 2023 roku współpracuje z Instytutem Kultury Miejskiej w Gdańsku przy programie Przestrzeni Sztuki Taniec NIMiT-u. Jest członkinią Rady Kultury Gdańskiej (2025-2027) Współpracowała z Teatrem Dada von Bzdülów. Mieszka i pracuje w Gdańsku.

Przypisy

1. *Score* – partytura; rodzaj zapisu choreografii.
2. Chodzi o program Stary Browar Nowy Taniec kuratorowany przez Joannę Leśniewską w latach 2004-2020 przy wsparciu Arts Station Foundation by Grażyna Kulczyk.
3. ReShape LAB odbył się w dniach 2-4 października 2025 w Gdańsku, w trzech lokalizacjach – Instytucie Kultury Miejskiej, Centrum Hevelianum Dom Zdrojowy w Brzeźnie oraz na Wyspie Sobieszewskiej. W spotkaniach, prezentacjach, panelach i warsztatach wzięło udział czterdzieści pięć osób zaproszonych do udziału w ramach projektu Nature of Us (www.natureofus.art) oraz Akademii Zrównoważonej Produkcji w ramach programu Przestrzenie Sztuki – Taniec w Gdańsku (<https://www.instagram.com/reshapelab2025/> [dostęp: 11.10.2025]).

Źródło: <https://didaskalia.pl/artykul/mozliwe-choreografie>

Z numeru: **Didaskalia 190**

Data wydania: grudzień 2025

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/negocjowanie-przestrzeni>

/ CHOREOGRAFIA A INSTYTUCJE

Negocjowanie przestrzeni

Z Anetą Jankowską, Ramoną Nagabczyńską, Weroniką Pelczyńską i Pawłem Sakowiczem rozmawia Zuzanna Berendt

Artykuł powstał jako odpowiedź na call for papers *Choreografia a instytucje. Problemy, diagnozy, studia przypadków* pod redakcją Zuzanny Berendt, Alicji Müller i Izabeli Zawadzkiej. Cykl publikowany jest od 189 numeru „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”.

W 2022 roku w „Didaskaliach” ukazał się tekst *Słodko-gorzkie praktyki choreograficzne w teatrze* - zredagowany przez Michalinę Spychałę zapis kolektywnego wywiadu zainicjowanego przez autorki spektaklu *Refrakcja. Choreografia spojrzeń* - Weronikę Pelczyńską, Magdę Fejdasz i Patrycję Kowańską. W tej rozmowie pojawiło się wiele problemów, które są wciąż aktualne w kontekście pytania o to, jakim środowiskiem instytucjonalnym dla choreografii jest teatr repertuarowy. Jednocześnie przez ostatnie trzy lata trochę się zmieniło. Zakończył się program „Poszerzanie pola” realizowany przez Joannę Leśnierowską we współpracy Nowego Teatru i Art Stations Foundation, a choreografowie i choreografki - wśród nich

Ramona i Paweł - zaczęli być zapraszani do tworzenia autorskich prac w teatrach dramatycznych. Czekamy na otwarcie Pawilonu Tańca - pierwszej tego typu instytucji w Polsce, której działalność ma się koncentrować na prezentowaniu, produkowaniu i popularyzacji tańca współczesnego. Wojciech Grudziński jako pierwszy choreograf otrzymał Paszport „Polityki” w kategorii „Scena”. W jakim momencie jesteście teraz wy jako choreografki i choreograf, których kariery twórcze łączą się z teatrem?

ANETA JANKOWSKA: Prawie dwa lata temu zdecydowałam, że przestaję pracować w teatrze. Przez ten czas, kiedy tylko mogłam, przekazywałam innym osobom propozycje pracy, które do mnie trafiały. Tak się składa, że w tym miesiącu na chwilę wróciłam – byłam konsultantką choreograficzną w procesie powstawania spektaklu Michała Zadary *Prawdziwa historia*. Wahałam się, czy się tego podjąć, czy chcę już wracać do teatru i czy w ogóle chcę wracać, a jeśli tak, to na jakich zasadach. Myślę, że to, na jakich zasadach się wraca, jest bardzo ważne. Potrzebowałam przerwy od teatru, ale nie wiedziałam, jak długiej. Przez osiemnaście lat współpracowałam w teatrach dramatycznych między innymi z Marcinem Wierchowskim, Katarzyną Minkowską, Piotrem Ratajczakiem. Wytworzyłam sobie różne schematy tworzenia, budowania, bycia w tych procesach. Niektóre z nich dobrze funkcjonowały, a inne spowodowały, że musiałam zrobić tę przerwę i przeanalizować sytuację. Chciałam znaleźć taką drogę, na której czułabym się naprawdę dobrze.

PAWEŁ SAKOWICZ: Mój taniec w bardzo dużej mierze jest robiony w teatrze, od dawna. Regularnie współpracuję z Anną Smolar i z Łukaszem Twarkowskim jako choreograf. I pewnie między innymi dlatego zaproponowano mi przygotowanie dwóch premier z aktorami: *Boa* w Starym

Teatrze w Krakowie (2023) i *Laguny* w TR Warszawa (2025). Moja praca w teatrze będzie miała kolejne odsłony, to dobry balans dla tej części mojej twórczości, która jest dla mnie jeszcze ważniejsza, czyli tworzenia choreografii dla tancerzy i dla siebie. Obecnie bardzo dużo czasu spędzam w teatrze, nawet teraz w nim jestem, to duża część mojego życia.

RAMONA NAGABCZYŃSKA: Bardzo rzadko pracowałam jako choreografka spektakli teatralnych reżyserowanych przez inne osoby. Natomiast w ostatnich latach zaczęłam dostawać propozycje, żeby robić spektakle w teatrach dramatycznych z aktorami i z mieszanymi zespołami. Mieszane zespoły są dla mnie idealne. Niestety niewiele osób kierujących teatrami pozwala na coś takiego. W Teatrze Studio podczas pracy nad *Anonimowymi performerami* (2024) Natalia Korczakowska zapytała mnie, czy chciałabym pracować z kimś z zespołu. W Studio sytuacja z mojej perspektywy jest luksusowa, bo na etacie jest Rob Wasiewicz – osoba z wykształceniem aktorskim i tanecznym, która otwiera tę instytucję na wprowadzanie do procesów pracy nad spektaklami narzędzi leżących poza klasycznie rozumianymi tańcem i aktorstwem. Myślę też, że współpraca z aktorami z teatrów warszawskich jest specyficzna, bo w Warszawie częściej niż w innych miastach można oglądać taniec i prace performatywne. Niedawno zaczęłam pracę w innym mieście z samymi aktorami i byłam zmuszona zrezygnować z przygotowania premiery. Z mojego doświadczenia wynika, że kiedy pracuje ze sobą mieszany zespół, ryzyko artystyczne staje się czymś oczywistym. Nikt nie jest na swoim terenie i z tego wyłania się twórcza synergia. Jednak gdy jestem sama wśród aktorów, z którymi mam zrobić spektakl, czuję presję „robienia teatru”, którego nie umiem robić, bo pracuję w obszarze choreografii i korzystam z narzędzi choreograficznych. Zorientowałam się, że zbudowanie zaufania i wspólnego języka zajoby mi o wiele więcej czasu niż założyliśmy. Wydaje mi się, że jeśli teatry dramatyczne

chcą zapraszać choreografów i choreografki do tworzenia spektakli, to muszą przygotować tę sytuację – zarówno pod kątem budowania otwartości zespołu na inne sposoby pracy, jak i budowania widowni dla tego typu prac.

WERONIKA PELCZYŃSKA: Moja przygoda z teatrem w roli choreografki zaczęła się od pracy z Agnieszką Glińską na Akademii Teatralnej – czyli w przestrzeni badawczej, otwartej na różnorodne języki. Od tamtej pory szczęśliwie nadal z nią współpracuję, miałam też okazję pracować z innymi inspirującymi reżyserkami i reżyserami – Anną Seniuk, Agnieszką Lipiec-Wróblewską, Magdą Szpecht, Robertem Jaroszem, Pawłem Passinim. Na koncie mam ponad sześćdziesiąt tytułów teatralnych, operowych i muzycznych. W 2022 roku zadebiutowałam jako współliderka premiery teatralnej – wraz z Patrycją Kowańską wygrałyśmy konkurs na realizację *Kulistów* na scenie eksperymentalnej Teatru im. Jana Kochanowskiego w Opolu. Obecnie nie planuję pracy w teatrach instytucjonalnych. Od kilku lat koncentruję się na tworzeniu własnych projektów oraz działań w ramach inicjatywy choreograficznej praktyk siostrzeństwa, współtworząc prace takie jak *Still Standing*, *Rzeźbiary* czy *SOMA*.

Zatem są wśród was osoby, które świadomie ograniczyły kontakt z teatrem repertuarowym. Możecie opowiedzieć o swoich motywacjach?

ANETA JANKOWSKA: Kiedy Paweł powiedział, że właśnie teraz siedzi w teatrze, to pomyślałam, że dla mnie to był jeden z powodów, dla których zdecydowałam się na przerwę w tej pracy. Zdarzało się, że robiłam pięć albo siedem premier rocznie i siedziałam w teatrze non stop. W pewnym momencie nawet zrezygnowałam z mieszkania, bo praktycznie w nim nie bywałam, przenosiłam się z teatru do teatru. Czułam, że potrzebuję przestrzeni na inny rodzaj wypowiedzi. W ogóle uważam, że dla praktyk twórczych zmiany są ważne i pożyteczne. Wielu reżyserom i reżyserkom, z

którymi współpracowałam, mówiłam w pewnym momencie, że dobrze im zrobi, jak popracują z kimś innym. Dobrze jest filtrować powietrze, przekierowywać myślenie, łączyć ze sobą różne światy. Podobnie jak Ramona uważam, że zespoły mieszane bardzo dobrze się sprawdzają, miałam pozytywne doświadczenie łączenia aktorów z tancerzami, kiedy pracowałam w Teatrze Miniatura w Gdańsku z dziewczynami z Kolekttacz. Te struktury instytucjonalne, w których funkcjonujemy, też potrzebują świeżości.

WERONIKA PELCZYŃSKA: Zgadzam się, że „miksowanie” realizatorów i zespołów to interesująca praktyka, którą instytucje mogą, a nawet powinny wspierać. Jednocześnie jest to duże wyzwanie, którego często osoby na stanowiskach kierowniczych nie są świadome. Sama mam doświadczenie podobne do tego, o którym wspomniała Ramona. Zrezygnowałam ze współpracy z Teatrem Pantomimy we Wrocławiu, ponieważ czułam, że forsowanie łączenia moich metod z praktykami tego zespołu doprowadzi przede wszystkim do frustracji. Dopiero przy rozwiązywaniu umowy dowiedziałam się, że zaproszono mnie do współpracy bez znajomości moich wcześniejszych prac – ich języka i specyfiki performatywnej.

Mam wrażenie, że teatry czy muzea z ogromną ciekawością spoglądają w stronę choreografii, a instytucje chętnie zapraszają twórców z naszego pola, jednak często nie rozumieją, że przyjęcie tych praktyk wymaga również adaptacji metod pracy w obszarze produkcji, komunikacji z widzem czy promocji. W efekcie obserwujemy wąskie postrzeganie tańca, sprowadzanie go do zestawu figur i kroków albo formy rozrywki. W pracy choreografki w teatrze dramatycznym często spotykałam się z prezentowaniem referencji ze świata tańca, ale odbywało się to w ten sposób, że oczekiwano osiągnięcia konkretnego efektu bez uwzględnienia, że proces prób wymagałby na przykład regularnej praktyki ruchowej. Twórcy teatralni rzadko dostrzegają

potencjał choreografii w budowaniu postaci, scen, dramaturgii czy – patrząc na to z poziomu polityki instytucji – stałej publiczności. To bywa potwornie frustrujące i rodzi poczucie bezsilności, ustawia choreografkę w roli petentki – osoby, która ma udowodnić swoją przydatność. Nie wspominając już o sytuacji, w której realizatorzy są zatrudniani przez teatr, ale w istocie pracują dla reżysera lub reżyserki. Znam historię sprzed kilku lat, kiedy choreografka współpracująca z rozpoznawalną reżyserką nie otrzymała części wynagrodzenia, ponieważ dyrektor odbierający spektakl nie potrafił dostrzec jej pracy, przypisując jej efekty reżyserce i/lub aktorom. Mam wrażenie, że to wciąż palący problem w dialogu między choreografią a teatrem.

Czyli waszym zdaniem istnieje niezgodność języków choreografii i teatru, przejawiająca się w tym, jak są zorganizowane instytucje teatralne, do których trafiacie?

RAMONA NAGABCZYŃSKA: Mnie się wydaje, że to nie jest tylko kwestia tego, że choreografia i teatr dramatyczny to różne języki artystyczne. Języki teatralne też są różne – nie każdy artysta teatru bazuje w pracy na tekście, nie każdy operuje linearną narracją i tworzy sytuacje oparte na postaciach, które działają na podstawie motywacji psychologicznych. Skale przedsięwzięć teatralnych też są bardzo różne – pod kątem wielkości zespołu aktorskiego, inscenizacji, scenografii i tak dalej. Są przecież reżyserzy teatralni – i za granicą, i w Polsce – którzy spotykają się z podobnymi trudnościami jak my jako choreografki. Trudności wynikają z odmienności sposobów pracy i sposobów myślenia o sztuce, a nie na przykład z tego, że choreografki wymagają, żeby aktorzy umieli tańczyć. Są osoby reżyserujące, które inaczej myślą o praktyce aktorskiej, performatywności, szukają w nieznanym. Uważam, że teatr instytucjonalny w Polsce cierpi na kryzys

wynikający z niedostosowania edukacji teatralnej do współczesnych praktyk scenicznych. To jest źródłem problemów zarówno dla choreografów, jak dla reżyserów. Wszystkie szkoły teatralne kształcą aktorów w dość podobny sposób, nie ma alternatywnej edukacji. Wydaje mi się, że freelancerski model pracy, jakkolwiek prekarny, sprzyja ciągłej edukacji artystycznej. Dlatego normą jest dla tancerzy i choreografów, że stale uczestniczą w warsztatach i labach. Natomiast odnoszę wrażenie, że edukacja teatralna w Polsce jest nastawiona na to, żeby odpowiedzieć na bardzo duże potrzeby produkcyjne polskiego rynku teatralnego. Zatem osoby, które kończą szkoły teatralne w Polsce, czy to aktorzy czy reżyserzy, są gotowymi „produktami”. Poza tym proces pracy nad spektaklem w teatrze instytucjonalnym nie jest najlepszym miejscem do tego, żeby podejmować skrajne ryzyko, ponieważ nikt nie chce i nie może sobie pozwolić na klapę za publiczne pieniądze. Wydaje mi się, że dopóki się to się nie zmieni – dopóki nie zacznie się myśleć inaczej zarówno o edukacji teatralnej, jak i sposobach produkcji spektakli – teatr nie będzie korzystał z pełnego potencjału własnych, etatowych zespołów ani z możliwości osób, które są zapraszane do tworzenia.

WERONIKA PELCZYŃSKA: W latach 2017-2019 odpowiadałam za program „Ruch w Instytucie” zainicjowany przez Centrum w Ruchu i realizowany we współpracy z Instytutem Teatralnym. Ta propozycja wynikała z naszych rozmów o doświadczeniu pracy w teatrze oraz z często pojawiającej się diagnozy dotyczącej braku przestrzeni do swobodnej, pogłębionej refleksji nad praktyką cielesną w teatrze. W ramach programu dyrektorzy teatrów mogli zapewniać aktorom pracującym u nich na etacie warunki do rozwoju w ramach praktyki ruchowej i choreograficznej. Robert Jarosz, ówczesny dyrektor Teatru Guliwer, i Maciej Englert, ówczesny dyrektor Teatru Współczesnego, wykupili pakiety dla swoich aktorów. Reszta osób pełniących funkcje dyrektorskie nie zareagowała na tę propozycję. Większość

uczestników stanowili aktorzy, którzy zdecydowali się wziąć udział w programie z własnej inicjatywy, a z czasem przyciągał on coraz więcej osób spoza tych instytucji, z myślą o których został stworzony.

ANETA JANKOWSKA: Wydaje mi się, że to zainteresowanie rozbudowywaniem narzędzi performatywnych wśród aktorów i aktorek rośnie, ale ten proces opiera się na ich indywidualnych poszukiwaniach nowych metod. Na poziomie systemowym takie rozwiązania nie są wprowadzane. Zresztą wielu aktorów, z którymi na ten temat rozmawiałam, mówiło, że im tego brakuje.

RAMONA NAGABCZYŃSKA: No właśnie, odpowiedzialność za to spada na jednostki. Inna sprawa jest taka, że aktorzy poza obowiązkami etatowymi w teatrach są zajęci też w serialach czy filmie, a urlop powinien być czasem odpoczynku. Poza tym w teatrach dramatycznych nie zatrudnia się tancerzy, chyba że absolwentów Wydziału Tańca w Bytomiu, bo oni mają dyplomy aktorskie.

PAWEŁ SAKOWICZ: Może różnica między nami, choreografkami i tancerzami, a osobami, które poświęcają się teatrowi czy filmowi, polega na tym, że my edukując się, od samego początku jesteśmy jednocześnie twórcami i twórcami, zajmujemy się każdym aspektem robienia tańca – nie tylko tymi związanymi z jego aspektem artystycznym, ale też produkcyjnym czy promocyjnym.

W instytucjach, w których pracujecie, znaczna część repertuaru opiera się na inscenizacji tekstu. Publiczność jest do tego przyzwyczajona, więc gdy napotyka na taką pracę jak na przykład *Boa*, styka się z zupełnie innymi środkami, innym myśleniem o dramaturgii, innym doświadczeniem. Wobec tego interesuje mnie też

to, jak komunikowane są wasze prace, jakich ustępstw wymagają od was te procesy w kontekście tego, jak zazwyczaj pracujecie.

PAWEŁ SAKOWICZ: Jasne jest dla mnie, że repertuar Narodowego Starego Teatru w znacznym stopniu opiera się na literaturze, bo taki jest model funkcjonowania tego miejsca i jego tradycja. To, że choreografowie powoli się tam pojawiają, wynika z chęci odpowiedzi na zainteresowanie widowni, ale też na trendy, które przychodzą z zagranicy, gdzie w wielu teatrach – jak w Volksbühne czy Onassis Stegi – realizowane prace choreograficzne.

Realizacja *Boa* wymagała ode mnie uczenia instytucji, czym taki spektakl może być. Z zaproszeniem otrzymałem dość dużą wolność, ale zetknięcie się z teatralną machiną produkcji, która za bardzo nie przystaje do robienia tańca, było wymagające. Chodziło o bardzo prozaiczne kwestie, jak przystosowanie sali prób w odpowiedni sposób, ale też pracę z działem edukacji nad przygotowaniem widowni na to, że taniec na scenie może mieć różne oblicza. Zgadzam się z Ramoną, że edukacja dotycząca choreografii w teatrach kuleje. *Boa* reklamowano hasłem, że to pierwszy spektakl choreograficzny w tym teatrze, ale to jednak trochę za mało. Kolejną kwestią była praca z aktorami i aktorkami. W pracy z ruchem potrzeba wiele cierpliwości, którą osoby związane z tańcem znają od początku swojej edukacji. Tej cierpliwości często brakuje aktorom. Dla mnie jako lidera projektu ważna jest jak najczęstsza obecność całego zespołu na próbach, a to było z kolei wyzwaniem przy pracy nad *Laguną*. W teatrach repertuarowych aktorzy grają spektakle, poza tym występują w serialach i filmach i czasem się okazuje, że mogą być tylko na połowie prób. Pojawia się pytanie, w jaki sposób w takich warunkach możemy wypracować coś, co jest jakościowe.

WERONIKA PELCZYŃSKA: Podpisuję się pod tym, co mówił Paweł. Proces powstawania pracy choreograficznej w teatrze był dla mnie dużym

wyzwaniem. Przy realizacji *Kulistów* długo zastanawiałam się, do jakiego stopnia mogę fizycznie angażować aktorów przy tancerkach na scenie i odwrotnie – aktorsko angażować tancerki.

Powiedzcie proszę więcej o tym, jak wygląda praca z aktorami. To, co proponujecie – wasze metody, pomysły – spotyka się z osobami, które przeszły klasyczną edukację teatralną i grają w teatrach dramatycznych. Czy największym wyzwaniem dla aktorów w kontakcie z choreografią jest forma fizyczna i zdolność zapamiętywania i wykonywania struktur ruchowych? Słuchając was, odnoszę wrażenie, że zupełnie nie o to chodzi.

RAMONA NAGABCZYŃSKA: Zawsze mamy do czynienia z jednostkami, więc nie chcę mówić o całym środowisku aktorskim, ale z mojego doświadczenia wynika, że największe trudności nie wiążą się z formą fizyczną. Przy *Anonimowych performerach* miałam luksusową sytuację, bo pracowałam z osobami, które były świetnie przygotowane fizycznie, czasami lepiej niż tancerze. Wydaje mi się więc, że nie chodzi o formę fizyczną, tylko o gotowość do porzucenia znanych sposobów pracy. Z mojej obserwacji wynika, że aktorzy z teatrów instytucjonalnych są bardzo mocno eksploatowani – kończą jeden proces twórczy i za kilka dni wchodzą w kolejny, grają też w filmach czy serialach. Muszą dbać o to, żeby się nie wypalić. Natomiast tancerze czy performerzy nie mają tyle możliwości pracy w zawodzie, więc gdy ta praca się pojawia, to wręcz obsesyjnie się do niej przykładają, często kosztem swojego komfortu. Za wszelką cenę będą szukali dokładnie tego, czego spektakl wymaga. Pewnie ma to związek z prekarnymi warunkami tańca, z poczuciem, że każdy proces twórczy jest castingiem do następnych.

WERONIKA PELCZYŃSKA: Wszystkie moje współprace z aktorami wspominam jako bardzo dobre. Uważam, że kluczowa dla budowania relacji z aktorami w procesie prób jest podmiotowość. Jeżeli aktorzy wiedzieli, po co robią daną scenę, zawsze czułam, że są chętni do współpracy. Wydaje mi się, że tak samo wyglądają relacje między aktorami i reżyserami. Jeśli aktor jest traktowany podmiotowo i kierunek wspólnego działania jest klarownie określony, to praca idzie lekko i przyjemnie, nawet jeśli temat jest trudny. Wydaje mi się, że ważne jest właściwe zobaczenie siebie w procesie – pracujemy z tymi konkretnymi aktorami przy tym konkretnym tytule, nie można działać na przekór ludziom. Wycofałam się z pracy w Teatrze Pantomimy, bo czułam, że próbuję zrealizować pracę, która nie może być wykonana w tym zespole. Natomiast inną propozycję pracy ze strony teatru odrzuciłam – miałam określony cel, który jednak z punktu widzenia instytucji nieuchwytny.

Co masz na myśli mówiąc, że praca nie może zostać wykonana w danym zespole?

WERONIKA PELCZYŃSKA: Wydaje mi się, że choreografia często odsłania nasze ciała i nas jako jednostki. Teatr daje dużo narzędzi do tego, żeby się schować, czasem są to narzędzia związane z budowaniem roli, a czasem tekst. Choreografia pozwala wydobywać z ciał pewnego rodzaju treści, które nie zawsze aktorzy chcą pokazać, którym nie chcą dać ciała i głosu. Mam w pamięci ostatnią sekwencję w *Kulistach*, która dobrze to ilustruje – pięć ludzkich ciał próbuje toczyć się po scenie, tworząc z siebie obiekt idealnie kulisty. Im dłużej ten fragment trwa, tym intensywniej oddziałuje na percepcję i wyobraźnię widza, a jednocześnie wytwarza fizyczny dyskomfort w zespole. Toczenie się przez ponad pięć minut jest dużym wyzwaniem. Na próbach końcem spektaklu było indywidualne wstawanie, kiedy zespół

przestawał się toczyć. Wstawanie po rolowaniu obnażało sprawność i elementy, których nie można w pełni kontrolować. Z uwagi na dyskomfort zespołu zdecydowałyśmy się zakończyć spektakl w momencie, gdy uczestnicy wciąż są na ziemi i się toczą. Zespół wstaje do braw w ciemności, bez poczucia bycia obserwowanym.

RAMONA NAGABCZYŃSKA: Weronika mówiła o podmiotowości i o tym, że aktorzy muszą wiedzieć, do czego jakieś narzędzie jest wykorzystywane i jaki jest cel działania – według ciebie to oznacza traktowanie ich podmiotowo. Dla mnie przyjęcie takiego założenia byłoby trudne, bo w pracy lubię nie wiedzieć, cały czas praktykuję niewiedzę, w której jestem z całym zespołem. Z tej niewiedzy wyłania się spektakl i materiał, w którym później możemy czuć się pewnie. I to trwanie w niewiedzy jest bardzo niekomfortową, obnażającą sytuacją dla aktorów. To sytuacja niezgodna z modelem pracy przy spektaklu dramatycznym, gdzie od początku jest do dyspozycji bardzo dużo danych – na przykład dotyczących postaci, ram działania.

WERONIKA PELCZYŃSKA: To nie jest tak, że w aktorstwie nie ma obnażenia.

RAMONA NAGABCZYŃSKA: Tak, jest na przykład obnażenie emocjonalne, ale to dla mnie w procesie pracy ważne jest takie artystyczne obnażenie się – wychodzę na scenę albo wchodzę do studia i liczę się z tym, że może nie znajdę „tego”, a i tak tam idę. Dla mnie takie jest ryzyko w choreografii.

Rozumiem, że chodzi ci też o stworzenie dla performerów takiej sytuacji, w której nie są w stanie obsłużyć jakiegoś zadania tym, co już znają i umieją?

RAMONA NAGABCZYŃSKA: Tak. Jestem znudzona tymi narzędziami, które

znam. Nie chcę wracać do tego samego. Po co? Jako choreografka wymagam wypuszczenia się w nieznane i zdaję sobie sprawę z tego, że dla wielu osób to może być obnażające, niekomfortowe i wiele osób może powiedzieć temu „nie”. Trudno. Czasami w takiej sytuacji nie dochodzi do premiery.

PAWEŁ SAKOWICZ: Dla mnie podstawową różnicą w pracy z aktorkami i tancerkami jest zasób cierpliwości. Widzę, że to, co dla osób zajmujących się tańcem jest naturalne i ich nie nudzi – że rzeczy są wypracowywane również przez niewiedzę i ciągłe poszukiwanie, kwestionowanie, próbowanie w inny sposób – w przypadku aktorów nie działa. Pracując z zespołami aktorskimi, dużo energii poświęcam na motywowanie ich do inwestowania w czas na próbowanie różnych rzeczy. Inna sprawa jest taka, że język pracy z ruchem w znacznej mierze opiera się na abstrakcji i ten rodzaj abstrakcji nie zawsze sprawdza się na próbie w teatrze – muszę komunikować moje pomysły i potrzeby inaczej. Praca z aktorami nauczyła mnie tego, że muszę być otwarty na odpowiadanie na wiele pytań i niezakrywanie się teoriami z obszaru choreografii czy filozofii. W pewnym sensie ta sytuacja wymaga ode mnie obnażenia się, przemyślenia własnych strategii i zbudowania języka, który sprawdzi się w tej relacji. Jako choreograf, podobnie jak Ramona uważam, że szukanie w nieznanym jest ważne. Jednocześnie wiem, że w teatrze nie mogę sobie pozwolić na to, żeby przyjść na próbę i powiedzieć: „nie wiem”. Muszę przyjść z wiedzą na temat obszaru, w którym chcę szukać, i wiedzieć, czego szukam. Tylko w takiej sytuacji czuję, że w zespole buduje się zaufanie i jestem w stanie stworzyć coś razem z nim. Pracując z tancerkami i tancerzami, których ciała są fizycznie przygotowane, mogę realizować bardzo wiele pomysłów, które pojawiają się w mojej głowie. Praca z aktorami nauczyła mnie tego, że choreograficznie muszę przede wszystkim czerpać ruch z tych ciał, które są obecne i które mają konkretny zakres możliwości. Pracuję z tańcem, który jest bardzo wymagający fizycznie, więc czasem to

dostosowanie możliwości do oczekiwań jest dla mnie wyzwaniem.

ANETA JANKOWSKA: Podpisuję się pod tym, co powiedział Paweł. Widzę różnice między pracą z tancerzami i aktorami, ale dla mnie kluczowa jest elastyczność, indywidualne podejście do materiału, projektu, aktora – znalezienie wspólnego języka, poprowadzenia danej osoby w odpowiedni sposób. I wiem, że z niektórymi osobami można zrobić więcej, ale właściwie to „więcej” polega na tym, że próba danego materiału może trwać osiem godzin, a nie cztery dni. Chodzi o odpowiedzialne ważenie czasu w procesie na wypracowanie określonych rzeczy. Pracując przy spektaklach dramatycznych jako choreografka, muszę uwzględniać możliwości aktorów, ale też wizję i podejście osoby reżyserującej. I to jest chyba dla mnie najciekawsze. Wychodzę też z założenia, że w mojej relacji z osobami performującymi kluczowe jest to, że potem to oni wychodzą na scenę, więc moim zadaniem jest wypracować z nimi to, co oni będą chcieli robić.

Z waszych wypowiedzi wynika, że część wyzwań, z którymi spotykacie się w teatrach, pozwala wam poszerzyć wasz własny język i sposoby pracy. Moglibyście powiedzieć coś więcej na ten temat?

RAMONA NAGABCZYŃSKA: Podczas pracy w Teatrze Studio od początku naciskano na mnie, żeby spektakl był komunikatywny, bardzo o to dbano. Moim zdaniem takie podejście ma dużą wartość dla nas, choreografów. Oczywiście nie należy spłaszczać swojego języka, ale dbanie o komunikatywność nie jest równoznaczne ze spłaszczaniem. Dla mnie to wiązało się z dużą pracą, czasem frustrującą, bo bałam się, że komunikatywność przełoży się na zasugerowane widzowi gotowe sensy. Instytucja jednak dbała o widza, co wydaje mi się bardzo wartościowe. W tańcu przyzwyczailiśmy się do tego, że to jest hermetyczna dziedzina sztuki

oglądana przez małą, często wyspecjalizowaną grupę i przez to moim zdaniem nie ma aż takiej dbałości o komunikację, o widza. Podczas pracy w Teatrze Studio nauczyłam się nie traktować perspektywy swojej i osób z mojego kręgu jako domyślnie obowiązującej, tylko uwzględniać o wiele szerszy wachlarz sposobów odbioru.

Ciekawe, że wskazujesz na to jako pozytywną stronę pracy w teatrze. Zastanawiam się, czy to jednak nie jest pójsie na kompromis, bo dostarczanie widzom tego, co znają i co umieją sprawnie czytać, powoduje, że publiczność się nie rozwija. Im mniejsza jest różnorodność propozycji, tym mniejsza szansa, że ta różnorodność wzrośnie w przyszłości.

ANETA JANKOWSKA: Chyba trochę inaczej niż ty zrozumiałam wypowiedź Ramony. W kontekście komunikatywności dla mnie ważna jest dramaturgia jako kategoria obecna w myśleniu i teatralnym, i choreograficznym. Wydaje mi się, że teatr oferuje rodzaj nauki dramaturgii, która nie polega tylko na opowiadaniu historii czy postaciowaniu, bo o dramaturgii można mówić na różnych poziomach – całości spektaklu, poszczególnych scen, ale też dramaturgii przestrzeni, dramaturgii wizualnej i tak dalej. Nie zawsze trzeba opowiadać w klasyczny sposób z początkiem, środkiem i zakończeniem. Często w spektaklach tanecznych brakuje mi myślenia dramaturgią, która tworzy pewną jakość naddaną wobec tego, co estetyczne.

PAWEŁ SAKOWICZ: Temat dostępności czy jasności przekazu pracy choreograficznej w teatrze jest bardzo ciekawy i stymulujący, ale dla mnie komunikatywność pracy choreograficznej nie jest w ogóle ważna. Uważam, że ktoś zamawia u mnie pracę również po to, żeby repertuar był bogatszy i żeby doświadczenie widowni zostało jakoś rozszerzone. To jest ryzykowne i czasem wiąże się z odrzuceniem, ale też z rozwojem, na przykład aktorów i

aktorek. Od zespołu TR Warszawa usłyszałem, że *Laguna* wprowadziła pewną zmianę do jego praktyki aktorskiej. Przy wznowieniach świadomie wracają do jakości ruchowych, które są ważne dla tej pracy, cieszą się z feedbacku, który mówi o ich sprawności, wytrzymałości i nieoczywistej dla danej sceny obecności scenicznej.

ANETA JANKOWSKA: Mam wrażenie, że wrażliwość na ruch w teatrze od kilku lat rośnie. Bardzo lubię proponować ruch, który jest mało widoczny, ale stanowi wypełnienie sytuacji czy sceny. Często pracuję detałem, chociaż wiem, że jest to słabo dostrzegalne dla kogoś, kto się tym nie zajmuje. Piętnaście lat temu nikt nie zwracał uwagi na ten rodzaj propozycji, a teraz przychodzą do mnie ludzie i mówią: „widziałem twoją pracę”, co jest bardzo miłe i zaskakujące. Świadczy moim zdaniem o tym, że ludzie mają wrażliwość na ciało, które się porusza, i rozumieją, że to, co widzą na scenie, nie jest wyłącznie efektem pracy reżysera.

WERONIKA PELCZYŃSKA: Przed naszym spotkaniem obejrzałam różne strony teatrów. I widzę, że wiele reżyserek i reżyserów młodego pokolenia zaprasza do współpracy choreografów i choreografki. Praca nad *Refrakcją* w Instytucje Teatralnym pokazała mi, jak długa jest ta tradycja współpracy, choć praktycznie nie ma w historii teatru tego rodzaju narracji – o tym, jak choreografowie współtworzyli języki spektakli. Wydaje mi się, że to, co mówi Paweł, wiąże się też z nomadyczną kondycją osób pracujących w naszej branży. Po swoich doświadczeniach mam przede wszystkim podziw dla osób, które chcą działać choreograficznie w teatrze, zmagać się z ograniczeniami instytucji, ale też wypracowywać te modele współpracy i tworzyć sztukę. Chciałabym jeszcze wrócić do tego, co wspomniałaś na początku naszej rozmowy – zmian, które przyniosły ostatnie lata. Wspaniale, że Wojtek Grudziński dostał Paszport „Polityki” i chciałabym, żeby taka gratyfikacja

pracy artystycznej stała się normą dla świata choreografii. Marzy mi się sytuacja, w której widoczność choreografii jest ciągle wzmacniana, a nie jednorazowa. Mam wrażenie, że choreografia dla teatru od wielu lat jest po prostu modą, postrzega się ją jako coś innowacyjnego – warto ją mieć, ale niekoniecznie warto dla niej coś zmieniać w zwyczajowych sposobach funkcjonowania instytucji. Kiedy w 2010 roku zaczynałam pracę w teatrze i Leszek Bzdyl radził mi, jakie przyjąć stawki, o jaką pozycję dla siebie walczyć, powiedział mi, że to, z czym się zmagam – negocjowanie swojego miejsca, walka o siebie – nie jest nowe. Bardzo bym chciała, żebyśmy przestali być postrzegani jako nowi, a zaczęli być postrzegani jako stali. Bo to, co ma charakter stały i czego niezbędność jest uznana, może otrzymywać inny rodzaj wsparcia.

PAWEŁ SAKOWICZ: Zgadzam się, ale uważam, że teatr nie pomoże nam wzmocnić naszej pozycji, powinny to robić instytucje taneczne, czyli na przykład NIMiT.

WERONIKA PELCZYŃSKA: A może i ZAiKS. Takie instytucje mogłyby wspierać nas na przykład w kontekście wypracowania standardów płacowych, prawnych czy organizacyjnych dla naszej branży. Ale wsparcie mogłoby też pochodzić od miast i samorządów, które mogą decydować o tym, jaki charakter będzie miała dana scena, czy na przykład pozostanie teatrem dramatycznym, czy będzie poszerzona – jak sugerowała Joanna Leśnierowska swoim programem – o pole dla choreografii.

RAMONA NAGABCZYŃSKA: To, że Wojtek dostał Paszport „Polityki”, jest wyrazem docenienia jego wspaniałej praktyki twórczej, ale jednak jest to również efekt otwierania się instytucji teatralnych na choreografię i tego, że osoby nimi kierujące zaczęły inaczej myśleć o ich tożsamości.

Wzór cytowania:

Negocjowanie przestrzeni, z Anetą Jankowską, Ramoną Nagabczyńską, Weroniką Pelczyńską i Pawłem Sakowiczem rozmawia Zuzanna Berendt, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 190, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/negocjowanie-przestrzeni>.

Źródło: <https://didaskalia.pl/arttykul/negocjowanie-przestrzeni>

Z numeru: **Didaskalia 190**

Data wydania: grudzień 2025

DOI: 10.34762/eghg-hs05

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/utopia-ucieleśniona>

/ SPOŁECZNE CHOREOGRAFIE

Utopia ucieleśniona

Impulsy utopijne w praktykach choreograficznych Diany Niepce i Agaty Siniarskiej

Maria Treit | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Embodied Utopia. Utopian impulses in the choreographic practices of Diana Niepce and Agata Siniarska

This work is an attempt to search for and interpret ‘utopian impulses’ in Diana Niepce’s *The Other Side of Dance* and Agata Siniarska’s *null&void*, referring to Fredric Jameson’s ‘method of utopia’ and Jill Dolan’s concept of ‘utopian performatives’. The author examines how bodies present on stage – whether with disabilities or attempting to embody the experiences of non-human beings – can become a space for the temporary realization of an alternative, utopian reality. The analysis of the functioning of individual performers’ bodies is grounded in Erika Fischer-Lichte’s theory of embodiment and Judith Butler’s concept of vulnerability. The theme of interspecies entanglements, within which choreographies are created and utopian impulses are born, is developed based on the posthumanist ideas of Karen Barad and Rosi Braidotti. Finally, based on Randy Martin’s thesis, the political action of experienced performances is reflected upon. The final considerations refer back to the concepts of Jameson and Dolan, emphasizing the possibility of the continuation as well as active influence of utopian impulses and performatives generated on stage and shared within the communal experience of ‘communitas’.

Keywords: Diana Niepce; Agata Siniarska; utopia, subversive embodiment; interspecies relations

Wstęp

1.

Utopia to marzenie o lepszym świecie, sięgające poza granice realności. Początkowo słowo „utopia” – etymologicznie łączące greckie określenie dobrego miejsca (*eutopia*) i nie-miejsca (*outopia*) – opisywało gatunek literacki. Dzieła utopistów krytykowały obowiązujący system oraz projektowały „ideał społeczeństwa szczęśliwego” (SJP PWN). Inne wykorzystanie tego terminu zaproponował na początku XX wieku Ernst Bloch w pracy *The Spirit of Utopia*. Punktem wyjścia w hermeneutyce Blocha jest refleksja nad „ciemnością chwili, w jakiej żyjemy” (za: Czajka, 1991, s. 56). Potencjał tkwiący w teraźniejszości pozwala wyobrazić sobie jeszcze nieistniejącą rzeczywistość, a pokonanie aktualnego kryzysu jest możliwe dzięki zwróceniu się ku przyszłości i podjęciu próby zrozumienia sensu istnienia (zob. Czajka, 1991).

Z takim podejściem polemizuje Fredric Jameson. W pracy *Utopia as Method, or the Uses of the Future* (2011) traktuje utopię jako strukturalnie odwróconą genealogię, która nie ma na celu przybliżenia nas do poznania sensu egzystencji. Według badacza utopijne fragmenty rzeczywistości nie należą do przyszłości, lecz stanowią trudne do zrealizowania przebiegi alternatywnego doświadczenia, które mogą pojawić się w teraźniejszości. Proponowana metoda pracy z owymi przebiegami polega na:

eksperymentalnym deklarowaniu jako pozytywnych rzeczy, które w naszym świecie są ewidentnie negatywne, na stwierdzaniu, że dystopia w rzeczywistości jest utopią, jeśli spojrzymy na nią bliżej. Polega także na izolowaniu pewnych cech naszego empirycznego

„teraz” i odczytywaniu ich jako elementów innego systemu
(Jameson, 2011, s. 42).

System ten nie należy ani do przyszłości, ani do teraźniejszości – jest raczej zbiorem wskazówek i śladów, które nie muszą być zrealizowane i nie tworzą spójnej całości. Wskazówki mogą przyjąć postać „utopijnych impulsów”, których hermeneutyczna analiza zastępuje konkretny opis i próbę zrozumienia zamkniętej wizji alternatywnej rzeczywistości (tamże, s. 25). Skupienie się na „utopijnych impulsach” pozwala uniknąć gwałtownego przejścia z jednego systemu do drugiego. Myślenie o utopii jako metodzie rozmywa granice między tym, co utopijne i nieutopijne. W ten sposób rozprawia się również z głównymi zarzutami stawianymi utopii, uznawanej za nierealny, abstrakcyjny projekt rzeczywistości, którego esencjalną cechą jest zamknięta, wyraźnie określona struktura (tamże).

Poszukiwanie wskazówek wymaga zwrócenia uwagi na fragmenty rzeczywistości, wyrażające utopijne pragnienia. Owe pragnienia, wynikające z poczucia braku, mogą się przejawiać w zdeformowanej formie w najmniej spodziewanych sytuacjach (tamże, s. 25-26). Wybrane zjawiska – fragmenty przeżywanej teraźniejszości – należy poddać „hermeneutycznej pracy detektywistycznej, polegającej na rozszyfrowaniu i odczytaniu utopijnych wskazówek i śladów w krajobrazie rzeczywistości” (tamże, s. 26), które zyskawszy większą uwagę, mogą stać się „komponentami nowego systemu” (tamże, s. 42). Poszukiwanie drobnych impulsów „jest procesem mającym na celu destabilizację naszych stereotypów na temat przyszłości takiej samej jak nasza teraźniejszość, interwencjami zakłócającymi reprodukcję obecnego systemu” (tamże, s. 25).

Jameson ilustruje swoją metodę, analizując fenomen sieci Wal-Mart w

Stanach Zjednoczonych. Zamiast podkreślać negatywne skutki dominacji jednej firmy (takie jak wpływ na klimat czy monopolizacja gospodarki), Jameson akcentuje pozytywne skutki rozwoju sieci sklepów, takie jak tworzenie nowych miejsc pracy i zapewnienie osobom z prowincji możliwości robienia zakupów. Jameson proponuje również namysł nad przekształceniem korporacji, by funkcjonowała w bardziej etyczny sposób (tamże, s. 29-34).

Jill Dolan w książce *Utopia in Performance. Finding Hope at the Theater* (2005) podobnie jak Fredric Jameson poszukuje współczesnych śladów utopii. Chwilowe przebliski olśnienia nazywa „utopijnymi performatywami” (Dolan, 2005, s. VII). Pojawiają się one w trakcie doświadczania sztuki, która – podobnie jak dla Blocha – jest dla Dolan polem najpełniejszej realizacji utopii. Sztuka pozwala bowiem pokazać alternatywny świat poprzez doświadczenie, a nie jedynie abstrakcyjny opis. Utopię traktuje ona jako „podejście”, ruch w stronę tego, co jeszcze jest niedookreślone (tamże, s. 7). Analizując wybrane spektakle, badaczka poszukuje w nich wskazówek w postaci utopijnych performatywów, które opisuje jako:

drobne, ale głębokie momenty, w których performans przyciąga uwagę publiczności w sposób, który unosi wszystkich nieco ponad teraźniejszość, ku pełnemu nadziei poczuciu, jak mógłby wyglądać świat – gdyby każda chwila życia była równie emocjonalnie intensywna, szlachetna, estetycznie poruszająca i intersubiektywnie głęboka (tamże).

Intersubiektywność – której wagę autorka wielokrotnie podkreśla – wynika z tymczasowego doświadczenia *communitas*. Termin ten, zaczerpnięty od Victora Turnera

opisuje momenty w wydarzeniu teatralnym lub rytuale, w których widzowie lub uczestnicy czują się częścią całości w sposób organiczny, niemal duchowy; indywidualność widzów zostaje precyzyjnie dostrojona do obecnych wokół nich osób, a spójne, choć ulotne poczucie przynależności do grupy ogarnia całą publiczność (tamże, s. 11).

Uchwycone w trakcie wspólnego doświadczania przez grupę odbiorczą performansu uczucia mogą prowadzić do zmiany funkcjonowania widzów po zakończeniu spektaklu. Z tego wynika afektywna forma utopijnych performatywów, które mają moc czynnego „działania (*doing*)” (tamże, s. 6). Działanie polega na rozbudzaniu nadziei i pragnienia odtworzenia tego doświadczenia w innych sferach życia. Nie chodzi tu o polityczną rewolucję, lecz o przemianę uczestników performansu (tamże, s. 19). Uznanie utopijnych performatywów za afekty nadaje im realny charakter, ponieważ „towarzyszące wspólnemu doświadczeniu odczucia i pragnienia są realne” (tamże, s. 7).

Zdecydowałam się połączyć Jamesonowską koncepcję utopii z podejściem Dolan. Badaczy tych łączy zwrócenie się ku możliwościom i nadziei, jakie może dać utopijna interpretacja impulsu (u Jamesona) i działanie performatywu (u Dolan). Impuls utopijny wynika właśnie z pragnienia zmiany, nadziei na lepszą przyszłość, która może zaistnieć w obrębie zastanego, nawet negatywnego systemu. Performatyw to efemeryczny przebłysk, iluminacja, która daje nadzieję, że uczucie, które się pojawiło w trakcie doświadczania performansu, można przenieść na inne sfery życia. Zarówno impuls, jak i performatyw nie prowadzą do konkretnego celu, a utopia nie może zyskać nigdy ostatecznej formy, ponieważ immanentną jej cechą jest procesualność i fragmentaryczność. Utopia zgodnie z takim

rozumieniem „może objawiać się w obiektywnie negatywnych zjawiskach” (Jameson, 2011, s. 32) i „najbardziej dystopijnych wizjach teatralnych” (Dolan, 2005, s. 8). Co więcej, we wszystkich zjawiskach i procesach ślady utopii przeplatają się z dystopijnymi fragmentami. Ta ambiwalencja i niedookreślony charakter utopii/dystopii oraz niemożność obiektywnego doświadczenia performansu wpłynęły na ton mojej pracy. Będę unikać jednoznacznych osądów i analiz, a raczej zastanowię się nad możliwościami i potencjałem zmiany, jaki niesie doświadczenie dwóch wybranych spektakli.

Postaram się wyznaczyć obszary pojawiania się utopijnych impulsów w choreografiach *The Other Side of Dance* Diany Niepce¹ i *null & void* Agaty Siniarskiej². Interpretując konkretne strategie i zabiegi choreograficzne, zwrócę szczególną uwagę na ich subwersywny charakter i pokażę, w jaki sposób rzeczywistość sceniczna może stanowić odpowiednie pole do wygenerowania i rozwoju utopijnego impulsu, który poprzez performatywne działanie osób odbiorczych ma potencjał dalszego przekształcania rzeczywistości i kreowania przyszłości.

2.

Diana Niepce działa na rzecz emancypacji osób z niepełnosprawnościami. W swoich praktykach artystycznych podważa ableistyczne przekonania i schematy związane z traktowaniem niepełnosprawności jako rodzaju piętna i źródła cierpienia domagającego się litości. Agata Siniarska, poruszając temat gnębionych zwierząt, stara się nie przedstawiać innych niż ludzkie istot wyłącznie jako podległych człowiekowi i zależnych od niego bytów, choć jak sama mówi, nie jest to do końca możliwe (zob. Siniarska, 2022).

Zdecydowałam się zestawzić ze sobą te dwie prace, gdyż zdają się prezentować różne sposoby ucieleśniania tymczasowych utopii pokazujących

inną perspektywę postrzegania rzeczywistości. Obie artystki łączy chęć przedstawienia nowego typu relacji mogących wytwarzać się między różnorodnymi materiałami, a zaprezentowane splątania istot ludzkich i więcej niż ludzkich podważają normy i hierarchie marginalizujące zwierzęta i osoby z niepełnosprawnościami.

The Other Side of Dance miał premierę w 2022 roku, osiem lat po upadku Niepce z trapezu, który spowodował paraliż czterokończynowy. Po wypadku tancerka została zmuszona do redefinicji swojej tożsamości. W pracach powstałych po 2014 roku, między innymi w *This is not my body* (2017), *Duecie* (2020), *T4* (2020), *Anda, Diana* (2021), artystka eksponuje ciało z niepełnosprawnością, używając jednocześnie strategii demaskujących ableistyczną postawę większości społeczeństwa. Niepce podejmuje tematy relacji międzyludzkich, obecności nienormatywnego ciała w przestrzeni publicznej oraz kwestionuje narzucone tańcowi konwencje. Po namyśle nad relacjami i obecnością nienormatywnego ciała w sferze publicznej, performerka podjęła się rewizji archiwum tańca. *The Other Side of Dance* może być odbierany jako manifestacja indywidualnego języka tanecznego wypracowanego przez Niepce po wypadku. W Polsce pokaz *The Other Side of Dance* odbył się w grudniu 2023 roku w ramach międzynarodowego programu Centrum Sztuki Włączającej w Warszawie pod hasłem „Pokaż język”.

Agata Siniarska po raz pierwszy zaprezentowała *null & void* w sierpniu 2023 roku w ramach berlińskiego festiwalu Tanz im August. Kolejne pokazy odbyły się między innymi na scenie Zodiak (Helsinki, styczeń 2024), na festiwalu w Santarcangelo di Romagna (lipiec 2024) oraz na Boskiej Komедii (Kraków, grudzień 2024). *null & void* to kolejny ze spektakli współtworzonych przez Siniarską w ramach projektu *Muzeum Antropocenu* prowadzonego od 2022

roku. *Muzeum Antropocenu* – jak tłumaczy artystka w wywiadzie Oli Kuzemko – „nie jest konkretną czasoprzestrzenią, lecz narzędziem umożliwiającym poszerzenie myślenia o sobie w świecie” (2022). Artystka przyznaje, że poczuła się znudzona podążaniem za ludzkim ciałem i skupiła się na badaniu ludzkich i pozaludzkich aliansów. *null & void* bezpośrednio odnosi się do wydarzeń wojennych w Ukrainie. Agata Siniarska w rozmowie z Marceliną Obarską, opisując inspiracje do projektu, mówi, że chciała oddać głos tym, „którym nie daje się głosu w sytuacjach antropogenicznych” (2025) oraz sprawdzić, czy może „wyobrazić sobie, jak istoty nie-ludzkie mogłyby opowiedzieć wojnę czy jakąkolwiek interwencję militarną” (2025).

Ciało w ruchu

1.

Na początku chciałabym się przyjrzeć temu, w jaki sposób strategie eksponowania cielesności artystek przyczyniają się do wykształcenia impulsów o utopijnym charakterze. Będę posługiwać się określeniami „ciało w ruchu” oraz „tańczące ciało”, które nie służą jedynie do zobrazowania poruszającej się na scenie sylwetki. Pojęcia te traktuję jako odpowiednik francuskiego sformułowania *corps dansant*, którym Joanna Szymajda określa kategorię będącą „zbiorem wszystkich możliwych «ciał»” (2012, s. 27). Tak rozumiane ciało jest zarówno przedmiotem, jak i podmiotem ekspresji (tamże, s. 69). Przyjmuje postać trójdzielnej jedności, w której skład wchodzi: „organizm, obraz (*image*) i signifiant” (tamże, s. 65). Rozpatrując działania Agaty Siniarskiej i Diany Niepce, nie sposób oddzielić od siebie poszczególnych aspektów tańczącego ciała. Zespoleń i przenikanie się różnych funkcji umożliwia równoczesne ucieleśnienie wielu idei. Jeden organizm może stać się źródłem rozmaitych impulsów utopijnych,

odwołujących się w tym samym czasie do indywidualnych historii artystek, podejmowanej tematyki i ogólnie pojmowanej kondycji społeczeństwa. Diana Niepce przebywa na scenie jako konkretna osoba, kształtująca wobec widzów swoją tożsamość w kontekście historii tańca, ale też szerzej określa swoje miejsce w świecie, wychodząc poza ramy narzucone przez ableistyczne normy. Tańczące ciało w *null & void* staje się narzędziem ontologicznym, poprzez które Agata Siniarska – obok oddania głosu umierającym na wojnie zwierzętom – usiłuje zrozumieć swoje bycie w świecie wobec śmierci innych gatunków.

Erika Fischer-Lichte w *Estetyce performatywności* pisze o nierozzerwalności fenomenalnego ciała aktora – umożliwiającego mu bycie w świecie – od semiotycznego, niosącego znaczenia wpisane w fikcyjną warstwę przedstawiania (2008, s. 123). Niepce i Siniarska wykorzystują potencjał płynący z zespolenia tych dwóch funkcji, co wpływa na intensywność generowanych afektów i wielopoziomowe oddziaływanie utopijnych impulsów. Tancerki w *The Other Side of Dance* i *null & void* wykorzystują opisane przez Fischer-Lichte sposoby ucieleśnienia (tamże, s. 131-132), nie dążąc przy tym do wykreowania ostatecznych tożsamości. Zamiast tego wykorzystują ucieleśnienie do pokazania procesu zmian i transgresji, w ramach którego negacja obecnego stanu rzeczy przeplata się z afirmacją potencjalnej przyszłości. Zmiana perspektywy z substancjonalnej na procesualną otwiera potencjał narodzin utopii, która nie będzie nigdy skończonym projektem, lecz otwartą na przekształcenia alternatywą (zob. Jameson, 2011, s. 37).

2.

Diana Niepce wykorzystuje strategię polegającą na „eksponowaniu

indywidualnego wykonawcy i jego ciała oraz pokazaniu wykonawcy i jego ciała jako narażonego na zranienie, kruchego i zawodnego” (Fischer-Lichte, 2008, s. 138-139). Artystka od pierwszej sekwencji – wciągnięcia jej na scenę przez towarzyszącą jej w początkowych sekundach spektaklu performerkę – zwraca uwagę na swoją cielesność i kondycję. Po odejściu towarzyszącej performerki następuje sekwencja powolnych, przerywanych ruchów, w wyniku których artystka obraca się na brzuch. Dalej, na różne sposoby odpychając się rękami, podnosi górną część ciała. Towarzyszą temu przerywane ruchy głowy – ku górze, w dół i na boki – jakby tancerka próbowała zaprezentować mechanikę własnego ciała. Następujące po sobie sekwencje pokazują różne sposoby przeplatania się ramion z nogami i kierowania ramionami resztą ciała. Po osiągnięciu kolejnych pozycji, Niepce zatrzymuje się w nich przez kilka sekund, a następnie opada na podłogę, czemu często towarzyszy drżenie całej sylwetki. Chwytając rękami nogi i przestawiając je oraz wprawiając ciało w poślizg, który skutkuje reaktywnym przesuwaniem się nóg, prowadzi swoistą grę ze społecznym definiowaniem niepełnosprawności. Widać, że kończyny Niepce nie wykonują ruchów osób uznawanych za normatywne. Mimo to społeczna identyfikacja niepełnosprawności na podstawie obserwacji nieruchomych kończyn przestaje mieć sens, gdyż właśnie te kończyny poruszają się i zyskują sprawczość, tworząc choreografię. Impuls utopijny objawia się w chwilowym zaburzeniu obowiązujących norm, bo pozycja tancerki nie łączy się ze stereotypowym wyobrażeniem sposobu funkcjonowania i poruszania się osoby z niepełnosprawnością. Sekwencje zawierają charakterystyczne dla floorworku pozycje, w tym przewrót przez plecy. Spojrzenie wieńczące tę część sugeruje, że odpowiednie ciało znalazło się w odpowiednim miejscu. Artystka zamiera w pozycji kobry i przenikliwie wpatruje się w widownię, prowokując ją do zastanowienia się nad tym, czego przed chwilą była

świadkiem. Ciało, które podczas wciągania na scenę wydawało się kruche i bezwładne, stopniowo transformuje swoją wrodzoną wulnerabilność, wpisana również w codzienną egzystencję artystki.

Wulnerabilność traktuję za Moniką Świerkosz jako polski odpowiednik *vulnerability* (Świerkosz, 2018, s. 69-70). Judith Butler wulnerabilność i kruchość uznaje za cechy z definicji przynależne istotom żywym, konstruujące ich istnienie oraz określające zależność od tego, co zewnętrzne (Butler, 2011, s. 58-78). Używana przeze mnie spolszczona forma wulnerabilność pozwoli mi zatrzymać ambiwalentny charakter angielskiego sformułowania. Zgodnie z myśleniem Butler, zranienie to tylko jedna z rzeczy, które mogą się stać (2011, s. 84). Podążając za tą definicją, rana (*vulnus*) może stać się źródłem, szczeliną, z której wypływa utopijny impuls. Z tych momentów, przeblysków innej niż dominująca perspektywy, „może być wytworzona nowa, afirmatywna polityka i etyka odpowiedzialności” (Świerkosz, 2018, s. 69). Podczas floorworkowych sekwencji wyjątkowa kruchość dolnej części ciała umożliwia płynne przejścia. Nogi stają się centrum, wokół którego organizowany jest ruch pozostałych partii ciała. Choć wiemy, że same się nie poruszają, ich funkcja zostaje subwersywnie przeformułowana. Impuls utopijny objawia się w wykorzystaniu ich elastyczności i ciężaru, umożliwiających płynne przejścia wynikające z naprzemiennego przyciągania ich do klatki piersiowej i odpychania od niej.

Kontynuacją tego procesu jest zdjęcie koszulki w połowie spektaklu. Ten gest poprzedza sekwencja, której towarzyszy zapętłony motyw muzyczny, przywodzący na myśl jarmarczny dżingiel. W rytm muzyki tancerka rękami gwałtownie odpycha się od podłoża. Tułów i głowa podrygują w takt dynamicznych impulsów muzycznych. Artystka przemieszcza się do przodu przy użyciu wyłącznie rąk. Na jej twarzy pojawia się uśmiech, który jednak

trudno skojarzyć ze szczerym uczuciem – raczej wydaje się on odpowiedzią na oczekiwania otoczenia. Zestawienie tej mimiki oraz jarmarcznej muzyki umieszcza jej ciało w estetyce freak show, w którym eksponuje się sylwetki postrzegane w perspektywie ableistycznej jako inne, obce. Faktura dźwiękowa gęstnieje, motyw muzyczny skraca się do kilku dźwięków, coraz bardziej przypominając industrialny hałas. Niepce zatrzymuje się i rozpoczyna proces zdejmowania koszulki. Akt rozbierania się przebiega nienaturalnie długo. Zaczyna się w momencie, gdy na scenę ponownie wchodzi asystentka i podnosi leżącą na boku, drżącą artystkę do pozycji siedzącej. Ten gest przykuwa uwagę, ponieważ po obejrzeniu wcześniejszej części performansu wiadomo, że asystentka nie była konieczna – Niepce wielokrotnie wcześniej samodzielnie przechodziła do siadu. Zabieg ten wzmacnia wywołane poprzednimi sekwencjami wrażenie oglądania istoty kruchej, niesamodzielnej, wystawionej na ciekawski wzrok. Tancerka, nadal drgając w rytm metalicznych dźwięków, chwyta koszulkę i próbuje się z niej uwolnić. Pociąga za jej dolną część, po czym upada tułowiem na podłogę. Obraca się bokiem do widowni i bardzo powoli przesuwając materiał w stronę szyi. W końcu przerywanymi ruchami zdejmując koszulkę. Cały czas towarzyszą temu natrętne odgłosy i rytmiczne drżenie ciała. Niepce intensywnie wpatruje się w zdejmowane ubranie. Podnosi je lewą ręką w triumfalnym geście. Po chwili pojawia się asystentka, która odbiera je z wyciągniętej ręki. Tancerka pozostaje w tej pozycji jeszcze chwilę, jakby ponownie pozostawiając czas sobie i widzom na refleksję nad tym, co przed chwilą się wydarzyło. Obserwujemy nagie do połowy ciało artystki. W tej sekwencji subwersywna prezentacja kobiecego ciała polega na celowym odejściu od dominujących reprezentacji. Nie ma próby naśladowania obecnych w kulturze tropów i schematów przedstawienia ludzkiej sylwetki. Z uniesioną w geście siły ręką Niepce afirmuje swoją obecność w

rzeczywistości. Następnie wykonuje obrót, odwraca się tyłem do widowni i ponownie unosi rękę, ukazując plecy z widocznymi opatrunkami. Powtarza gest wzniesienia dłoni, tym razem zwrócona przodem do publiczności, eksponując biust, cały czas śledząc wzrokiem unoszącą się dłoń. Po chwili powoli opuszcza rękę, a za nią całe ciało opada na podłogę. Gwałtowne opuszczenie tułowia kontrastuje z wcześniejszymi spowolnionymi, płynnymi ruchami. Potwierdza efemeryczność utopijnego impulsu, który zaistniał chwilę wcześniej w postaci poczucia, że niespełniające społeczne normy ciało w wytworzonych na scenie okolicznościach jest odpowiednie w naturalnej postaci. Niepce nie odwzajemnia już spojrzeń widzów, nie prowokuje ich wzrokiem. Skupia się wyłącznie na sobie, swojej odsłoniętej, autentycznej cielesności, wraz z całą ambiwalentną wulnerabilnością, jaka się z nią wiąże – eksponuje silne, umięśnione ramiona, ale też opatrunki na plecach.

3.

Podczas próby przyjęcia na siebie wulnerabilności zwierząt, silna i sprawcza według społecznych norm Agata Siniarska sama naraża się na zranienie. Równocześnie ucieleśnienie cierpienia zwierząt przez jej uznane za sprawne ciało sprawia, że przywoływane przez nią istoty nie-ludzkie przejmują część siły i sprawczości performerki. Mamy do czynienia z utopijnym krajobrazem, w którym zmienia się hierarchia widzialności: uwaga skierowana jest na umierające na wojnie zwierzęta, nieobecne w okołowojskich dyskusjach. Siniarska, mając świadomość, że „nigdy nie będzie całkowicie mogła zrozumieć pozycji innego” (2022), usiłuje przynajmniej zbliżyć się do zrozumienia charakteru swojej egzystencji w kontekście wojny. Próba przywołania na scenie głosu umierających zwierząt odpowiada charakterystyce podatności na zranienie Butler. Wrodzona kruchość i wulnerabilność oprócz skończoności wskazuje na „społeczny charakter życia,

tj. fakt, iż życie jednych zawsze w jakimś stopniu pozostaje w rękach drugich” (Butler, 2011, s. 57).

Na początku *null & void* można jedynie domniemywać, że pod czarnym płatem materiału ukryta jest Siniarska. Światła są przygaszone, widać jedynie niewyraźny kontur plandeki. Zarówno źródło natarczywych dźwięków przywodzących na myśl cierpienie, jak i to, co powoduje drgające ruchy materiału, pozostają niewidoczne. Choć można przypuszczać, że czarna masa okrywa sylwetkę Siniarskiej, która wydaje przeraźliwe dźwięki, brak widocznej obecności ciała ludzkiego potęguje atmosferę osobliwości. Tym samym artystka manipuluje percepcją widzów, testując ich granice odbioru. Nieobecność ciała, w połączeniu z niekomfortowo długim czasem wyciemnienia, staje się wyzwaniem, które jednoczy publiczność we wspólnym doświadczeniu niepewności. Poczucie dezorientacji potęgują kolejne sekwencje, w których do dźwięków wydobywających się spod plandeki dołącza natarczywa muzyka oraz intensywne migotanie świateł. Ruchy materiału stają się coraz bardziej dynamiczne, co przywodzi na myśl patetyczne sceny śmierci smoków w filmach fantasy. Następuje seria agresywnych scen, w których do odgłosów dobiegających spod materiału dołącza przytłaczająca, głośnie muzyka. Nagle wszystko zamiera. Muzyka cichnie, a plandeka przestaje się poruszać. W tej ciszy spod płachty powoli wyłania się ludzki łokieć. Ręka unosi się prostopadle do podłoża, eksponując dziwną narośl na ramieniu. Ten wydłużony moment ciszy, w którym po raz pierwszy ujawniony zostaje fragment ciała, burzy wcześniejsze uczucie niepewności. Impuls utopijny w postaci chwilowego urzeczywistnienia spektaklu bez człowieka ulatuje.

W dalszych sekwencjach Siniarska, poruszając się w spowolnionym tempie, wyłania się w całości. Porusza się na czworakach, jakby badała otaczającą ją

przestrzeń. Jej kończyny są usztywnione i nienaturalnie wygięte, głowa opuszczona, ukryta między barkami – twarz przez większość spektaklu pozostaje niewidoczna. Choć mamy do czynienia z jedną postacią, hybrydyczność sylwetki w podobny sposób narusza przyzwyczajenia percepcyjne widzów, co opisana przez Fischer-Lichte strategia *cross-casting* (2008, s. 139-140). Cyborgiczna sylwetka utrudnia jednoznaczną ocenę, z jakiego rodzaju postacią mamy do czynienia. Kostium, który wydaje się kolażem szczątków różnych gatunków zwierząt i nagich fragmentów ludzkiego ciała, uniemożliwia wytworzenie się jasnych asocjacji. Agata Siniarska poprzez przerywane, gwałtowne ruchy zdaje się eksplorować hybrydyczną figurę, którą się staje, oraz możliwości ucieleśnienia doświadczeń innych istot.

Dezorientacja tej zdeformowanej figury udziela się widzom. Ruchy stają się coraz bardziej szarpane. Przypominają wstrząsy wywołane impulsami z obszarów ciała zwykle nieaktywowanych podczas ruchu, takich jak boczne partie pleców. Drgania i wstrząsy sylwetki przyciągają i jednocześnie odpychają. Z jednej strony wyobrażenie towarzyszących im odczuć budzi dyskomfort, z drugiej – trudno oderwać wzrok od tej dziwacznej choreografii oraz twarzy, która pojawia się na chwilę, gdy tancerka gwałtownie podrzuca w górę głowę z szeroko rozdziawionymi ustami. Siniarska podczas próby odzwierciedlenia kruchości umierających istot eksponuje swoją człowieczą wulnerabilność. Oświetlona silnym chłodnym światłem, w bladocielistym kostiumie wydaje się delikatną, podatną na zranienie istotą. W tym sposobie odkrywania i eksponowania kruchości ciała tkwi siła *null & void*.

Wulnerabilność sylwetki Siniarskiej pozwala na nagłe zmiany charakteru oglądanego widowiska. Wstrząsy, w jakie sama wprowadza swój organizm, zdają się przejmować nad nią kontrolę, imitując zewnętrzne obrażenia. W ten sposób udaje się osiągnąć chwilowe przebliski polegające na odczuciu

możliwie zbliżonym do skurczów w ciałach zwierząt. Połączenie cielistego kostiumu, który pozwala dostrzec mikroimpulsy w ciele tancerki, z poruszaniem się na czterech kończynach umożliwia osobom odbiorczym współodczuwanie poprzez pracę wyobraźni i samodzielną próbę przybliżenia się do sposobu bycia w świecie innych istot. Podobnie, jak w przypadku doświadczania performansu Diany Niepce, w *null & void* Agata Siniarska wykorzystuje do wzmocnienia afektu zabieg polegający „pokazaniu wykonawcy i jego ciała jako narażonego na zranienie” (Fischer-Lichte, 2008, s. 131). Sposób poruszania się tancerki wzbudza intensywne automatyczne reakcje organizmu, takie jak przyspieszony oddech, upadki i widoczne drżenie sylwetki w wyniku zmęczenia nienaturalną choreografią. Oglądając reakcję organizmu Siniarskiej, osoby z publiczności zostają włączone do współodczuwania płynących ze sceny afektów.

Końcowe sekwencje *null & void* to powtarzające się serie chodzenia na czworakach i osuwania w różne pozycje leżące. Ciało wydaje się rozluźnione podczas ruchu, ale kiedy się zatrzymuje – zaczyna drżeć. Z każdą kolejną powtórką drżenie się nasila, po czym ciało opada na podłoże. Artystka początkowo kładzie się na plecach z uniesionymi rękami, potem przechodzi do leżenia na brzuch, aż wreszcie do leżenia na boku z wyciągniętymi przed siebie dłońmi. Każdy z tych upadków wydaje się ostateczny, dopiero jednak za ósmym razem tancerka zamiera na dłużej, leżąc na boku. W pewnym momencie jej brzuch zaczyna gwałtownie pulsować. Siniarska podnosi głowę ponad płaszczyznę sceny i, dynamicznie spinając przepoń, wywołuje drgawki przypominające skurcze poprzedzające torsje. Z ust wypływa brunatna ciecz imitująca krew, której towarzyszą przeraźliwe odgłosy charczenia. Błyszczące czerwone oczy pozostają utkwione w widownię. Pierwszy raz widać dokładnie twarz tancerki. W końcu ciecz przestaje wypływać, oczy się zamykają, skurcze słabną, ciało pozostaje w bezruchu, a

światła przygasają. W półmroku, oświetlona jedynie rozproszonym ultrafioletem, Siniarska powoli podnosi się na czworaki. Obraca się, klęka. Jej ruchy stają się delikatniejsze, atmosfera – spokojniejsza. Podnosi grzbiet, nie w skurczu, lecz jakby moszcząc sobie legowisko, odnajdując się w rzeczywistości na nowo. Cały czas spogląda czerwonymi oczami na widownię – aż gasną światła. W opisanych scenach mamy do czynienia z subwersją znanych konwencji i symboli cierpienia. W performansie Siniarskiej cierpienie staje się źródłem siły i nadziei na przemianę. Powtarzane upadki mogą być odczytane jako gesty poddania, szczególnie pierwsze, gdy ręce uniesione są w geście uległości. Jednak ich zwielokrotnienie oraz drobne różnice w układzie ciała można interpretować jako afirmację trwałości cielesności i jej zdolność do transgresji, która dokonuje się symbolicznie po wyciemnieniu.

4.

Wulnerabilność jako cecha o ambiwalentnym charakterze otwiera drogę dla utopijnego impulsu, który ma zdolność uchwycenia dobrych cech negatywnego zjawiska. Sposób istnienia wulnerabilnego ciała Judith Butler określa jako „ścieranie się” (2011, s. 84), będące łączącą różne afekty reakcją na świat. Wulnerabilność jest narzędziem mobilizacji i oporu wobec obowiązującego systemu, w którym osoby z niepełnosprawnościami i nie-ludzkie istoty są spychane na margines. W tym wypadku afirmacja kruchości i wulnerabilności staje się ucieleśnieniem oporu i pokazaniem alternatywnej utopii, w której w centrum uwagi znajdują się te na co dzień mniej sprawcze istoty. Ukształtowanie się nowych tożsamości tancerek jest możliwe poprzez ruch. Nażywość, bezpośredniość, określona czasowość i uwolnienie się od semiotycznego balastu charakteryzujące taniec sprawiają, że postaci i sytuacje ucieleśniane w *The Other Side of Dance* i *null & void* zyskują

subwersywny charakter i mogą stać się źródłem emergencji czasowej utopii na scenie. Subwersywność tańczącego ciała to według Bojany Kunst „możliwość odwrócenia jego znaczeń” (2019, s. 248). Pozwala ona na nawiązywanie relacji z przeszłością, będącą nie tyle zakończoną historią, ile sposobem połączenia się z teraźniejszością – byciem w świecie tu i teraz (tamże, s. 248-250).

Mam wrażenie, że właśnie z tego impulsu, chęci odkrycia siebie w świecie wynikają *null & void* i *The Other Side of Dance*. Tę wewnętrzną potrzebę, z której wypływa impuls do tworzenia choreografii, pozwala urzeczywistnić autonomiczne ciało tancerek. Autonomia ciała jest „cielesną utopią stwarzającą jego subwersywny potencjał” (Kunst, 2019, s. 256).

Wykorzystanie subwersywności autonomicznych ciał tancerek „okazuje się nie tylko konkretną strategią estetyczną, ale też czymś znacznie więcej – filozoficzną, estetyczną, społeczną i ideową utopią” (Kunst, 2019, s. 254).

Sposób pokazania autonomicznych ciał Diany Niepce w *The Other Side of Dance* oraz Agaty Siniarskiej w *null & void* przypominają przywołany przez Fredrica Jamesona proces przejścia od poczucia niepokoju (*anxiety*) do afirmacji (*affirmation*) (2011, s. 37). Nie polega on na zmianie charakteru przeżywanego zjawiska, lecz na dostrzeżeniu jego ambiwalencji, umożliwiającej zmianę percepcji z negatywnej na pozytywną. Zarówno negatywność, jak i pozytywność nie są cechami esencjonalnie związanymi z określonymi przez nie fenomenami, lecz pojawiają się w wyniku nadania konkretnym fragmentom rzeczywistości większego znaczenia (tamże, s. 32).

Ciała w splątaniach

1.

Opisując splątania w *The Other Side of Dance*, postanowiłam skupić się na dwóch momentach – pierwszych i ostatnich minutach performansu. To w nich działanie w relacjach z innymi najbardziej wpływa na dramaturgię spektaklu i prowadzi do chwilowego poczucia alternatywnej rzeczywistości, w której osoby z niepełnosprawnościami nie są mniej sprawcze od reszty społeczeństwa.

Sceniczna rzeczywistość wykreowana przez Dianę Niepce to scharakteryzowane przez Karen Barad „intra-aktywne pole”, z którego wyłaniają się różnego rodzaju „fenomeny”. Pojęcie „intra-akcji” uznaje, że odrębne instancje sprawcze nie poprzedzają zachodzącej między nimi intra-akcji, ale się z niej wyłaniają (Barad, 2023, s. 54). Intra-akcja jest przeciwieństwem zakładającej pierwotne istnienie dwóch oddzielnych bytów interakcji (tamże). Podążając za tą definicją, można stwierdzić, że sprawczość materii nie rodzi się w indywidualnych jednostkach, lecz wyłania w ramach konkretnego fenomenu, czyli splątania, którego składowe charakteryzują się ontologiczną nierozdzielnością (tamże). Sprawczość pojedynczych instancji w tak rozumianej relacji ogranicza się do reaktywności. W efekcie starcia sił połączonych materii w *The Other Side of Dance* współgrają ze sobą istoty ludzkie (Niepce i towarzyszące jej osoby performerskie) i nie-ludzkie ciała (dźwig oraz materia sceny).

Chciałabym tutaj rozwinąć analizę samego początku spektaklu rozpoczętą w poprzedniej części. Z perspektywy relacyjnej niezwykle interesujący jest moment zmiany elementów towarzyszących tancerce na scenie. Po wycofaniu się asystentki tancerka przez jakiś czas leży na podłodze, a jej ubiór (czarno-białe legginsy i bordowy top) sprawia, że w przygaszonym

światło jest niemal niewidoczna. Jedynymi dźwiękami są odgłosy opuszczania różnych części ciała na podłogę i ich podnoszenia, co zwraca uwagę na materię sceny. Rodzi się poczucie, że teraz to deski sceny są partnerem znajdującego się na nich ciała. Poczucie działania rodzącego się w ramach intra-akcji z podłożem jest szczególnie wyraźne w trakcie powtarzanych kilkakrotnie przewrotów. Dynamiczne sekwencje rozpoczynają się od impulsu wychodzącego z górnej części ciała Niepce, która rzuca się na podłogę. Następnie się rozluźnia, poddając się poślizgowi, w który wpada w wyniku zetknięcia się podkoszulka z gładką powierzchnią sceny. Relacja ciała z deskami sceny nie polega jedynie na interaktywności, lecz w formie chwilowych przeblysków pokazuje, w jaki sposób właściwości podłoża w splątaniu z innymi istotami aktywują swoją sprawczość. Pokazuje to konsekwencje uważności na inne siły i buduje chwilowe utopijne poczucie traktowania materii inaczej. Otwarcie się na obserwację relacji Niepce z inną materią i zmiana postrzegania podłogi – zauważenie jej sprawczości – może się również przenieść na chwilową zmianę w postrzeganiu kondycji tancerki. Jej niepełnosprawność staje się nieistotna w tej relacji. Zamiast skupiania się na próbie diagnozy i oceny ciała performerki, jesteśmy zachęcani do spojrzenia na ciało jako reaktywną materię, odpowiadającą na działanie innych materii.

Istotnym momentem o silnym utopijnym potencjale są sekwencje z dźwigiem pod koniec spektaklu. W kulminacyjnym momencie, już po zdjęciu podkoszulka, leżąca nieruchomo tancerka podnosi się do pozycji siedzącej. Na ten znak ponownie podchodzi do niej asystentka. Zakłada na jej biodra uprząż i odchodzi, pozwalając Niepce samej przysunąć się bliżej górującego nad nią dźwigu. Po chwili na scenę wchodzi dwójka performerów, którzy kierując dźwigiem, obniżają jego ramiona, na których podciąga się tancerka. Następnie podnoszą mechanizm w górę i zatrzymują w momencie, gdy

Niepce znajduje się w pozycji pionowej ze stopami opartymi o ziemię. Drżące ciało stoi w centralnym punkcie sceny, skupiając na sobie całą uwagę. Istotność tego momentu potęguje praca światła, które z rozproszonego, ciepłego zmienia się w biały strumień skierowany prosto na stojącą sylwetkę. W zespoleniu z innymi istotami i materiami Niepce osiąga pozycję, w której nie znalazłaby się samodzielnie. W ten sposób prezentuje inną drogę do osiągnięcia pozycji wertykalnej, uznawanej w ableistycznym świecie za docelową.

Stojąca Niepce zaczyna gestykulować. Prostuje ręce, potem je podnosi, jakby sprawdzała, co się stanie z jej ciałem, gdy przestanie trzymać się dźwigu. Następnie obraca się w tył i upada na boki, zatrzymując się na podłokietnikach. Wpływa też na przesuwanie się ramion dźwigu, które z drugiej strony trzyma asystent. Po chwili relacja zależności zaczyna się zmieniać: to asystent kieruje dźwigiem, a ciało Niepce poddaje się tym bodźcom. Gdy maszyna jest wzniesiona tak, że stopy tancerki odrywają się od podłoża, Niepce prostuje ręce, rozstawia je na boki. Zdaje się poddawać temu, co z jej ciałem robi konstrukcja, do której jest wpięta. Napina górną część ciała i kieruje szeroko rozpostarte ramiona ku górze, przyjmując pozycję przypominającą kształtem górną część dźwigu. Odwzorowanie kształtu maszyny może być odebrane jako wizualny symbol połączenia z drugą istotą. Oprócz tego figura może budzić skojarzenia z triumfem, przekroczeniem grawitacji, wzniesieniem się ponad rzeczywistość. Uwięziona w rozpostartych ramionach dźwigu postać może również przywoływać na myśl Chrystusa na krzyżu. Zwrócenie się ku analogii do obrazów religijnych sprawia, że odczuwany impuls raczej sugeruje niezasadność próby dostosowania osób z niepełnosprawnościami do sztucznie stworzonej normy człowieka poruszającego się na dwóch nogach. Impuls utopijny polega na chwilowym podważeniu obecnych przekonań i

mobilizacji do poczucia się w inny sposób oraz do zakwestionowania automatycznej kategoryzacji oglądanego obrazu.

Pod koniec spektaklu na scenę raz jeszcze wchodzi dwójka asystentów. Tym razem przypinają Niepce do dźwigu na wysokości bioder, a ramię dźwigu podnosi ją najwyżej, jak to możliwe. Niepce odchyła się w tył w taki sposób, że jej ciało przypomina łuk. Po chwili zaczyna zmieniać pozy. Podobnie jak w pierwszych minutach spektaklu, również w ruchach w powietrzu możemy zobaczyć próbę zagarnięcia i zbadania przestrzeni poprzez rozpostarcie rąk na boki i rozciągnięcie barków, tak by objąć ramionami jak największą powierzchnię. Po chwili tancerka za pomocą rąk krzyżuje i przyciąga do siebie nogi. Wykorzystuje możliwości, jakie daje jej złączenie z dźwigiem. Maszyna zdaje się współdziałać z ruchami Niepce, pozwalając jej na jeszcze ciaśniejsze niż na początku ułożenie ciała w pozycji embrionalnej. Dźwig jest punktem oparcia oraz odpowiada na ruchy ciała, utrzymując je na wysokości i pozwalając na obroty wokół różnych osi, dzięki asekurowającemu ciało stelażowi. Poczucie kruchości towarzyszące pierwszym sekwencjom na dźwigu zanika. Teraz obroty na wysokości wydają się dowodem triumfu i prezentacją sprawczości, która wynika z zespolenia sił różnych materii.

Diana Niepce, dźwig i powoli sterujący maszyną performer tworzą nierozzerwalną hybrydę, w której współdziałają splecione ze sobą instancje. Forma maszyny determinuje ruchy wpiętego w dźwig organicznego ciała. Niepce, balansując ciałem, wpływa na dźwig, który staje się przekaźnikiem impulsu przesyłanego do performerera na ziemi i odwrotnie, od niego do tancerki. Sama maszyna własnym ciężarem ingeruje w końcowy ruch, stawiając opór, ale też reagując na dwustronne bodźce.

Poprzez to chwilowe przekształcenie rzeczywistości i umożliwienie innego odbioru ciała z niepełnosprawnością Niepce pokazuje osobom na widowni

kierunek, w którym mogą dążyć po wyjściu z teatru. Stanowiące wyzwanie dla percepcji sekwencje mobilizują uczestników performansu do większej uważności na otaczające ich materie oraz do kwestionowania automatycznych kategoryzacji.

2.

Agata Siniarska w *null & void* eksploruje ludzko-zwierzęce splątania, które manifestują się poprzez działanie pod plandeką oraz doczepienie do ludzkiego ciała fragmentów szkieletu. Od początku spektaklu Siniarska wraz z okrywającym ją materiałem działa w ramach intraaktywnego fenomenu. Trudne do uchwycenia jest źródło poszczególnych ruchów i dźwięków. Nie sposób oddzielić działań tancerki od materiału, którym jest okryta, oraz od wzmacniającego odgłosy mikrofonu znajdującego się pod nim. W pierwszych sekwencjach chwilowe przebliski światła pozwalają dostrzec trzy różne materie. Część znajdująca się na scenie przypomina czarną folię ogrodową. Do niej doszyta jest elastyczna powłoka, która okrywa tancerkę i w reakcji na jej ruchy układa się w abstrakcyjne kształty. Ten materiał zakończony jest formą przypominającą zarys kwiatowego kielicha lub tuby gramofonu. Kielich przez większość czasu jest zwrócony tyłem do widowni, tak że nie sposób dojrzeć jego frontalnej części, co powoduje uczucie pewnego dyskomfortu, niepokoju. Takie połączenie stwarza potencjał do rozprzestrzenienia się utopijnego impulsu w postaci poczucia rzeczywistego zespolenia różnych materii. Zarówno ruchy, jak i odgłosy dobiegające ze sceny nie są jedynie efektem działania Siniarskiej, lecz całego hybrydycznego splątania. Falujące poruszanie się tego amalgamatu wynika w dużej mierze z reaktywnego oddziaływania kolejnych fragmentów materiału na siebie i ukrytą pod nim tancerkę. Podobnie jest z dźwiękami. Po pierwszych sekwencjach, gdy Siniarska kuli się pod płachtą, można

zauważyć wyłaniający się spod niej mikrofon, który rozwiewa wątpliwości co do źródła początkowych odgłosów. Okrzyki i szумы, które słyszeliśmy, były tak wyraźne dzięki technologicznemu wsparciu, i wraz z odgłosami wydawanymi przez tancerkę i szelestem materiału tworzą krajobraz dźwiękowy. Zarówno płachta, jak i mikrofon mają ogromne znaczenie dla końcowego efektu. Również w warstwie wizualnej – przez opakowanie płachtą tancerki i mikrofonu – spektakl zdaje się symbolizować pierwotność fenomenu (który tutaj ma formę hybrydycznej figury składającej się z artystki oraz materii), w ramach którego możliwe jest działanie.

W dalszych częściach spektaklu splątania z innymi istotami objawiają się na bardziej wyobrażeniowym poziomie. Ucieleśniając ludzko-zwierzęcą hybrydę, Siniarska podejmuje próbę empatycznego zbliżenia się do cierpiących zwierząt i poprzez odkrycie siebie wobec nich dąży do samopoznania. Wyobrażone relacje ucieleśniają idee kondycji postludzkiej, którą proponuje Rosi Braidotti. Badaczka w *Po człowieku* uznaje podmiot za „splot sił – byt z definicji relacyjny, niebędący niczym innym, jak efektem związków, w które wchodzi ze swymi ludzkimi i nie-ludzkimi innymi” (2014, s. 25). Zgodnie z tym myśleniem próba poznania i zrozumienia siebie wynika z procesu stawania się wobec innych i z dążenia do ucieleśnienia kondycji postludzkiej.

Kondycja postludzka stanowi jakościową zmianę w naszym myśleniu o podstawowej jednostce odniesienia wspólnej dla gatunku, do którego należymy, o polityczności oraz o naszym stosunku do innych mieszkańców planety (Braidotti, 2014, s. 45-46).

Kondycja postludzka skupia się na łączącej różne gatunki sile witalnej zoe (2014, s. 272) i otwiera pole do namysłu nad istnieniem w ramach większej

całości. Nieustanny przepływ energii i wpisana w egzystencję zmienność umożliwiają poszukiwanie afirmatywnych *zoe*-egalitarnych alternatyw. W *zoe*-egalitaryzmie nie chodzi o podniesienie rangi zwierząt czy ich antropomorfizowanie, lecz o uznanie cech łączących różne byty, dzięki czemu możliwe jest przybliżenie się do zrozumienia i wyrównania pozycji (tamże, s. 169). Wyrównanie pozycji polega na zmianie wartościowania cech odróżniających istoty ludzkie od nie-ludzkich i podniesieniu rangi cech wspólnych. Chodzi o uświadomienie sobie witalnej współzależności. „Ta witalna współzależność oznacza jakościową zmianę, przejście od związków opartych na szowinizmie gatunkowym ku etycznemu uznaniu tego, do czego zdolne są (ludzkie, zwierzęce, inne) ciała” (tamże, s. 168). Tak rozumianą kondycję postludzką opartą na współzależności prezentuje na scenie Agata Siniarska, rozmyślnie zrzekając się części sprawczości, wynikającej z jej uprzywilejowanej pozycji, poprzez zmianę charakteru ruchów i zrobienie symbolicznego miejsca innym istotom. Oczywiście przemiana tej hierarchii i osłabienie pozycji artystki następują jedynie na poziomie wyobraźni, jednak właśnie w tym wyobrażonym poczuciu tkwi potencjał utopijnych impulsów, będących chwilami zbliżenia się do współodczuwania z cierpiącymi podczas wojny zwierzętami. Skupienie się na procesie stawania wobec innych pozwala przynajmniej zbliżyć się do symbiozy z otoczeniem oraz wytworzyć utopijne szczeliny, w których załamują się podziały na ludzi i inne gatunki.

Ucieleśnienie potencjalnych kierunków przyszłości

1.

Poprzez opisaną przez Erikę Fischer-Lichtę pętlę feedbacku (2008, s. 61-79),

impulsy generowane na scenie mogą przeniknąć do osób odbiorczych i mają potencjał dalszego rozwoju poprzez ich rozpowszechnianie w innych sferach życia. W tym rozdziale interesować mnie będą momenty ze spektakli Agaty Siniarskiej i Diany Niepce, w których – w ramach wspólnoty (*communitas*) uczestniczących i performujących – wytwarzają się utopijne performatywy. Będą to chwile, w których – jak pisze Jill Dolan – „utopijne performatywy pojawiają się na wiele sposobów w obrębie, w poprzek i wśród stale zmieniających się społeczności widzów, publiczności, które odtwarzają się na nowo dla każdego występu” (2005, s. 17). Opisane poniżej zabiegi wciągają w pośredni i bezpośredni sposób publiczność do ucieleśnianych na scenie wątków, w wyniku czego powstaje doświadczenie wspólnego przeżywania rzeczywistości, w której obowiązujące hierarchie i stereotypy zostają zaburzone.

2.

W *The Other Side of Dance* interakcja Diany Niepce z publicznością opiera się na swoistej grze spojrzeń. Artystka subwersywnie wykorzystuje mechanizmy gapienia się opisane przez Rosemarie Garland-Thomson.

Gapienie się polega na dokładnym rejestrowaniu wizualnego doświadczenia obcości i nadawaniu mu znaczenia. Stanowi świadectwo natrętnego zainteresowania ze strony gapia, który kieruje krepującą uwagę w stronę obserwowanego obiektu. Jest czynnością transgresyjną, a zarazem intymną (2017, s. 62).

Garland-Thomson wskazuje również, że gapienie się to „główny sposób postrzegania niepełnosprawności w naszej kulturze” (tamże, s. 63) oraz nawyk, „który kształtuje tożsamość osób z niepełnosprawnościami w

relacjach społecznych” (tamże). Wzrok, którego doświadczają, zawiera w sobie ciekawość, chęć zdefiniowania i zdiagnozowania odmienności postrzeganej przez osoby bez niepełnosprawności. Taki proces często prowadzi do alienacji i zakłopotania po obu stronach interakcji, a także może wywoływać u obserwatora poczucie winy. W konsekwencji spojrzenia te stają się ukradkowe, a osoby doświadczające tego typu spojrzeń przyjmują pozycję defensywną w reakcji na sytuację, w jakiej się znalazły (tamże).

Niepce w swojej choreografii wykorzystuje znaczenia i konotacje związane ze społecznym postrzeganiem niepełnosprawności, przekształcając akt gapienia się w gest subwersywny. Po pierwsze, samo umieszczenie swojego ciała z niepełnosprawnością na scenie jest świadomym wystawieniem się na spojrzenia o charakterze definiującym, oceniającym i opisującym. Ponieważ performans odbywa się bez słów, a muzyka jest jedynie tłem, odbiór *The Other Side of Dance* polega głównie na percepcji wizualnej. Publiczność obserwuje ruchy sceniczne i na ich podstawie dokonuje interpretacji – wzrok staje się głównym medium odbioru, a zarazem jest jednym z istotnych elementów choreografii. W trakcie spektaklu często pojawiają się momenty intensywnego kontaktu wzrokowego, kiedy Niepce wpatruje się w publiczność, konfrontując swój wzrok z jej spojrzeniem. Dochodzi do wymiany spojrzeń, która w trakcie utopijnych performatywów ewoluuje. W tych chwilach interakcja wzrokowa przybiera inny charakter, a ciężar społeczny związany z gapieniem się na oznaki niepełnosprawności chwilowo zanika. Niepce przejmuje kontrolę nad sytuacją, decydując, na co oglądający patrzą, a jednocześnie zmusza ich do konfrontacji poprzez intensywne, bezpośrednie spojrzenie. Tym samym uwidacznia wzajemność spojrzenia i pokazuje, z czym ma do czynienia na co dzień. Teraz to ona jest kuratorką sytuacji. Znajduje się na scenie, czym celowo naraża się na wzrok oglądających i wiążąc się z nim konfrontacją. Spoglądając na kolejne osoby,

Niepce zdaje się analizować je za pomocą wzroku, tak jak osoby bez niepełnosprawności w życiu codziennym identyfikują zauważalne oznaki niepełnosprawności. Ponieważ światła sceniczne uniemożliwiają Niepce widzenie twarzy publiczności, gest ten nabiera symbolicznego znaczenia. Może on sugerować nieadekwatność i bezsensowność świata, w którym osoby z niepełnosprawnościami są odbierane głównie za pomocą wzroku – narzędzia społecznej diagnozy. Poprzez intensywne spojrzenia Diana Niepce prowokuje osoby oglądające do konfrontacji z własnymi przekonaniem i zakorzenionymi w podświadomości stereotypami, które zostają chwilowo podane w wątpliwość w ramach performatywu współdzielonego w *communitas*.

3.

Wciągnięcie odbiorców do performansu *null & void* wykorzystuje dwie strategie. Z jednej strony mamy do czynienia z działaniem o charakterze abstrakcyjnym, odwołującym się do wyobraźni widzów i skłaniającym do próby współodczuwania ze znajdującą się na scenie Agatą Siniarską. Proces ten nie ma charakteru zamkniętego, a opiera się na drobnych impulsach, chwilach poczucia się w relacji z innymi. W niedookreśloności tkwi potencjał wyobraźni, którą Jill Dolan w *Utopia in Performance* opisuje jako narzędzie umożliwiające dostęp do alternatywnego rozumienia rzeczywistości oraz skupienia się na tym, co wspólne (2005, s. 163-165). Dolan opisuje spektakle, w których osoby performujące przywołują historie osób z marginalizowanych grup w celu włączenia ich do społeczeństwa (tamże). Takie zabiegi pozwalają publiczności skupić się na wspólnych doświadczeniach, które istnieją nie pomimo, lecz dzięki różnicom konstytuującym ludzką kondycję i pokazują absurdalność podziałów na nas i innych (tamże).

W przypadku Agaty Siniarskiej – w miejsce łączącego istoty ludzkie człowieczeństwa – czymś wspólnym może być witalna siła *zoe*, o której pisze Rosi Braidotti (2014, s. 169). W skupieniu się na łączącej różne gatunki ludzkie i nieludzkie sile witalnej chodzi o zbudowanie porozumienia na bazie nieodłącznych różnic, a nie zamykanie na nie oczu. Zdecydowane przekierowanie światła ze sceny na widownię w połowie choreografii przypomina o nierównej hierarchii, której nie sposób zwalczyć, oraz o fakcie, że umieranie zwierząt na wojnie jest wynikiem ludzkich decyzji i działań. Widzowie zostają zaatakowani intensywnym strumieniem światła i w ten sposób „zainfekowani” afektami ze sceny. Ten kilkusekundowy moment sprawia, że nie sposób dystansować się od tematyki poruszanej w choreografii ani zapomnieć o nierówności strukturalnej w relacjach międzygatunkowych. Skierowanie reflektorów na osoby oglądające zmusza je do refleksji nad swoją pozycją wobec ucieleśnianego na scenie doświadczenia stawania się zwierzęciem. W tym momencie przeżywanego wspólnie utopijnego performatywu możemy na chwilę zbliżyć się do poczucia się wobec innych istot. Oczywiście nie wymażemy nierówności, lecz utopijny performatyw daje możliwość chwilowej reorientacji, wyobrażeniowego przybliżenia się do egzystencji zwierząt i refleksji nad własnym miejscem wobec nich.

Zakończenie

The Other Side of Dance Diany Niepce i *null & void* Agaty Siniarskiej generują utopijne impulsy, które choć efemeryczne, mają moc transformacyjną. Obie artystki operują strategiami, które, zgodnie z Jamesonowską hermeneutyką utopii i Dolanowską koncepcją utopijnego performatywu, destabilizują obowiązujące normy percepcji oraz automatycznej, instynktownej identyfikacji i prezentują poczucie

towarzyszące alternatywnej perspektywie postrzegania rzeczywistości. Tancerki wykorzystują możliwości, jakie daje autonomia tańczącego ciała, do wytworzenia potencjalnych wspólnot ludzkiej i nie-ludzkiej materii.

Niepce i Siniarska pokazują polityczny potencjał tańca, o którym pisze Randy Martin. W *Między interwencją a utopią* traktuje on taniec jako narzędzie do myślenia (2018, s. 221), pozwalające na natychmiastowe urzeczywistnienia alternatywnej, lepszej wizji rzeczywistości.

Tanec wytwarza również swoją własną politykę, wypracowując własne ścieżki i ramy działania, prowadząc nas tym samym w stronę tego co możliwe i pożądane. [...] Gromadzi też publiczność, tylko po to, by za chwilę całkowicie ją rozproszyć; pozostaje dostrzegalny ślad tego, co przed chwilą miało miejsce, za czym się już tęskni i co każe tworzyć dalej (tamże).

Praktyki artystyczne Niepce i Siniarskiej wpływają na sposób, w jaki ludzkie ciało, inne istoty oraz relacje międzygatunkowe mogą być odbierane. Ich choreografie są polityczne poprzez chwilową zmianę charakteru zmysłowego odczuwania świata. Poprzez tak rozumiany akt polityczny to, co jest na co dzień marginalizowane, czyli osoby z niepełnosprawnościami i historie zwierząt w czasie wojny, chwilowo znajduje się w centrum uwagi. A jak pokazują zarówno Jameson, jak i Dolan, to właśnie z takich efemerycznych przełomów może wyłonić się inna przyszłość.

Analizowane w tej pracy spektakle, choć formalnie odmienne, łączy afektywna intensywność i subwersywny potencjał. Staralam się pokazać momenty, w których szczególnie jaskrawe jest zachwianie porządku, w jakim przyzwyczajeni jesteśmy postrzegać ciało i jego sprawczość. Te efemeryczne

momenty transformacji nie mają charakteru systemowej rewolucji, lecz – zgodnie z myśleniem Fredrica Jamesona – stanowią „wyobrażenie możliwej przyszłości” (2011, s. 42). Chwilowa „utopijna transfiguracja” (tamże, s. 39) daje nadzieję na dalsze przekształcenia, które umożliwia fakt wspólnego przeżycia estetyczno-afektywnego. Wspólnota widzów może stać się modelem dla dalszego rozwoju społeczeństwa, który Jameson określa jako proces „«dojrzewania wewnątrz» obecnego” (tamże, s. 28). Umożliwia to opisane przez Dolan wspólne „ucieleśnienie i choćby przez fantazję, odegranie afektywnych możliwości «działania», kierujących nas ku lepszemu światu” (2005, s. 6). Dzieje się to poprzez zwracanie uwagi na ślady lepszej przyszłości w teraźniejszości i pokazanie innej perspektywy doświadczania rzeczywistości, w której wszyscy się znajdujemy. Spektakle Niepce i Siniarskiej nie tylko ujawniają nowe możliwości cielesności i relacyjności, ale także uczestniczą w redefinicji wspólnoty estetycznej i politycznej. Utopijne impulsy, które rozbłyskują na scenie, mogą, poprzez oddziaływanie na percepcję widzów, rozprzestrzenić się na inne sfery życia społecznego. Doświadczenie *The Other Side of Dance* i *null & void* przekazuje, że znany nam świat nie jest jedynym możliwym.

Artykuł bazuje na pracy licencjackiej napisanej na wiedzy o teatrze UJ; promotorem pracy był prof. Grzegorz Niziołek.

Wzór cytowania:

Treit, Maria, *Utopia ucieleśniona Impulsy utopijne w praktykach choreograficznych Diany Niepce i Agaty Siniarskiej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 190, DOI: 10.34762/eghg-hs05.

Autor/ka

Maria Treit (m.treit@gmail.com) – absolwentka wiedzy o teatrze w ramach MISH. Zafascynowana odkrywaniem powiązań w pozornych sprzecznościach oraz sztuką na styku gatunków, technik i mediów. ORCID: 0009-0002-5769-8836.

Przypisy

1. Diana Bastos Niepce, *The Other Side of Dance*, wyk: Ana Sofia Leite, Diana Niepce, wsparcie badawcze: Carlos Oliveira, muzyka: Gonçalo Alegria, wiatło: Carlos Ramos, kostium: Silvana Ivaldi, scenografia: Bruno Capucho, technika: Ricardo Paz, Telma Pinto, dyrektor produkcji: Joana Costa Santos, produkcja: As Niepce's, rezydencja artystyczna: PACT Zollverein (DE), Biblioteca de Marvila – CML, o Espaço do Tempo, Oliva Creative Factory – CMSJM, Teatro da Cerca de o Bernardo, koprodukcja: Festival Citemor, Produo d'Fusão, finansowanie: República Portuguesa – Cultura / Direção-geral das Artes, Fundao GDA, premiera: Teatro da Cerca de o Bernardo, Coimbra, 5 sierpnia 2022.
2. Agata Siniarska, *null & void*, wspłpraca artystyczna: Julia Plawgo, Julia Rodriguez, Lubomir Grzelak, Partners in Craft, rat milk, Zuzanna Berendt, charakteryzacja: Una Ryu, kostiumy: Maldoror, reżyseria światła: Annegret Schalke, trening głosu: Ignacio Jarquin, muzyka/dźwiek: Lubomir Grzelak, produkcja: Agata Siniarska, koprodukcja: Tanz im August / HAU Hebbel am Ufer, Cross Attic Praga, Partners in Craft, premiera: festiwal Tanz im August, Berlin, 26 sierpnia 2023.

Bibliografia

Barad, Karen, *Spotkanie z wszechświatem w pół drogi*, tłum. S. Królak, Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury, Poznań 2023.

Bastos Niepce, Diana, *Szerzenie wiedzy i zabieranie głosu*, rozmowę przeprowadziła Izabela Zawadzka, [w:] *Rozmowy o obecności w teatrze*, red. J. Czarnota, K. Piwońska, Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, Poznań 2023, s. 237-245.

Braidotti, Rosi, *Po człowieku*, tłum. J. Bednarek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014.

Butler, Judith, *Ramy wojny*, tłum. A. Czarnacka, Instytut Wydawniczy Ksizka i Prasa, Warszawa 2011.

Czajka, Anna, *Człowiek znaczy nadzieja. O filozofii Ernsta Blocha*, Wydawnictwo FEA, Warszawa 1991.

Dolan, Jill, *Utopia in Performance. Finding Hope at the Theater*, University of Michigan Press, Michigan 2005.

Fischer-Lichte, Erika, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

Garland-Thomson, Rosemarie, *Ośmielone spojrzenia. Sposoby wykorzystania dynamiki relacji opartych na gapieniu się przez niepełnosprawne performerki*, tłum. K. Ojczyńska, [w:] *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, red. E. Godlewska-Byliniak, Fundacja Teatr 21, Warszawa 2017, s. 61-75.

Hyży, Ewa, *Dzielenie się światem. Nowy feministyczny realizm w ujęciu Karen Barad*, [in:] *Feministyczne konteksty. Multidyscyplinarnie*, red. E. Hyży, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2017.

Jameson, Fredric, *Utopia as a Method, or the Uses of the Future*, [w:] *Utopia/Dystopia*, red. M. Gordin, H. Tilley, G. Prakash, Princeton University Press, Princeton 2011, s. 21-44.

Kunst, Bojana, *Subwersja tańczącego ciała*, [w:] *Choreografia: autonomie*, red. M. Keil, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Narodowy Instytut Muzyki i Tańca, Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk Warszawa-Poznań-Lublin, 2019, s. 246-272.

Martin, Randy, *Między interwencją a utopią: polityka tańca*, [w:] *Choreografia: polityczność*, red. M. Keil, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Narodowy Instytut Muzyki i Tańca, Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk, Warszawa-Poznań-Lublin 2019, s. 218-239.

Museum of the Anthropocene, konto na Instagramie, <https://www.instagram.com/museum.anthropocene/> [dostęp: 30.05.2025].

Niedurny, Katarzyna, *Ucieczka z obrazu*, „Dwutygodnik”, 2019, nr 271, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8654-ucieczka-z-obrazu.html> [dostęp: 30.05.2025].

Niepcze Bastos, Diana, *Z Portugalii do Polski: podróż do Warszawy w ramach międzynarodowej rezydencji dla artystów z niepełnosprawnościami*, „taniecPOLSKA” 2020, <https://taniecpolska.pl/krytyka/z-portugalii-do-polski-podroz-do-warszawy-w-ramach-miedzynarodowej-rezydencji-dla-artystow-z-niepelnosprawnoscia/> [dostęp: 30.05.2025].

Pokaż język, opis projektu na stronie Teatru 21, <https://teatr21.pl/projekty/pokaz-jezyk/>, [dostęp: 30.05.2025].

Siniarska, Agata, *Agata Siniarska – język ciała, afektów i hormonów*, wywiad przepr. M. Obarska, „Culture.pl”, 2024, <https://culture.pl/pl/artukul/agata-siniarska-jezyk-ciala-afektow-i-hormonow-wywiad> [dostęp: 30.05.2025].

Siniarska Agata, *null & void*, opis spektaklu na stronie festiwalu Tanz im August, <https://www.tanzimaugust.de/en/production/detail/agata-siniarska-nullvoid> [dostęp: 30.05.2025].

Siniarska, Agata, rozmowa w ramach podcastu *Sztuki robi*, przepr. Ola Kuzemko, 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=wzHRGCRKH6U> [dostęp: 30.05.2025].

Szacki, Jerzy, *Utopie*, Państwowe Wydawnictwo „Iskry”, Warszawa 1968.

Szymajda, Joanna, *Estetyka tańca współczesnego w Europie po roku 1990*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2012.

Świerkosz, Monika, *Ciała podatne na zranienie. Judith Butler, samozniszczenie i radykalne akty oporu*, „Etyka” 2028, nr 57, s. 69–70.

Utopia, Słownik Języka Polskiego PWN, <https://sjp.pwn.pl/sjp/utopia;2533813.html> [dostęp: 30.05.2025].

Zamorska, Marta, *Choreografie antropocenu, czyli o materiałach wprowadzających w ruch*, „Prace Kulturoznawcze” 2018, t. 22, nr 1-2, s. 122. DOI: 10.19195/0860-6668.22.1-2.8.

Źródło: <https://didaskalia.pl/arttykul/utopia-ucieleśniona>

From the issue: **Didaskalia 190**

Release date: grudzień 2025

DOI: 10.34762/esah-nc25

Source URL:

<https://didaskalia.pl/en/article/state-choreographer-identifying-origins-choreographic-power>

/ SPOŁECZNE CHOREOGRAFIE

Is the State a Choreographer? – Identifying the Origins of Choreographic Power

Paul Umut Kahla | Ruhr Universität Bochum

Abstract

In this article, the author uses the figure of the choreographer as a starting point to identify centres of power in a system in which power is enacted and produced through movement. The author relates Foucault's theories of state power to contemporary discussions of choreography in dance and performance studies while also drawing on historical understandings of choreography. In the analysis, Gerko Egert's concept of choreopower (*Choreomacht*) is extended to focus on cores of choreographic power. Drawing on concepts of Judith Butler, the choreographed body is identified as taking an active part in the actualization of power.

Keywords: choreography; power; choreographer; state; body

Recent academic discourse on choreography has shifted the meaning of the term 'choreography' to describe phenomena not necessarily akin to dance. More specifically, the word has been used to describe the political dimensions of the broader field of movement (e.g. Klein, 2013; Foellmer, 2016; Egert, 2022; Mir, 2022). Dance scholar Gabriele Klein framed the

choreographic organization of bodies as a central tool for political protest in the public sphere. Furthermore, she established that choreography (understood as a practice directly connected to dance) is always situated within a network of social norms and structures. Klein proposed the concept of *social choreography*, meaning ‘creating a connection between the social and the aesthetic by attributing to the aesthetic a fundamental role in the description of the political and the social’ (2013, p. 198). Similarly, Foellmer looked at choreography as a medium of protest (2016), examining closely at which point a movement becomes political. A few years later, Egert identified every movement as political and, at the same time, influenced by politics. While the term ‘choreography’ has been applied to theoretical contexts unrelated to artistic dance, the discourse lacks a comparable reapplication of the term ‘choreographer’. In artistic dance practice, if there is a person filling the designated role of choreographer, they always have some form of authority over the choreography and thus over the body of the dancer (Harrington, 2023). The choreography, in this case, originates in the choreographer. With the political dimensions of movement being widely discussed and theorized as choreography, it seems counterintuitive to me to omit the role of the choreographer figure as the source of choreography. This article examines the discourse on political choreography and power through the lens of movement and focuses on the origins of both movement and power. The figure of the choreographer serves merely as a starting point and may later prove to be inadequate.

An introduction to choreographic power

The king, the president and the chancellor – to name just three figures involved in political decision-making – have in common with the choreographer that they enact power over individuals or, more specifically,

individuals' bodies. As Foucault (1991) has shown, controlling the bodies of individuals has long been a key tool for subjecting them to state power. In the late eighteenth century, as the age of public executions was being left behind and the age of discipline was dawning, state power was no longer upheld by eliminating unruly bodies. Punishment, unlike in previous centuries, was no longer a spectacle intended to intimidate the population. Rather, the consequences criminals faced in prisons were designed to address their bodies and reform them as desired. Disciplinary measures concerning the body extended to institutions such as 'the school, the barracks, the hospital or the workshop' (p. 140). In his *Introduction to Discipline and Punish*, Foucault writes,

The body now serves as an instrument or intermediary: if one intervenes upon it to imprison it, or to make it work, it is in order to deprive the individual of a liberty that is regarded both as a right and as a property. The body, according to this penalty, is caught up in a system of constraints and privations, obligations and prohibitions (p. 11).

The body has become the site of a power struggle between the individual and those who rule over them. Judith Butler notes that to 'say it is a "site" is to offer a spatial metaphor for a temporal process' (2002, p. 15) which is interesting insofar as movement – and by extension choreography – is an operation that is both temporal and spatial. While the focus of this paper is the relation between the individual and the state, it needs to be noted that economic actors also enact control over the bodies of individuals. Training a body to obey, respond and be skilful in specific ways, but also to consume, is imperative to capitalist success. Foucault emphasizes that both the state and

capital owners manipulate bodies not only to repress and prevent but also to encourage certain behaviours ‘in order to obtain an efficient machine’ (p. 164). Media and performance scholar Gerko Egert (2022) proposes the concept of *choreopower* (*Choreomacht*)

to address the question of power [*Macht*] from the perspective of movement. Understood as a technique of power, choreography is a method for examining the very constellations of power [*Machtkonstellationen*] which work with and via movement.

Choreography is thereby separated from artistic dance practice in a narrower sense and described as the productive relation of power [*Kräfteverhältnis*] which brings forth movement and thus affects all movement (Egert, 2022, pp. 117–8, my own translation; for the full German quote see footnote 1).¹

Through the concept of *choreopower* choreography is removed from the practice of artistic dance and applied to all movement. This broader understanding of choreography makes it possible to address power from the perspective of movement and, consequently, address the balance of power inherent to any movement. In a choreographic regime, Egert proposes, power is exercised by controlling the movement of (human, animal and plant) bodies, matter, money and data. The techniques through which *choreopower* controls movement are themselves informed by movement. As a result of this supposition, Egert avoids pointing towards any instance, policy or system of power that predetermines movement. While I generally agree with Egert’s propositions concerning the concept of *choreopower*, I slightly diverge from them at this specific point and I argue that there is no choreography without a choreographer. Even if the dancer and the

choreographer turn out to be the same person, there is always one who choreographs and one who moves. The concept of *choreopower* states that every movement is the result of another movement. It cannot be denied that movement encourages further movement, almost like a chain reaction. Equally, I do not minimize the fact that, as Egert suggests, a movement is typically subject to multiple forces which consequently produce a moment of choreographic power. However, I believe that there are centres of power to be identified. It is in those centres of power that I suspect the presence of a figure that, for the moment, I still refer to as 'choreographer'.

The body as the choreographer's material

Dance in Europe was captured by choreography at the end of the sixteenth century (Lepecki, 2007). By the seventeenth century the dancing bodies at the court of Louis XIV were completely controlled. Theatre scholar Stefan Apostolou-Hölscher points out that 'the determination of bodies and their unifying subordination to be one body of the monarch was the original function of ballet' (2014, p. 159). Choreography meant a system of notation; a representation of movement which was to be precisely replicated by dancers. In the writings of Raoul-Auger Feuillet, who acted as choreographer and notator in late 17th-century France, 'we are confronted with the idea of a sovereign form inscribing itself into a passive material. [...] Resulting from this, in Feuillet there is no space for unruly bodies, their potentials or immanent forms of life' (p. 159). Being a choreographer meant being in control of every movement performed by dancers. These movements almost exclusively originated in some form of textual notation. The choreographer, however, did not generally think of themselves as an interpreter of these notations. The act of choreographing, from the beginning, was understood as a creative act, as fixating an original idea,

creating a score to be interpreted by one or more dancers. The choreographer, not unlike a visual artist or a poet, worked with his material, the human body (Woitas, 2000). Choreographed dance was a case of what 'Michel Foucault called the classical episteme, in which the representation of reality corresponds point for point with reality itself' (Franko, 2011, p. 324). The movement performed by dancing bodies was a direct representation of the choreographer's ideas, which would later be noted on paper. The notation, although descriptive of choreographic ideas, also serves a prescriptive purpose. While the choreographer usually went on to train the dancers' bodies, written choreography ensures that it may be learned and performed even in the physical absence of its author. While the dancer's body, the object being controlled, is necessary for the choreography to function, the choreographer's body, is not. In the centuries that followed, less authoritarian ideas of choreography became established. Apostolou-Hölscher (2014) points to the works of French dancer and choreographer Noverre, written in the eighteenth century, as some of the earliest examples of choreography that was less rigid than a set of rules governing each movement.

Dancer and scholar Heather Harrington interviewed contemporary choreographers, who described their didactic-democratic and/or collaborative methods of creating choreography. Those quoted view dancers less as a passive material waiting to be imprinted on and more as fellow contributors to an artistic process. However, as Harrington points out, 'The dancer gains agency in the fact that they are creating movement, but the choreographer holds the power of accepting or rejecting the movement' (2023, p. 3). Harrington models a dancer-choreographer relationship in which the two contributing parties are part of an ongoing conversation,

constantly influencing each other. She stresses the interpretative nature of dance, highlighting the inevitable deviation of every movement from what was intended. Despite all of this, she still concludes that 'Dance is a medium where a person can easily fall into being an object – they can lose ownership of their body – how it appears and how it moves, and become alienated from movement that they have created because they are not credited or they lose control of it' (p. 15). Since Louis XIV, the control of dancing bodies has repeatedly been of interest to those in power. In Christian-influenced states, dancing for hedonistic pleasure is still prohibited on certain holidays. No longer ago than the mid-1990s, the British government prohibited late-night techno raves. Dictatorial regimes issue dance bans or have their citizens rehearse a strict choreography to celebrate their ruler (Klein, 2022). The individuals who dance, however, are not the only bodies addressed by power.

Power and bodies

Michel Foucault notes that 'power is exercised rather than possessed; it is not the "privilege", acquired or preserved, of the dominant class, but the overall effect of its strategic positions – an effect that is manifested and sometimes extended by the position of those who are dominated' (1991, p. 27). Power is not just inherent to any body. It is acquired and upheld through continuous processes. As trivial as it may seem, there are privileged positions in every system, every society, from which it is easier to set in motion and control such power-producing processes. *Choreopower* (Egert, 2022) is produced through continuous monitoring and control of movement. Uncontrolled movement acts as a threat to state sovereignty, which is why as much movement as possible is regulated. Incidentally, this does not exclusively apply to states ruled by authoritarian leaders or dictators but

also to democratically elected governments, which do not refrain from choreographing their citizens.

Drawing on Foucault, Judith Butler notes that 'to the extent that power forms a body, the body is in some ways, or to some extent, made by power' (2002, p. 13). The subject and its body are constituted through being continuously affected by power. Butler also points out that Foucault uses the term 'body' to refer to both people and institutions. In this open conception of the body, institutional choreography affecting individuals becomes a negotiation of power between (at least) two bodies. The choreography, originating in the (institutional) body of what I have been calling the 'choreographer' is confronted with the subject's body. In this process, the choreographed body becomes a 'nexus' (p. 15) – a site where (choreographic) power may be challenged, redirected, transvalued or not affected at all. Power, Butler stresses, does not only happen to the body. The body also happens to the power. In other words, the power of the 'choreographer' is actualized only in the body of the choreographed. Choreographic power produces the 'choreographer' in the first place and is itself produced by the movement it creates. Similarly, the choreographed subjects are produced by choreographic power, which is in turn only realized through the subjects' moving bodies. This co-dependence of the bodies, choreographing and choreographed, in producing and upholding choreographic power means that the positions of choreographer and choreographed are by no means static. One could of course use the labels 'choreographer' and 'choreographed' to describe any relation between at least two parties with an imbalance of power – between student and teacher, employee and employer, or between partners in a romantic and/or sexual relationship. In labelling state institutions and their heads specifically as choreographers, I emphasize that their choreography is usually the most

prevalent and therefore performed by broad masses of individuals. As I will show, however, state power rarely originates in a singular body. The term ‘choreographer’, while helpful to label one variable in the relation between someone who choreographs and someone who is choreographed, might turn out to be misleading as it refers to a singular person.

It is at this point that I will address how exactly state institutions affect subjects’ bodies choreographically.

Mechanisms of state choreography

‘Choreography’ etymologically combines the activities of dancing (*choro*) and writing (*graphie*) (Franko, 2011). Consequently, with regard to choreographic power, it does not come as a surprise that even though ‘the fact of power precedes the right that establishes, justifies, limits or intensifies it [and] exists before it is regulated, delegated, or legally established’ (Foucault, 2008, p. 304), all instructions of movement issued by a state are written down as laws. The text, similar to the notations created by choreographers in Baroque France, precedes the movement (even if a number of legal texts have come into existence in reaction to movements preceding them). Apostolou-Hölscher even connects the term ‘law’ to the choreographic practice of Feuillet, claiming that at the court of Louis XIV ‘dancers shall merge entirely with the law that is given to them by choreography’s *écriture*’ (2014, p. 159). From the moment a law takes effect, every action performed by individuals, even if it contravenes the law, happens in relation to it. Deleuze noted that societies of control had been slowly replacing the disciplinary societies described by Foucault. Instead of training the body to move in a certain way, they are monitoring its movements. According to Deleuze, ‘We no longer find ourselves dealing with

the mass/individual pair. Individuals have become “*dividuals*”, and masses, samples, data, markets or “*banks*” (1992, p. 5). Bodies are fragmented into data on the goods they consume, the money flowing in and out of their accounts, the medical treatments they undergo, the routes they regularly take. Most of this data is available to the state and unavailable data is acquired through forms. The forms themselves choreograph those who fill them out. They do not present an open invitation to disclose facts but, with specific instructions and pre-formatted columns, dictate what information is to be given and in which way.

I focus on the state’s choreography of bodies, but what’s crucial here is the state’s control over the movement of matter, data and money, as bodies are moved by material realities. Any decision on the implementation, extension or limitation of welfare services makes bodies of the poor either move or stiffen. Any approval or ban of medical procedures affects how (and if) bodies can continue to exist. Fences, walls or ditches on one hand and tunnels, bridges and ramps on the other hand physically limit or support movement. An investment in public transportation or a decision to extend a road network determines who can move where and, importantly, *how*. The state may decide where housing is built and where recreational areas are developed (or at least not demolished) and it mandates which spaces must be accessible to disabled people. These are just a few examples of how movement is controlled through movement (Egert, 2022).

There is, of course, an economic interest in controlling bodies. As Foucault (2008) points out, mobility is an essential element of ‘human capital’ (p. 230). While migrating from one place to another, people do not work (i.e. produce). A population’s ability to make decisions about their movement may also be brought back into economic analysis as the ability to make

investment choices. Egert (2022) notes that a constant flow of movement is imperative to any capitalist system. Means of production, human workforce and the goods produced need to stay in constant yet controlled motion to prevent the system from collapsing. Through choreography 'human activity is captured as labour (which can in turn produce surplus labour)' (Mir, 2022, p. 22). A state's choreography, if it works properly (i.e. in the interest of the capital), enables workers movement but guides it enough to result in maximum productivity. Traffic regulations, for instance, decide how fast vehicles (and their passengers) are allowed to move – enabling them to move to their workplaces fast but preventing them from causing traffic accidents. With all commons enclosed, ownership rights regulate which objects individuals may acquire. With 'the smooth space of nomadism [turned] into a striated space' (p. 22), stepping on private property uninvited is (in many states) considered a crime. So is stealing and taking somebody else's life. Criminal codes especially include specific instructions on what to move, how to move and who may move where.

According to Foucault (2008), 'The crime is that which is punished by the law, and that's all there is to it' (p. 251). To use the terminology I propose, a crime is the refusal to follow choreographic instructions. Opposing crime is law enforcement, which Foucault describes as 'the set of instruments employed to give social and political reality to the act of prohibition in which the formulation of the law consists' (p. 254). It is one of the mechanisms through which choreography (i.e. the law) is transformed from a notation to actuality. In any state, the police, or in some cases the military, appear as a key element of law enforcement. Moving towards a mass of people, grabbing them, removing them from a space, even hurting them – police bodies physically influence how and where non-police bodies move. The police, 'through its physical presence and skills, determines the space of circulation

for protesters, and ensures that “everyone is in a permissible place” (Deleuze 1995 [...])’ (Lepecki, 2013, p. 16). Though in many contexts police are assisted by machine bodies, such as water cannons or guns, the movement their bodies perform is fundamental for their work. As Marc Villanueva Mir (2022) points out, the bodily performance of police is not a mere result of their duties but rather a dedicated technique. Using their bodies, they organize and direct movement while being subjected to choreographies as well. They use choreographic techniques of intimidation, constraint, dispersion and capture, which they constantly train their bodies to perform. Additionally, they too follow the state’s choreography which assigns to them the role of enforcing it. They ‘make move, both as a choreographer and as a dancer’ (p. 26). Their pattern of choreographed movement aims at demobilization, at breaking down movement so that it can be controlled.

According to Egert (2022), *choreopower* does not only address movement but also the potential of movement. *Preacceleration* is described as a movement before the actual movement, an impulse that is later actualized when the body changes its position. *Choreopower* may ignite *preacceleration*, the mere potential of movement, but also direct it. Foucault proclaimed that by the end of the eighteenth century, ‘the gloomy festival of punishment was dying out’ (1991, p. 8). While public punishment – at least in the European sphere, with which Foucault concerned himself – is not the norm anymore, the rise of modern audiovisual media has resulted in a sort of secondary punishment of public disobedience. Actions of political protesters physically punished by police forces are often filmed, either by nearby allies or media outlets. These recordings then circulate through news media and online networks and, though igniting an enraged outcry, demonstrate what may happen to individuals who do not conform to choreography.

As shown before, the police play an important role in directing movement. The physical presence of the police directly affects individuals' bodies. But even in their absence the police make bodies move or rather inhibit movement. André Lepecki proposes the concept of *choreopolice*, which not so much concerns the immediate effect of choreographed movement of police bodies on others as it addresses the subject even without police officers being physically present. The possibility of a confrontation with police forces is sufficient to control the behaviour of the public, Lepecki writes. As long as every body moves along predetermined pathways, in conformity with the state's choreographic instructions, the police do not intervene. As a result, 'even without a cop in sight, a daily choreography of conformity emerges, even within so-called free or open societies' (Lepecki, 2013, p. 20). *Choreopolice*, while of course related to police, predominantly involves self-policing. The inscribed self-policing has a dual effect: it directs *preacceleration* and, in effect, results in a movement, and it prevents movement, eliminating *preacceleration*. Mir explains that for Jacques Rancière 'the police logic is not defined by the negativity of a reaction but by the positivity of a production: [...] For Rancière, the essence of police lies in the production of conformity and normality' (2022, p. 20). To exemplify the self-policing he seeks to describe, Lepecki (2013) cites Tania Bruguera's *Whisper #5*, an artwork performed at Tate Modern London in 2008. Drawing on the historically recurring image of mounted police, the artist had two men dressed as police officers ride on horseback around and through the crowd of visitors, making them move through the exhibition space. None of the visitors disobeyed, even in the safe environment of the museum where they certainly were not going to be punished for their potential disobedience. The work, Lepecki deduces, shows not so much the control of police over the public at the exact moment of confrontation but how the behaviour of the

public is already controlled before they encounter the police. Discipline, contrary to Deleuze's claim, remains a factor in enacting power. Through the repetition of the same patterns of movement in accord with the law, the body is subconsciously trained not to break out of them. Mir (2022) describes the movement resulting from *choreopolice* as 'a pacified circulation' (p. 22).

As enforcement of laws is costly, neo-liberal democracies especially rely on the relative imperceptibility of their choreography (Foucault, 2008). The more citizens realize they are self-policing and notice the mechanisms that direct choreographic power towards them, the more likely they are to oppose them. During the height of the COVID-19 pandemic, when the so-called 'Western' states imposed curfews, restricted assembly and closed their borders, their citizens were appalled. As the measures were communicated so openly before entering into force, many people became aware of how the state's power affected their own bodies.² This example is striking for another reason. As with all instances of choreographic power, citizens were required to comply with regulations. In the case of measures against the coronavirus, the necessity for compliance was amply communicated to the public. States were only able to address the virus with choreographic power if human bodies performed the choreography they were asked to.

At this point I would like to emphasize that a state's choreography is not limited to its citizens. States, especially in the global north, have a huge interest in controlling which bodies enter their territory and which do not. Additionally, states with significant economic capital have power over the flow of goods, money and data, which affects people all over the world through trade, political agreements or military action. In the case of military action, bodies, just like police bodies, are choreographed in order to move

other bodies. Although I focus on states here, I need to stress again that choreography is also influenced by economic actors, even on a global scale. As migration – the movement of bodies – is a significant economic driver (Foucault, 2008), businesses growing into earth-spanning megacorporations create and control movement as much, if not (in some circumstances) more, than states do.

Refusing choreography - moving freely

André Lepecki (2007) considers the dancing body to be limited by choreography. Once dance is submitted to the rule of choreography, he notes, it loses all its power. When dance was placed in the chambers of European courts, it was removed from the public sphere, which transformed a formerly social activity into a project of discipline and subordination. Lepecki appeals to dancers (and academics) to avoid falling into the prison of habit and reinvent their own body on a daily basis instead of repeating the given information (i.e. choreography). What Lepecki calls for here is to cease being a passive target and transform the incoming power into an action, to deny choreography and create something original. Lepecki's appeal takes on a different meaning if we read it as concerning individuals choreographically addressed by state power. Heather Harrington writes, 'Dancers are integral to how choreography is performed; they are the choreography' (2023, p. 4). The same is true for choreographies produced by regimes. As established earlier, power exists through both the power-wielding body and the affected body. As Butler (2002) points out, the French word *assujettissement*, used by Foucault in his analysis of power, translates to both subordination (subjection) and becoming a subject. Being subjected, it seems, also activates the body. The actualization of choreographic power only happens if the choreographed comply. This opens up the possibility of actively

sabotaging the ongoing processes that sustain choreographic power. With their body as the nexus of power, the site where the reality of movement is negotiated, the choreographed may originate new forms of movement.

Dance scholar Susanne Foellmer (2016) examines strategies of counter-choreography in political protests. Protests in public spaces, which literally make bodies move, interrupt pre-choreographed patterns of circulation. Blocking city squares, streets or train rails, protesters use their own bodies to choreograph others, forcing them to find alternative routes, slow down or stop moving altogether. Further, they cancel out the demobilization achieved by the police, providing a counter-strategy to the choreography performed/imposed by police officers. The mobilization of protesters' bodies, organizing them in space and time in a way that takes up space, is itself a choreographic practice that produces choreographic power. Gabriele Klein (2013) stresses that in talking about political movements the word 'movement' should be taken literally as it is a corporeal activity through which political movements operate in the public sphere. In recent years, climate activists from groups such as Extinction Rebellion or *Die Letzte Generation* (the Last Generation) have impressively demonstrated how choreography may be used as a method of protest. Individuals who glued themselves to arterial roads or chained themselves to trees brought hundreds of motorized vehicles (and their passengers) to a standstill. Infringing multiple laws and regulations, the mere presence of activists near lignite strip-mining sites set in motion the bodies of security staff, police and press representatives.

As demonstrated, the flow of state power heavily relies on compliance. In certain cases, however, compliance has the opposite effect to the one intended. Malicious compliance, otherwise theorized as uncivil obedience

(Bulman-Pozen and Pozen, 2015), is a passive-aggressive form of protest that relies on meticulous compliance with a law or regulation. Uncivil disobedience is defined as an act or a series of acts that communicate criticism of a law or regulation with the purpose of disrupting or changing said policy while maintaining legal conformity. Bulman-Pozen and Pozen cite a protest initiated in 1993 by Californian motorists, who challenged the national 55-mile-per-hour speed limit, not by exceeding it, but by meticulously adhering to it. In doing so they sparked general dissatisfaction and, consequently, widespread opposition to the speed limit among fellow drivers. As a further example I refer to Susanne Foellmer's analysis (2016) of Erdem Gündüz's performance *Duran Adam (Standing Man)*. In 2013, political gatherings were temporarily prohibited in İstanbul due to frequent protests over the planned demolition of Gezi Park, where a shopping complex was to be constructed. Specifically, the ban concerned any movement as part of a political protest. In response to it, Erdem Gündüz stood still for hours on Taksim Square, facing the Atatürk Cultural Centre. He neither moved nor spoke. In doing so he perfectly complied with the police instructions not to move politically. The police searched him but could not arrest him as standing still was neither a crime nor a violation of the temporary regulations. People joined him, each standing next to him for short periods of time, but no political gathering was initiated, so there was no political gathering to be dissolved. Gündüz, even in complying, not only broke the pattern of no protest choreographed by the İstanbul police but made their bodies complicit in his protest as they stood around him, having realized they could not do anything against the *Standing Man*.

There are probably endless possibilities of transforming incoming choreographic power, the simplest of which might be to ignore

choreography altogether. Ignoring a prohibition sign, climbing over a fence, stealing some groceries – resistant practices like these are performed every day. Refugees are moved across green (or blue) borders, abortions are performed in secret, documents are forged. Houses are being occupied, medicine is smuggled, graffiti is sprayed. Every migrant entering a country ‘illegally’, every gender-affirming hormone used but not prescribed and every industrial farm broken into denies the choreography intended to prevent these movements. Incidentally, so does every arson attack on refugee homes, every million dollars lost to tax evasion and every swastika staining a public restroom. Refusing choreographic power is not specific to any political conviction. The refusal interrupts a state’s power and redirects it, but the direction depends entirely on the interrupter.

As mentioned before, the roles of the choreographing and the choreographed are neither static nor mutually exclusive. The German Minister of the Interior appears to control a large number of bodies. Yet, he himself is subject to choreographies originating in bodies even more powerful than his. When Alexander Dobrindt instructed the federal police to close German borders for asylum seekers in 2025, critics argued that in doing so he violated European law (Nöstlinger, 2025). While Dobrindt and his ministry have choreographic power over citizens, police and migrant bodies, the choreography in the laws of the European Union is supposed to override the choreography of federal lawmakers. As any other individual addressed by choreographic power, Dobrindt may decide not to abide by choreography and to negate the power supposed to actualize itself in the bodies of both him and the institutions he represents. The minister’s power comes into existence not only through his choreography that addresses others but also through the choreography he does not perform himself.³ Any subject resisting choreography momentarily becomes a choreographer

themselves and is, briefly, powerful. A single moment of movement against choreography naturally does not overthrow a state but many counter-choreographic movements, eventually becoming a larger scale movement, might do so.

Cores of choreographic power

I have now extensively described the relations between the individual (i.e. the subject) and the state constituted by movement. Addressing these relations through the analytical frame of choreographic power reveals their fluidity. As choreography keeps bodies in motion, the balance of power in the relationship between the choreographer and the choreographed moves as well. Choreographic power does not produce a static condition but rather ‘a continuous process of negotiation. The world that is being created is the direct result of how bodies move in it and what subjectivities are produced by that movement’ (Mir, 2022, p. 24). Amongst this web of power-producing processes, I sought to identify a choreographer figure responsible for all this movement. As mentioned above, practically any power relation could be examined through this analytical frame. A sign to keep people from stepping on a meadow is, at its core, as much a choreographic operation as is a deployment of armed forces at European borders.⁴ While it might seem not too difficult to identify the choreographer in a relation between two individuals, the question of origin and responsibility is more complex when applied to a larger-scale movement. The singular form ‘choreographer’ seems an inadequate description for the origin of the choreographic operations of a state controlling a huge mass of bodies.

I have shown in great detail how the state is able to produce and/or control movement, which in turn affects other movement and creates more

movement. The position a state occupies in a web of choreographies is what I would call a *core of choreographic power*. Such cores are characterized by a high concentration of choreographic power. They are produced and sustained because at their (epi-)centre there is one or more (institutional) bodies that affect an extensive amount of movement. And indeed, what we find when we try to identify 'choreographers' is that it is not a single person that controls all movement. Rather, we discover an accumulation of movement(s) traceable back to either one specific body or a collection of closely related bodies. And, as has been demonstrated, a state is certainly such a collection of bodies. Made up of multiple choreographing institutions, states have long had a monopoly on controlling movement on a global scale. Not all states possess the same amount of power as the number of bodies they address differs. Depending on the scale, different *cores of choreographic power* can be defined. On a communal level, each city council and local police station acts as a power core.

While I do not believe that all choreography needs to be evaded (in some cases it may be beneficial to the choreographed), I thought it important to demonstrate the role of power-affected bodies in sustaining power.

Understanding the processuality of states' control over movement and the role choreographed bodies play in the formation of *cores of choreographic power* is imperative to gaining an understanding of all political movement and the assessment of a need to counter-choreograph.

Wzór cytowania / How to cite:

Kahla, Paul Umut, *Is the State a Choreographer? - Identifying the Origins of Choreographic Power*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 190, DOI: 10.34762/esah-nc25.

Author

Paul Umut Kahla (paul.kahla@rub.de) – BA, works as a student assistant at the Institute of Theatre Studies of the Ruhr Universität Bochum, Germany. After graduating from a Bachelor's programme with a thesis on the relation between performativity and text, he continues to pursue research in the fields of theatre and performance studies and media studies. Additionally, he strongly contributes to the local theatre festival scene and creates theatre and performance art. ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-1834-9080>.

Footnotes

1. 'um die Frage der Macht aus der Perspektive der Bewegung zu adressieren. Verstanden als Technik der Macht dient die Choreographie als Methode, um jene Machtkonstellationen zu untersuchen, die in und durch Bewegung wirken. Choreographie wird dabei vom engen Bereich der künstlerischen Tanzpraxis gelöst und als jenes produktive Kräfteverhältnis beschrieben, das Bewegungen hervorbringt und somit in allen Bewegungen wirksam ist' (Egert, 2022, pp. 117-8).
2. I wish to note here that I firmly believe that these measures, though strongly limiting individuals' movement, were implemented in good faith and with good reason.
3. Dobrindt's actions may have legal consequences in the future. At the time of writing this article, however, he is still defying choreography.
4. The sign and the border forces of course operate on completely different levels of control, surveillance and violence. They are invoked here as symbols of the vast array of possible choreographic practices.

Bibliography

- Apostolou-Hölscher, Stefan, 'Dance Today: Between Biopower and Biopolitics', *Maska* 2014, no. 165-168.
- Bulman-Pozen, Jessica; Pozen, David E., 'Uncivil Obedience', *Columbia Law Review* 2015, no. 4.
- Butler, Judith, 'Bodies and Power, Revisited', *Radical Philosophy* 2002, no. 114.
- Deleuze, Gilles, 'Postscript on the Societies of Control', *October* 1992.
- Egert, Gerko, 'Macht bewegt sich, Macht bewegt [Power moves. Power makes move]', *Choreographie als Kulturtechnik*, ed. S. Huschka, G. Siegmund, Neofelis, Berlin 2022.
- Foellmer, Susanne, 'Choreography as a Medium of Protest', *Dance Research Journal* 2016, no. 3.

Foucault, Michel, 'Discipline and Punish', Penguin Books, London 1991.

Foucault, Michel, 'The Birth of Biopolitics', Palgrave Macmillan, New York 2008.

Franko, Mark, 'Writing for the Body: Notation, Reconstruction, and Reinvention in Dance', *Common Knowledge* 2011, no. 2.

Harrington, Heather, 'Dancer as Collaborator, Co-author, Co-owner, Co-creator: Power Relations between Dancer and Choreographer', *Research in Dance Education* 2023.

Klein, Gabriele, 'The (Micro-)Politics of Social Choreography', *Dance, Politics & Co-Immunity*, ed. G. Siegmund, S. Hölscher, Diaphanes, Zürich-Berlin 2013.

Klein, Gabriele, 'Tanz', *Handbuch Körpersoziologie 2*, ed. R. Gugutzer, G. Klein, M. Meuser, Springer Fachmedien Wiesbaden, Wiesbaden 2022.

Lepecki, André, 'Choreography as Apparatus of Capture', *TDR: The Drama Review* 2007, no. 2.

Lepecki, André, 'Choreopolice and Choreopolitics: or, the Task of the Dancer', *TDR: The Drama Review* 2013, no. 4.

Mir, Marc Villanueva, 'Police: Choreographing Demobilisation', *Performance Research* 2022, no. 1.

Nöstlinger, Nette, 'Germany Tightens Border Policy in 'Signal' to World, Interior Minister Says',
<https://www.politico.eu/article/germany-new-border-policy-interior-minister-alexander-dobrinde/> [accessed: 23.07.2025].

Woitak, Monika, 'Regie und Choreographie', *Bewegung im Blick*, ed. C. Jeschke, H.-P. Bayerdörfer, Vorwerk 8, Berlin 2000.

Source URL:

<https://didaskalia.pl/article/state-choreographer-identifying-origins-choreographic-power>

Z numeru: **Didaskalia 190**

Data wydania: grudzień 2025

DOI: 10.34762/f0cj-5r84

Źródło:

<https://didaskalia.pl/pl/artukul/dromena-theatron-albo-cos-somatycznego-zmyslowego-i-fizjologicznego>

/ USTANAWIANIE HISTORII TEATRU

Dromena, theatron albo „coś somatycznego, zmysłowego i fizjologicznego”

Teatr jako przedmiot refleksji i badań w rosyjskiej/radzieckiej nauce w latach dwudziestych XX wieku

Katarzyna Osińska | Instytut Sławistyki PAN, Warszawa

Dromena, Theatron, or ‘something somatic, sensual, and physiological’. Theatre as a subject of reflection and research in Russian/Soviet scholarship in the 1920s.

The early 1920s witnessed the establishment of theatre studies as an independent academic discipline. A novel approach to theatre history was developed under the influence of German research, primarily that of Max Herrmann. Meanwhile, theatre theory has benefited significantly from the research conducted by Russian Formalists. The article evokes the role of Alexei Gvozdev as an intermediary between German and Russian scholarship, as well as his role in the establishment of a school of theatre researchers (termed the ‘Gvozdev school’) operating in Petrograd/Leningrad. A more diverse approach to theatre research, incorporating psychology, was represented by researchers associated with the Moscow State Academy of Artistic Sciences (GAKhN). Between the Leningrad and Moscow circles is positioned the figure of Vsevolod Vsevolodsky-Gerngross, author of the pioneering textbook *History of the Russian Theatre* (1929). Vsevolodsky defined theatre as the art of action, thereby broadening the boundaries of a concept reserved for stage art only. He included examples of carnival performances, religious rituals, and Masonic ceremonies in his textbook. He drew on ethnographic materials relating not only to the past, but also to contemporary rural rituals (from the 1920s). Vsevolodsky-Gerngross's forgotten textbook

anticipates the performative turn in theatre studies at the turn of the 20th and 21st centuries.

Keywords: theater studies; theatre history; performance studies; Vsevolod Vsevolodsky-Gerngross; Alexei Gvozdev

W 1923 roku w petersburskim wydawnictwie Academia wyszła książka Aleksieja Gwozdiewa *Z historii teatru i dramatu (Iz istorii tieatra i dramy)*. Ten znawca teatru zachodnioeuropejskiego pierwszy rozdział publikacji poświęcił niemieckiej nauce o teatrze (*Giermanskaja nauka o tieatrie*). Podtytuł rozdziału obiecywał zapoznanie czytelnika z teoretycznymi podstawami ustanawianej właśnie na nowych podstawach historii teatru. W rok później w artykule *Wyniki i zadania naukowej historii teatru (Itogi i zadaczi naucznoj istorii tieatra)* pisał: „Tylko wola metody [podkreślenie autora] nadaje charakter naukowy tej czy innej gałęzi wiedzy i tylko dobrze uświadomiona metoda wyprowadza badania ze stanu przednaukowego i przenosi w sferę prawdziwej wiedzy”¹ (Gwozdiew, 1988, s. 121). W cytacie tym zastanawia użycie sformułowania „wola metody”. Gwozdiew mógł wybrać inne słowo, by podkreślić znaczenie metodologii w nauce o teatrze. Wybór „woli” nie musi oczywiście wskazywać na intencjonalne nawiązanie do filozoficznych koncepcji Schopenhauera czy Nietzschego; trudno byłoby też dowieść bezpośredniej korelacji „woli metody” z Jewreinowowską „wolą teatru”. Jewreinow za pośrednictwem tego określenia nadawał moc sprawczą teatrowi w odniesieniu do życia, traktując teatralność jako siłę napędową kultury, a w jego koncepcie można dostrzec przede wszystkim nawiązanie do *Świata jako woli i przedstawienia*. W przypadku Gwozdiewa należy jednak pamiętać o rewolucyjnym woluntaryzmie głoszonym między innymi przez Aleksandra Bogdanowa, głównego ideologa Proletkultu, którego poglądy na początku lat dwudziestych bliskie były samemu Gwozdiewowi i badaczom z

jego kręgu. Wyprowadzenie historii teatru ze stanu „przednaukowego” miało zatem dokonać się dzięki mobilizacji badaczy, którzy powinni nadążać za rewolucyjnymi zmianami dokonującymi się w życiu politycznym i społecznym, a także kulturalnym – na radykalnym skrzydle teatru reprezentowanym przez Wsiewołoda Meyerholda oraz jego uczniów i współpracowników. To właśnie Meyerhold, twórca biomechaniki, szukający metody opartej na naukowych teoriach z takich dziedzin, jak fizjologia, neurologia, pragmatyzm Williama Jamesa czy naukowa organizacja pracy (taylorizm) inspirował badaczy do wysiłku przewartościowania utrwalonych wyobrażeń na temat aktorstwa, reżyserii, inscenizacji teatralnej oraz teatru jako takiego.

Bezpośrednim impulsem do zrewidowania podejścia do historii teatru stały się dla Gwozdiewa – jeszcze przed rewolucję 1917 roku – badania niemieckiego germanisty i historyka teatru Maxa Herrmanna². Postulując studiowanie historii teatru jako historii spektakli teatralnych, Gwozdiew czerpał z prac niemieckiego uczonego, przede wszystkim z jego metodologii rekonstrukcji dawnych form teatralnych zawartych w książce *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance* (Berlin, 1914). Warto w tym miejscu podkreślić, że niemiecka nauka wywierała znaczący wpływ na rosyjskich myślicieli i badaczy różnych dziedzin co najmniej od XIX wieku. W Rosji dobrze orientowano się w niemieckiej filozofii i socjologii, a po rewolucji socjologicznemu podejściu do zjawisk w dziedzinie literatury czy właśnie teatru patronowały nie tylko ustalenia Karola Marksa, ale i Maxa Webera, wydawanego w Rosji bolszewickiej już w latach dwudziestych XX wieku.

Urodzony w Petersburgu Aleksiej Aleksandrowicz Gwozdiew (1887-1942) był szczególnie predestynowany do roli pośrednika między kulturą oraz nauką

niemiecką i rosyjską. Absolwent słynnego petersburskiego gimnazjum św. Piotra – Peterschule, w którym językiem wykładowym był niemiecki, nauki pobierał na uniwersytetach w Lipsku i Monachium, następnie, w 1908 roku, rozpoczął studia na Wydziale Historyczno-Filozoficznym Uniwersytetu w Petersburgu. Po ukończeniu studiów zajął się twórczością dramaturgiczną Gozziego, Cervantesa, Szekspira i dopiero około roku 1920 zaczął publikować artykuły poświęcone problematyce teatrologicznej (pierwszy artykuł z 1920 roku nosił tytuł *Nauka o teatrze*). Teatrem jednak interesował się już wcześniej, początkowo jako krytyk, i choć z czasem stał się sojusznikiem Meyerholda, to pierwszy jego artykuł krytyczny z 1914 roku skierowany był przeciwko Meyerholdowi, a konkretnie przeciwko wolnej adaptacji bajki Carla Gozziego *Miłość do trzech pomarańczy* dokonanej przez Wsiewołoda Meyerholda, Władimira Sołowjowa i Konstantina Wogaka w Studiu na Borodinskiej. Gwozdiew, występując z pozycji filologa-literaturoznawcy, negatywnie odniósł się przeróbki utworu Gozziego opublikowanej na łamach wydawanego przez Studio pisma pod zaczerpniętym z Gozziego tytułem „Miłość do Trzech Pomarańczy”, na co autorzy adaptacji odpowiedzieli krytykowi, że zamiast trzymać się zasady wierności tekstowi literackiemu, powinien zwrócić uwagę na sceniczne aspekty przeróbki (zob. Stankiewicz, b.d.). Pod wpływem swych oponentów Gwozdiew podjął badania nad historią teatralnych form i konwencji, z których wyłoniła się twórczość Gozziego – i przeszedł na ich stronę. Mając reputację wybitnego literaturoznawcy, specjalisty od dramaturgii zachodnioeuropejskiej, w 1920 roku zainicjował utworzenie Sekcji Historii Teatru w ramach Rosyjskiego Instytutu Historii Sztuk w Piotrogradzie³. W skład zespołu badawczego weszli między innymi: początkujący wówczas reżyser Siergiej Radłow, wybitny uczonec, znawca zachodnioeuropejskiej literatury, przede wszystkim francuskiej i hiszpańskiej

dramaturgii – Dmitrij Pietrow, znawca komedii dell’arte Władimir Nikołajewicz Sołowjow. Wszyscy trzej byli bliskim współpracownikami Meyerholda. Nie dziwi to, jeśli weźmiemy pod uwagę, że Meyerholda od około 1910 roku interesowały dawne konwencje i style teatralne, co znalazło wyraz w jego działalności w Starym Teatrze (*Starinnyj tieatr*), w którym eksperymentował w poszukiwaniu metod rekonstrukcji dawnych form teatralnych oraz inspirował się nimi powołując do życia program „teatralnego stylizatorstwa”. Ponadto sam publikował artykuły poświęcone zarówno teatrowi współczesnemu, jak i jego formom historycznym (choćby w *Budzie jarmarcznej* z 1912 roku), a znajomość dawnych konwencji należała do podstaw kształcenia adeptów aktorstwa w Studiu na Borodinskiej. Stąd zabiegi Meyerholda o pozyskanie do współpracy z pismem i Studiem – obok poetów, dramaturgów, kompozytorów, krytyków – naukowców, w tym historyków i filologów, jak właśnie Gwozdiew⁴.

Nauka o teatrze nie rodziła się w próżni i wiele zawdzięczała zagranicznym, głównie niemieckim wpływom (nie tylko Herrmann, ale też Georg Fuchs z jego ideą teatralizacji teatru inspirował Gwozdiewa do formułowania własnych poglądów⁵), a także rodzimym teoriom językoznawczym i literaturoznawczym. W rosyjskiej humanistyce od lat dziesiątych XX wieku dokonuje się głęboki przełom, a nowa myśl teoretyczna powstająca w ramach „szkoły formalnej” inspiruje Gwozdiewa i krąg jego sojuszników (którym z czasem nadano nieoficjalny status „szkoły Gwozdiewa”) do poszukiwania metod i narzędzi, jakich można by użyć już nie tylko w odniesieniu do badań historycznych, ale też do pisania o teatrze współczesnym. To właśnie Gwozdiew na początku lat dwudziestych zaczyna zadawać fundamentalne pytania: co stanowi przedmiot nauki o teatrze? W jaki sposób można poddać analizie spektakl, skoro przestaje on istnieć jako dzieło? (zob. *Iz istorii sowietskoj nauki o tieatrie. 20-je gody*, 1988, s. 261-262). Ta ostatnia kwestia

nie niepokoiła badaczy z kręgu formalistów, zajmujących się językiem i literaturą, i choćby już z tego powodu nie należy stawiać znaku równości między rosyjską szkołą formalną a badaczami z kręgu piotrogrodzkiej, a potem leningradzkiej szkoły teatrologicznej (o szkole tej pisał Nikołaj Piesoczinskij, 2004). Jednak odchodzenie od metodologii genetyczno-historycznej w badaniu historii teatru oraz od pozytywistycznego podejścia do dzieła na rzecz analizy jego stylu i formy to niewątpliwie odkrycia dokonane pod wpływem formalistów. Już samo pytanie zawarte w słynnym artykule Borisa Eichenbauma *Jak jest zrobiony „Płaszcz” Gogola?* z 1919 roku inspirowało zmianę perspektywy teoretycznej w badaniu dzieła teatralnego. „U źródeł szkoły Gwozdiewa odnajdujemy analityczne właściwości rosyjskiej awangardy: manifesty artystyczne i książki teoretyczne wydawane przez reżyserów” (Piesoczinskij, 2004).

Do najważniejszych kwestii, z jakimi mierzyli się badacze u początków nowej nauki o teatrze, należało pytanie o związki między teatrem a dramatopisarstwem. Na przykładzie Gwozdiewa można prześledzić odchodzenie od literaturocentrycznej historii teatru. Doszedł on do przekonania, że dramat powinien interesować badacza nie jako twór czysto literacki, lecz jako materiał, z którego można wyprowadzić wnioski odnoszące się do historii teatru, bowiem dramaturg pisał swoje dzieło z uwzględnieniem warunków scenicznych, jakie w danej epoce panowały. To po pierwsze, a po drugie – badacz powinien rozpatrywać dramat jako część repertuaru, a zatem napisana w pośpiechu współczesna sztuka, niekoniecznie odznaczająca się walorami literackimi, może okazać się dla badacza ważniejsza, niż wielkie dzieło światowej dramaturgii (Gwozdiew, 1923, s. 9). Jednym z głównych celów nowo powstającej dziedziny jest zatem wyprowadzenie teatrologii poza pole literaturoznawcze, co stanowi rezultat przekonania, że teatr rządzi się własnymi prawami. Nowe tendencje są

pochoďną fundamentalnej zmiany, jaka nastąpiła w teatrze (nie tylko rosyjskim) na początku XX wieku: wzrostu znaczenia reŹysera. Umacnia się świadomość autonomii dzieła scenicznego – przestaje być ono traktowane jako ilustracja dramatu. W teatralnej praktyce stanowiska w odniesieniu do relacji reŹyser–dramaturg różnicują się, wystarczy przypomnieć dwóch koryfeuszy ówczesnej sceny: Stanisławskiego i Meyerholda. Wśród teoretyków krystalizuje się pogląd o dwukierunkowych zależnościach między dramatem a teatrem, a nawet – w niektórych przypadkach – o podporządkowaniu dramatu teatrowi. W okresie tym zarysowują się kontury teatralnej teorii dramatu, którą od końca lat czterdziestych będzie rozwijać na polskim gruncie Stefania Skwarczyńska (zob. *Problemy teorii dramatu i teatru*, 2003, t. 1, s. 229-248; 287-294; 310-318).

JuŹ w pierwszej części niewielkiej książeczki zapomnianego dziś historyka teatru Władimira Filippowa⁶ pojawia się tytuł rozdziału: *Dramat jako część literatury i jako część teatru*. I nie byłoby powodu, by przypominać o tej jednej z wielu prac, w jakich podjęta została próba określenia przedmiotu i granic nowej nauki, gdyby nie uwagi o dramacie. Otóż Filippow zauwaŹa, Źe zaliczanie dramatu do literatury jest nieuzasadnione (*daleko nie wierno*). „Dramat jako utwór literacki moŹe nie mieć Źadnego znaczenia dla teatru, póki nie zostanie odtworzony na scenie” (Filippow, 1924, s. 15). Nie pomija kategorii dramatów do czytania, zwracając jednocześnie uwagę na fakt, Źe istnieją utwory dramatyczne niemające z literackiego punktu widzenia większej wartości, a jednak wystawiane, a do tego niekiedy wywierające wpływ na Źycie teatru. Nie głosi całkowitej niezaleŹności dramatu od literatury, podkreśla jednak jego ścisły związek z teatrem, bowiem, z jednej strony, w większości przypadków utwory dramatyczne uzyskują pełnię wyrazu na scenie („dramat stanowi materiał przeznaczony do scenicznej realizacji”; tamŹe, s. 16), a z drugiej – na ich powstanie wpływ ma teatr danej

epoki wraz z jej konwencją, a nawet możliwościami technicznymi – wszystko to rzutuje na kształt literacki dramatu i jego styl.

Książeczka Filippowa w znacznej mierze nawiązywała do ustaleń Gwozdiewa, ale – jak pisał jej autor – przeznaczona była dla czytelników zainteresowanych teatrem, niekoniecznie zaś dla badaczy zaangażowanych w spory teoretyczne. Zatem w połowie lat dwudziestych nowe wyobrażenie o miejscu dramaturgii w procesie teatralnym przenika do świadomości szerszego kręgu odbiorców. Autor nie należał do przedstawicieli nowej myśli teoretycznej, wywodzących się z Piotrogradu-Leningradu. Po rewolucji związał się z nowo powstałą (w 1921 roku) moskiewską instytucją naukową: Państwową Akademią Nauk Artystycznych (Gosudarstwiennaja akademija chudożestwiennych nauk – w skrócie GACHN), w której od roku 1923 pełnił funkcję przewodniczącego Sekcji Teatralnej. Działalnością Akademii, zapomnianą po likwidacji tej placówki w 1931 roku, zajęła się w ostatnich latach Wioletta Gudkowa. Rosyjska badaczka przypominała, że inicjatorami powołania Akademii byli między innymi tacy wybitni przedstawiciele świata sztuki i nauki, jak Wasilij Kandinski i Gustaw Szpet (filozof), a także na podstawie badań archiwalnych zrekonstruowała pola zainteresowań badawczych poszczególnych sekcji oraz ich współpracowników. Interesowała ją „historia idei i ludzi” związanych z Akademią (Gudkowa, 2019).

W latach 1925-1928 w sekcji teatralnej Akademii odbył się szereg spotkań, których uczestnicy dyskutowali o pojęciach fundamentalnych dla kształtującej się nauki o teatrze, nazywanej już wówczas – w dosłownym przekładzie – teatroznawstwem (*teatrowiedienije*). Polemiki toczyły się przede wszystkim wokół tez wysuniętych przez Wasilija Sachnowskiego⁷ i Pawła Jakobsona⁸. Jedną z najgoręcej dyskutowanych kwestii dotyczyła samego pojmowania teatru. Czym jest teatr? Jak określić jego istotę? W

przebiegu dyskusji można zaobserwować ewolucję: od wątpliwości, czy da się na to pytanie odpowiedzieć sensownie: „Nikt dotąd nie określił istoty sztuki teatru z uwzględnieniem całej jej głębi. Teatr sam z siebie jest czymś zagadkowym” – twierdził Sachnowski (tamże, s. 439), poprzez sprzeciw Lubow’ Guriewicz wobec pomijania prób zdefiniowania teatru: „nie wolno odrzucać pojęcia «teatr». Trzeba zbudować takie pojmowanie teatru, które pozwoli ujawnić jego naturę”⁹ (tamże, s. 444), po stwierdzenie, że: „Przedmiot teatru jest bardziej złożony niż ma to miejsce w innych sztukach, ale w swojej istocie niczym zasadniczym się od nich nie różni” (tamże, s. 440) – to opinia Pawła Jakobsona, odrzucającego definiowanie teatru jako sztuki syntezy.

W referacie *Teatr jako przedmiot teatroznawstwa* (wygłoszonym 5 listopada 1925 roku) Wasilij Sachnowski podjął jednak próbę zmierzenia się z zagadką, wskazując na konfliktową naturę teatru. Teatr to przestrzeń konfrontacji, walki czterech sił: aktora, tekstu, reżysera i scenicznej przestrzeni: „jeśli na scenie nie ma walki, to nie ma również tych sił” (tamże, s. 443). A co z piątą siłą, czyli widzom? Widz w takim ujęciu pozostaje co prawda na zewnątrz spektaklu jako nieobojętny obserwator, zarazem jego obecność, jego reakcje pozwalają dopełnić definicję. A zatem teatr – według Sachnowskiego – to „coś somatycznego, zmysłowego i fizjologicznego” (tamże). Dążąc do uchwycenia istoty teatru jako sztuki naznaczonej wewnętrznymi napięciami i walką, a zarazem wskazując na cielesny aspekt jego tworzenia (w odniesieniu do aktorstwa) i odbioru, Sachnowski uwzniośla teatr: „w ostatecznym rachunku teatr porusza temat miłości i śmierci”, a zatem: „w teatrze zawsze uczestniczymy w ostatecznym boju i przychodzimy doń patrzeć na śmierć i możemy o nim mówić, że «zdarza się tu sztuka» wówczas, gdy na scenie dostrzegamy straszliwe zdarzenia” (tamże, s. 443). Takie postrzeganie istoty teatru bliskie jest przedrewolucyjnym dążeniom do

nadania sztuce najwyższej rangi – tak rozumowali twórcy i twórczynie reprezentujący tzw. Srebrny Wiek rosyjskiej kultury, poeci teatru, jak Aleksander Błok, ale też reżyserzy, jak Meyerhold czy Aleksandr Tairow z ich spektaklami sprzed 1917 roku. Jednak patos stwierdzeń o teatrze jako polu bitwy i miejscu doświadczania spraw ostatecznych łączył się w latach dwudziestych z dążeniem do badania sztuki teatru pod względem formalnym i nie zwalniał krytyka i teoretyka z analizy „linii i form” oraz stylu, który przejawia się w kostiumach, architekturze sceny, dekoracjach. Badanie powinno objąć „scenometrię” (jak Sachnowski nazywa wizualne składniki spektaklu łącznie z jego architekturą), ale także dźwięk, kolor, ruch (gesty i mimikę aktorów oraz ich związek z intonacją). W podejściu reprezentowanym przez Sachnowskiego dawna, zakorzeniona w modernizmie wizja teatru jako żywiołu, jako miejsca, w którym widz zderza się z tajemniczą siłą wywołującą u niego/u niej cielesne reakcje, spotyka się z potrzebą systematyzowania, rozbierania spektaklu na czynniki pierwsze. Do tego dochodzi podejście socjologiczne; Sachnowski podkreśla konieczność uwzględniania okoliczności, w jakich powstaje spektakl i odkrywania „filozoficznego sensu spektaklu w powiązaniu z duchem czasu” (tamże, s. 444). Na marginesie warto zaznaczyć, że ów „duch” nie niesie już metafizycznych skojarzeń, lecz sprowadzany jest do konkretnych społecznych uwarunkowań. „To bardzo ważne, by wiedzieć, co «uduchowia» czas. Przykładowo, w 1919 roku duch czasu obejmował przydział jednej czwartej funta chleba, a w tym samym okresie w teatrze pokazywano *Brambillę*¹⁰. [...] Spektakl zawsze jest w konsonansie albo w dysonansie wobec ducha czasu. A jeśli tego brak, to spektakl nie ma sensu” – pisze Sachnowski (tamże, s. 444).

W połowie lat dwudziestych w teatrologii rosyjskiej podejmowane są próby wielostronnego spojrzenia na to, czym jest w istocie spektakl teatralny, co

się nań składa, jakie relacje łączą go z innymi sztukami, wreszcie – jakie jest jego miejsce w życiu społecznym. W analizie poszczególnych komponentów spektaklu, jak słowo, gest, intonacja, scenografia, kostium, dźwięk można dostrzec wpływ szkoły formalnej. Zmienia się także postrzeganie roli widza: z pasywnej na aktywną. Wasilij Sachnowski w końcu 1928 roku w tezach przedstawionych podczas zebrania Sekcji Teorii Teatru Akademii Nauk Artystycznych wskazywał – z jednej strony – na „pozaestetyczną” stronę teatru: „sztuka ta zrosła się ściśle z twórczością, u źródeł której napotykamy na sferę podświadomości, na religijne, włączając w to przesady, nastawienia człowieka” (tamże, s. 453), a z drugiej twierdził, że widz, który „nauczył się rozpoznawać formę spektaklu, czyli elementy, z których powstaje całość [...], odkryje znaczenie artystycznego obrazu spektaklu i będzie w stanie rozpoznać dla siebie jego sens” (tamże, s. 453). Trzeba tu jednak dodać, że wysunięte przez Sachnowskiego sugestie na temat roli widza w tworzeniu sensów przedstawienia napotkały na wątpliwości czy wręcz sprzeciw innych dyskutantów. Lingwista i psycholog Nikołaj Żynkin¹¹ twierdził, że widz nie uczestniczy w powstawaniu spektaklu, a jedynie stanowi wskazówkę dla jego twórców (tamże, s. 455). Paweł Jakobson oceniał, że rola widza jest istotna jedynie w aspekcie oddziaływania jego emocji na aktorów. Warto zwrócić uwagę na fakt, że w środowisku moskiewskim, gdzie nadal ważne miejsce zajmował teatr Stanisławskiego, głos zabierali między innymi (nie związani bezpośrednio z MChAT-em) psychologowie (jak wspomniani Żynkin czy Jakobson – specjalista od psychologii emocji), inaczej niż w środowisku skupionym wokół Gwozdiewa, inspirowanym teatralną i literacką awangardą, która z kolei przyczyniła się do wypracowania nowych teorii, stanowiących podstawę szkoły formalnej.

Dyskusjom towarzyszyły próby wypracowania metodologii służącej badaniom historii teatru, choć jednocześnie większość badaczy (zarówno z kręgu

moskiewskiego, jak i piotrogrodzkiego) już wówczas bardziej była zainteresowana teatrem współczesnym niż jego historią. W tym miejscu warto przypomnieć postać Pawła Nowickiego¹², który dokonał wstępnej rekapitulacji „systemów teatralnych”, znajdujących odzwierciedlenie w praktyce teatralnej od początku XX wieku do początku trzydziestych. Otóż wyróżnił on i scharakteryzował: „system teatru subiektywno-psychologicznego”, „system teatru estetyzującego”, „system teatru konstruktywistycznego” oraz „system teatru proletariackiego” (Nowickij, 1933, s. 22-103). To, co łączyło wszystkich uczestników dyskusji o teatrze, to mocno już utrwalone przekonanie o jego autonomii. I nie chodziło wyłącznie o wydobywanie teatru spod władzy literatury, ale o poszerzenie granic tego, co teatralne.

W 1929 roku ukazała się dwutomowa *Historia rosyjskiego teatru* autorstwa Wsiewołoda Wsiewołodskiego (Gerngrossa). Początkowo przyjęta przychylnie, następnie, w latach 1931-1932 poddana surowej krytyce przez większość środowiska teatrologicznego, książka Wsiewołodskiego nigdy nie stała się lekturą obowiązkową dla badaczy teatru, a wręcz została zapomniana, mimo – a może raczej dlatego – że oparta była na zupełnie nowym podejściu do tego, co ma stanowić przedmiot badań teatrologicznych. Jej autor doszedł do wniosku, że kategorią, która objaśnia istotę pojęć „teatr” i „teatralność”, jest „działanie” i włączył do *Historii* rozdziały o obrzędach, zarówno religijnych, jak i zlaicyzowanych, rozmaitych świętach, procesjach, demonstracjach, karnawałach itp. Źródła takiego podejścia nietrudno odnaleźć w koncepcjach Nikołaja Jewreinowa czy Wiaczesława Iwanowa; Wsiewołodski jednak wyprowadził z idei rozwijanych na początku XX wieku praktyczne wnioski i zastosował je do całościowego, syntetycznego ujęcia historii teatru w Rosji, przy czym teatr potraktował jako samodzielny rodzaj praktyki scenicznej, a nie jako dodatek do historii dramatu. Jednocześnie

dowodził, że teatr w jego estetycznym wymiarze oraz rozmaite (choć nie wszystkie) spektakle (dziś powiedzielibyśmy: performanse) społeczne, religijne, polityczne mają wspólne podstawy i powinny być badane w jednym porządku. A do tego – co też było nowością – w rozdziałach poświęconych *stricte* sztuce scenicznej uwzględnił wszystkie jej rodzaje: dramatyczny, operowy, baletowy, a także teatr amatorski.

Kim był autor *Historii*?¹³ W okresie, gdy ją pisał, miał już mocną pozycję historyka teatru, krytyka, ale też praktyka: aktora i reżysera. Urodził się w 1882 roku w Kamieńcu Podolskim jako Wsiewołod Gerngross¹⁴ w rosyjskiej rodzinie szlacheckiej (co mu wypomniano w latach trzydziestych), wywodzącej się z Niderlandów. Studiował w Petersburskim Instytucie Górniczym i równolegle na Wyższych Kursach Dramatycznych. Po ich ukończeniu w 1908 roku został przyjęty do zespołu Teatru Aleksandryjskiego, gdzie występował pod pseudonimem „Wsiewołodski”; pseudonim ten stał się z czasem częścią jego nazwiska. Po odejściu z Teatru Aleksandryjskiego występował na scenie Teatru Korsza (w Moskwie) oraz w antrepryzie Niezłobina.

Doświadczenia sceniczne łączył z zainteresowaniami historyka. W 1910 roku opublikował pierwsze artykuły poświęcone historii budynków teatralnych w Rosji XVII i XVIII wieku. Zajmował się dawnym teatrem w Rosji i przed rewolucją wydał dwie książki: o teatrze epoki francuskiej inwazji na Rosję 1812 roku (*Tieatr w Rossii w epochu Otieczestwiennoj wojny*, 1912) oraz historię teatralnej edukacji w Rosji (*Istorijskaja tieatralnaja obrazownost w Rossii*, 1913) – już wówczas, w 1913 roku, zastanawiał się nad związkami między obrzędem a teatrem. W 1918 roku założył w Piotrogradzie Instytut Żywego Słowa¹⁵ (kierował nim do 1924 roku), w którym rozwijał swoje dawne zainteresowania mową sceniczną, a w szczególności intonacją, będącą –

według niego – równie ważnym co słowo środkiem komunikacji między ludźmi. Instytut, w którym wykładało wielu specjalistów z różnych dziedzin, kształcił nie tylko aktorów, ale też lektorów i przedstawicieli innych zawodów, a Wsiewołodski poświęcił zagadnieniom żywego słowa dwie prace: *Teoria intonacji rosyjskiej mowy* (*Tieorija russkoj rieczewoj intonacyi*, 1922) oraz *Sztuka deklamacji* (*Iskusstwo dieklamacyi*, 1925)¹⁶. W 1923 roku powołał do życia Państwowy Teatr Eksperymentalny (w skrócie – GET), działający do roku 1928. Deklaracje programowe teatru nie zapowiadały eksperymentów w duchu porewolucyjnej awangardy, lecz raczej nawiązywały do przedrewolucyjnych idei teatru zbiorowych działań i „wiecznych problemów kosmicznych” (Wsiewołodskij, 1924).

Uniwersalistyczny patos programu oraz poszukiwania nowej tragedii i wielkiego stylu szły w parze z dawnymi marzeniami Wsiewołodskiego, sformułowanymi jeszcze w 1908 roku, o „teatrze wychowania społeczeństwa”, teatrze, w którym dojdzie do połączenia nauki i sztuki, w którym aktorzy staną się prorokami i nauczycielami, a „widz nie tylko otrzyma estetyczne wrażenia, ale i satysfakcję intelektualną, a teatr swój nazwie *alma mater*” (*Iz istorii sowietskoj nauki o tieatrze*, s. 320). W programie pierwszego sezonu teatru odnotować trzeba premierę *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego (15 listopada 1923), dramatu (podobnie jak inne z romantycznego polskiego repertuaru), w Rosji nieznanego i dotąd nie wystawianego – o spektaklu tym pisała u nas po wojnie Stefania Skwarczyńska (1966)¹⁷. *Nie-Boska* cieszyła się sporym powodzeniem, jednak największe zainteresowanie wzbudził spektakl *Obrzęd rosyjskiego ludowego wesela* (*Obriad russkoj narodnoj swad’by*, 1924) – Wsiewołodski opracował scenariusz i przygotował inscenizację w oparciu o materiał etnograficzny pochodzący z północnych rejonów Rosji (*Iz istorii sowietskoj nauki o tieatrze*, s. 320). Spektakl był próbą rekonstrukcji obrzędu: „Elementy etnograficzne i

historyczne wyrażnie dominowały nad teatralnymi” (Markow, 1976, s. 181). Zainteresowaniom folklorem reżyser dał wyraz organizując przy Muzeum Rosyjskim w Leningradzie Teatr Etnograficzny – placówkę efemeryczną, działającą zaledwie dwa lata (1930-1932). Zarówno przywiązanie do głoszonych przez symbolistę Wiaczesława Iwanowa idei teatru zbiorowych działań, jak zainteresowanie zbiorowymi deklamacjami oraz ludowymi obrzędami złożyły się na wypracowanie przez Wsiewołodskiego nowego podejścia do badania historii teatru w Rosji. Podjęciu tego zadania sprzyjały jego akademickie zajęcia; od 1920 roku pracował w leningradzkim Państwowym Instytucie Historii Sztuki, z czasem obejmując stanowisko profesora w dziale teatrologicznym kierowanym przez Aleksieja Gwozdiewa i Adriana Piotrowskiego.

Znamienne, że choć wiele z postulatów Wsiewołodskiego: zwrócenie się ku ludowym korzeniom teatru, ku formom obrzędowym, ku widowiskom, w których zacierała się granica między wykonawcą a widzem, zbliżało go do teatru rewolucyjnego, do idei rozwijanych przez Adriana Piotrowskiego¹⁸, Aleksieja Gwozdiewa, a nawet Proletkult (z uwagi na dowartościowywanie teatru nieprofesjonalnego), to krytyka, jaka nań spadła po wydaniu *Historii teatru rosyjskiego*, pochodziła ze strony tych właśnie środowisk. Dwutomowa *Historia* została wydana w roku 1929, a początek lat trzydziestych to czas, gdy dotychczasowi radykałowie wycofują się ze swoich pozycji i zaczynają atakować przeszłość, którą sami współtworzyli. Zmiana ta dokonuje się nie tylko na polu sztuki, ale też nauki, w tym nauki o teatrze. W okresie powojennym Wsiewołodski-Gerngross mieszkał i pracował w Moskwie – w Instytucie Historii Sztuki oraz w GITIS-ie, Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej. Nie ominęła go kampania przeciwko kosmopolityzmowi, rozpętana przez stalinowskie władze przeciwko środowisku badaczy teatru. Jak pisał współczesny komentator: „Na ironię losu zakrawa fakt, że o

plaszczanie się przed Zachodem obwiniony został uczony, który wiele sił poświęciła na udowodnienie, że rosyjski teatr jest zjawiskiem oryginalnym” (*Iz istorii sowietskoj nauki o tieatrze*, 1988, s. 322).

Po długim okresie zapomnienia został na nowo odkryty przez rosyjską teatrologię w latach osiemdziesiątych XX wieku. Zdaniem historyka nauki Siergieja Stachorskiego *Historia teatru rosyjskiego* należy do najważniejszych osiągnięć radzieckiej nauki o teatrze w latach dwudziestych XX wieku (tamże, s. 250). Dodać wypada, że jest ona prekursorska wobec tendencji w badaniach teatrologicznych z przełomu wieków XX i XXI.

Wsiewołodski zdefiniował teatr jako sztukę działania (*iskusstwo dejstwowanija*) i dzięki temu poszerzył granice pojęcia dotąd – przynajmniej w oficjalnej wykładni – zarezerwowanego dla sztuki scenicznej w różnych jej odmianach. W rozważaniach na temat źródeł teatru wskazywał na etymologię greckiego *theatron*, konstatując, że słowo to pochodzi od czasownika *theaomai*, oznaczającego patrzeć (Wsiewołodski, 1929, t. 1, s. 52)¹⁹. Twierdził, że choć rdzeń słowa *theatron* odsyła do czynności patrzenia, to jego formant *tron* wskazuje na lecznicze działanie sztuki teatru, bowiem *hiatros* (tak u Wsiewołodskiego; w transkrypcji współczesnej: *íatrós*) – to lekarz²⁰. Zwracając się ku antycznej Grecji, doszedł do wniosku, że w swej istocie teatr był zjawiskiem, które oddziaływało na patrzących widzów poprzez swoją widowiskowość, że teatr to „działające widowisko” (*dejstwowatielnoje zrieliszcze*). A zatem kluczowym, definiującym teatr czynnikiem jest działanie – *dromena*. I właśnie działanie nie ograniczone do sceny, lecz obejmujące również widownię stało się kategorią, która pozwoliła mu połączyć w jednym porządku wydające się wówczas odległe względem siebie zjawiska, jak balet wystawiany na carskiej scenie i wiejskie obrzędy weselne lub pogrzebowe.

Zastanawiając się nad ewolucją rosyjskiej terminologii, Wsiewołodski przeciwstawiał zapożyczony z Zachodu „teatr” rodzimym grom i zabawom. Przypominał o docierających do Rosji – za pośrednictwem rosyjskich posłów – na początku XVII wieku wieściom o komediowych widowiskach prezentowanych na polskim dworze królewskim. W Rosji teatralizowane widowiska nazywano zabawami albo „uciechami” (*potiechi*). Natomiast termin „teatrum”, oznaczający scenę, pojawił się dopiero na samym początku wieku XVIII i zarezerwowany został dla teatru dworskiego. W swoich rozważaniach Wsiewołodski akcentował związek komediowych widowisk, „uciech” z grą, jaką zajmowali się „igriecy”, czyli – w późniejszym rozumieniu – aktorzy. „Igriec” – to ktoś, kto gra, rozśmieszając ludzi, ktoś pokrewny „spielmannowi” oraz bliski krewny skomorocha. Dla rozważań badacza wokół kwestii: czym jest teatr, kluczowe okazuje się słowo „grać” (*igrat’*) oraz wyrazy pochodne. Na Rusi mówiło się o „graniu” pieśni („*izgranie*” *piesni*), „grać” można było także ludowe obrzędy weselne. Wsiewołodski budował przemyślnie łańcuchy semantyczne, by dowieść swojej tezy, że istnieje związek między dawną zabawą ludową (po rosyjsku: *igriszczje*) a graniem spektaklu, i że słowem łączącym te dwie sytuacje jest czasownik grać (*igrat’*), a zatem ktoś, kto gra – działa, a stąd już blisko do charakterystyki teatru jako działania (*diejstwowanija*). Przy czym akcentowanie czynności patrzenia w rozpowszechniających się od XVIII wieku terminach „widowisko” (*zrieliszczje*) oraz „teatr”, nie unieważniało działania:

u podstaw zjawiska pozostaje jakieś działanie lub to, co u Greków nazywało się *dromena*. [...] te właśnie *dromena* otoczone zaciekawionymi widzami przekształcały się w *theamata*, czyli w widowiska. Podstawową cechą widowiska teatralnego jest działanie.

Poza działaniem nie ma teatru.

Spieszymy zauważyć, że pod działaniem (procesem) rozumiemy – w odróżnieniu od powszednich, przypadkowych działań człowieka – zorganizowany kompleks działań, formalnie przejawiających się pod postacią dźwiękową i ruchową, albo choćby w jednej z tych postaci (Wsiewołodski, 1929, t. 1, s. 56-57).

Dążenie do definiowania pojęć i terminów, nawet tych, które z powodu powszechnego użycia wydają się oczywiste, a następnie ich systematyzowania, stanowi istotę rodzącą się jako odrębna dyscyplina nauki o teatrze. Niemala część jej przedstawicieli miała *background* w postaci teatralnej praktyki. Wsiewołodski nie był wyjątkiem. Przy czym jego zainteresowanie obrzędami nie wyczerpało się w studiowaniu ich historii, a następnie rekonstruowania ich w Teatrze Etnograficznym, bowiem wykonał następny krok: doszedł do wniosku, że nie istnieje wyraźna granica między obrzędem a teatrem, bądź – jakbyśmy dziś powiedzieli – między dramatem społecznym a dramatem estetycznym. W swoim podręczniku, w części zatytułowanej *Teatr wspólnoty rodzinno-plemiennej*, omawiał dawne formy obrzędowe: od obrzędów powiązanych z uprawą ziemi czy sposobami zdobywania pożywienia i innych dóbr (myśliwskich lub tkackich) po odnoszące się do cyklu życia (narodzin, zaślubin, śmierci) oraz do praktyk religijnych. Opierając się na materiałach etnograficznych, rekonstruował – dla przykładu – przebieg obrzędów weselnych, podkreślając ich archaiczne pochodzenie, ale też ich żywotność w czasach jemu współczesnych oraz różnice w ich przebiegu w zależności od regionu. Co znamienne, przytaczając obszerną literaturę etnograficzną i ilustrując swoje wywody starymi rycinami, włączał do materiału ilustracyjnego również fotografie, przedstawiające współczesne wiejskie ceremonie z lat dwudziestych XX

wieku, jak choćby zdjęcie epizodu z wesela we wsi Kojnasy w guberni archangielskiej z roku 1927 (tamże, s. 56). Wskazując na ewolucję dawnych tradycji, na zjawiska rodzące się na styku kultury wiejskiej i miejskiej, na przenikanie folkloru do dramaturgii w XVIII i XIX wieku, wreszcie wykorzenianie form „starego bytu” przez komunistyczne władze, nie odnosił się krytycznie do tych procesów. Bo to, co interesowało Wsiewołodskiego przede wszystkim, to wskazanie na „teatralność” zdarzeń o charakterze obrzędowym: „nawet z tradycyjnego punktu widzenia nasze rodzinno-plemienne wiejskie działania obrzędowe i zabawy okazują się niczym innym, jak teatrem” (tamże, s. 191).

W latach osiemdziesiątych XX wieku „performatywność” zaczęła zastępować „teatralność”. Dziś określenie „teatralny” może nieść negatywne konotacje jako synonim czegoś sztucznego, oderwanego od życia, zarezerwowanego dla sceny z jej tradycyjnym oddzieleniem od widowni. W Rosji na początku XX wieku Jewreinow poszerzył znaczenia „teatralności”, dostrzegając w niej funkcję kulturotwórczą. Przy czym Jewreinow z jego koncepcją teatralizacji życia traktował teatr jako antidotum na życie realne, podczas gdy Wsiewołodskiego pod koniec lat dwudziestych nie interesował „teatr dla siebie” – dążenie do kreowania rzeczywistości. Podobnie jak Jewreinow zwracał uwagę na obecność pierwiastka gry w kulturach pierwotnych czy zabawach dziecięcych, jednak teatr w jego rozumieniu to narzędzie oddziaływania na społeczeństwo. A historię teatru (do którego zaliczał, na równi ze sztukami scenicznymi, inne rodzaje ludzkiej aktywności) wpisywał w życie społeczne i polityczne, czyli – w stosunku do Jewreinowa – zmieniał wektory i w pewnym sensie obniżał symboliczny prestiż teatru: to nie teatr ma moc zmieniania życia, lecz sytuacja społeczna, ekonomiczna, polityczna wywierają wpływ na teatr, na zmiany w nim zachodzące.

Takie podejście wynikało z przyjętej – jako ramowa – koncepcji przedstawienia historii rosyjskiego teatru w powiązaniu z procesami ekonomicznymi. Teatr jest produktem życia społecznego – twierdził, cytując Nikołaja Bucharina – które z kolei rządzi się prawami ekonomicznymi. Odwołując się do Plechanowa, różnicował powiązania między ekonomią a sztuką w zależności od stopnia rozwoju społeczeństwa: od bezpośredniego wpływu działalności wytwórczej człowieka na sztukę przezeń tworzoną w społeczeństwach pierwotnych po sytuację społeczeństw rozwiniętych, w których związek ten ma charakter pośredni (tamże, s. 38). W ogólnym ujęciu ewolucja teatralnych rodzajów i stylów stanowi pochodną zmieniających się warunków społeczno-ekonomicznych. W takim widzeniu procesu historycznego dwór i arystokracja odnajdywały siebie w klasycznym teatrze i balecie, wielka szlachta (*dworianstwo*) w tragedii, średnia szlachta i burżuazja w romantycznym dramacie i melodramacie, wielka burżuazja ciążyła ku formom arystokratycznym, drobna ku realistycznej komedii obyczajowej, proletariat zaś „prawdopodobnie dąży do teatru syntetycznego” (tamże, s. 48). Mamy zatem w książce Wsiewołodskiego do czynienia z uproszczeniami, wynikającymi z mechanicznego przełożenia ekonomicznej teorii marksistowskiej na procesy dokonujące się w sferze społeczno-kulturowej²¹. Jest to zauważalne w języku, jakiego autor używa w swym pomyślanym jako podręcznik dziele. Spektakl to „produkt”, aktor – „wytwórca”, widz – „konsument” (*potriebitel*) itp.

Wsiewołodski opracował podstawy metodologiczne, które pozwoliłyby mu całościowo przedstawić dzieje widowisk i teatru w Rosji od pierwotnych obrzędów po teatr proletariacki. We wstępie do pierwszego tomu *Historii* wymienił trzy zadania, jakimi kierował się, rozpoczynając pracę nad podręcznikiem. Po pierwsze, pisał, trzeba zdecydować się na przyjęcie określonej metodologii historiograficznej. Po drugie, „określić zasięg pojęcia

«teatr»” i po trzecie, wyjaśnić, jaki teatr nazywamy rosyjskim” (tamże, s. 15). Tej ostatniej kwestii (do dziś niełatwej do rozstrzygnięcia, choć z innych powodów niż sto lat temu²²) poświęcił wiele uwagi, poczynając od wspomnianych wyżej rozważań etymologicznych po poszukiwanie narodowej odrębności mimo świadomości, że żadna kultura nie rozwija się w izolacji. „W rosyjskim teatrze mamy do czynienia z szeregiem obcych wpływów, które systematycznie odkładały się w nim na podobieństwo łu na dnie zbiornika wody; osady te odkładały się w naszym samobytnym teatrze, tworząc w efekcie organizm skomplikowany pod względem chemicznym i fizycznym” (tamże, s. 79). Dalej zauważał, że osadzając się na dowolnym gruncie: „obca forma asymiluje się i nabiera lokalnego charakteru” (tamże). Wsiewołodski miał świadomość migrujących kultur, osobne rozdziały poświęcał wpływom na rosyjską kulturę teatralną tradycji bizantyjskiej, polskiego teatru „szkolnego”, teatru niemieckiego, włoskiego, francuskiego. Jednocześnie szukał tego, co można by nazwać pierwiastkiem „rosyjskim”, a jego wcześniejsze etnograficzne zainteresowania doprowadziły go do konstatacji, że pierwiastek ten odnaleźć można w kulturze pogańskiej.

Wsiewołodskiemu daleko było do badań kulturowych czy antropologicznych, ale jednak znamienne, że na poszerzenie definicji teatru i teatralności wpływ miały- obok Jewreinowa czy Iwanowa – jego zainteresowania etnograficzne. Podsumowując jego dorobek, Siergiej Stachorski pisał:

Pozycja Wsiewołodskiego jako krytyka łączy różne kierunki myśli estetycznej. Dystansując się od obozu akademickiego, nie identyfikując się z żadnym z lewicowych, walczących między sobą, kierunków, Wsiewołodski-Gerngross łączył swój ideał estetyczny z rekonstrukcją najstarszych, źródłowo narodowych form rytualnego i obrzędowego „teatru” (*Iz istorii sowietskoj nauki o tieatrie. 20-je*

Rzecz jednak w tym, że interesowały go nie tylko rekonstrukcje, ale także współczesne mu zjawiska, zarówno ze sfery kultury ludowej, jak i miejskich rewolucyjnych „świątowisk”, których bywał świadkiem i uczestnikiem. Dlatego można zaryzykować tezę, że droga od etnografii do teatru definiowanego przez słowo *dromena* poprzedziła przełom, jaki dokonał się w teatrologii w latach osiemdziesiątych XX wieku dzięki antropologicznym odkryciom m.in. Victora Turnera i ich konsekwencji dla badań teatrologicznych. Przy czym słowo „poprzedzać” nie oddaje precyzyjnie istoty rzeczy, bowiem nie mamy tu do czynienia z kontynuacją. *Historia rosyjskiego teatru* Wsiewołodskiego nie tylko została zapomniana w Związku Radzieckim, ale przede wszystkim nie stała się znana poza jego granicami. Z rosyjskiej myśli przetrwały przede wszystkim badania spod znaku „szkoły formalnej”. Aczkolwiek prowadzone były one przede wszystkim w odniesieniu do języka i literatury, to jednak przyczyniły się do rozwoju badań semiotycznych, także w teatrologii. Natomiast antropologia widowisk, zwrot performatywny, czy inne współczesne kierunki rozwijały się bez wyraźnego związku z ich zapomnianym historycznym zapleczem. Nie należy wyciągać zbyt daleko idących wniosków z faktu, że Wsiewołodskiego, podobnie jak dzisiejszych badaczy, interesowało to, w jaki sposób widowiska oddziałują na życie społeczne i polityczne, bowiem jego socjologiczne, z ducha marksistowskiego, ujęcia całkowicie wykluczające istnienie i rolę w pisaniu historii podmiotu poznającego, czynią z niej relikwyt przeszłości. Mimo to idee i pomysły badaczy sprzed stu lat, w tym Wsiewołodskiego, mogłyby zainteresować współczesnych teatrologów i performatyków, gdyby nie przerwana ciągłość. Zarówno w latach trzydziestych, jak i powojennych znaczna część dorobku radzieckich teatrologów została wymazana z historii.

W przypadku Wsiewołodskiego opór napotykało pominięcie przezeń dramaturgii w jego ujęciu dziejów teatru w Rosji, co z czasem przerodziło się w zarzut braku ideowości. Wysunięta przez badacza koncepcja teatru jako działania napotykała na krytykę ze strony niedawnych sojuszników. W wartościowym z uwagi na bogactwo faktograficzne pierwszym tomie *Historii teatru radzieckiego (Istoria sowietskogo tieatra)*, wydany w 1933 roku i obejmującym historię teatrów w Piotrogradzie w latach 1917-1921 (kolejne tomy tej publikacji już się nie ukazały) autorzy rozdziału *Piotrogradskie teatry i widowiska w epoce komunizmu wojennego (Pietrogradskije teatry i prazdniestwa w epochu wojennogo kommunizma)* Adrian Piotrowski i Aleksiej Gwozdiew przypuścili bezpardonowy atak na Wsiewołodskiego, zarzucając mu nawiązywanie do „reakcyjnych” idei z początku XX wieku oraz przecenianie dawnych „prymitywnych” form, jak występy skomorochów czy obrzędy na pogańskiej Rusi, co ich zdaniem doprowadziło do „walki z teatrem nasyconym ideami”, a nawet zaczęło grozić likwidacją teatru jako nosiciela ideologii (*Istoria sowietskogo tieatra*, 1933, s. 136). Co ciekawe, nawet Adrian Piotrowski, po 1917 roku wielki zwolennik widowisk masowych oraz teatru amatorskiego (zapewniającego uczestnikom bezpośredni udział w tworzeniu widowiska), w 1933 wraz z Gwozdiewem inkryminuje Wsiewołodskiemu bezkrytyczne kopiowanie idei Wiaczesława Iwanowa i Nikołaja Jewreinowa:

Już na początku 1919 roku W.N. Wsiewołodski, występując z referatem na miejskim posiedzeniu przedstawicieli teatru robotniczo-chłopskiego, dowodził, że „trzeba stworzyć taki teatr, w jakim lud nie pozostawałby wyłącznie pasywnym obserwatorem, lecz uczestniczyłby w twórczym procesie”. [...] „Co należy zaproponować ludowi, żeby traktował teatr jako ojczysty [nie

podlegający obcym wpływom – K.O.]]? Żadnych *Rewizorów*; nie pomogą w tym żadni Ostrowscy. Lud powinien tworzyć teatr, sięgając do obchodzonych przezeń niegdyś rytualnych obrzędów. U podstaw przyszłego teatru dla ludu powinno znaleźć się działanie chóralne. Bowiem teatr dziś istniejący dokonał swego żywota, lud go nie potrzebuje, nie jest nim zainteresowany” (tamże, s. 140).

Dalej autorzy konstatowali (wbrew – należy to podkreślić – własnym niedawnym przekonaniom):

Doprowadzona tu została do skrajności reakcyjna tendencja do uchylecia specyfiki sztuki oraz zastąpienia rzeczywistości społecznej „ponadartystyczną realnością” – z jednej strony, a z drugiej – propagandą skrajnego prymitywizmu, przedstawianego jako „teatr ludowy” (tamże).

Krytyczna ocena koncepcji Wsiewołodskiego, w której nie brakowało absurdalnych zarzutów o „burżuazyjny idealizm” czy negowanie dziedzictwa kulturowego, była pochodną toczącej się walki politycznej przeciwko siłom kojarzonym z rewolucją, a w sztuce przeciwko awangardowym eksperymentom, a także przeciwko wszelkim odmianom teatru aktywizującego widzów. Po okresie poszukiwań nastawał czas kostnienia form, czas teatru, w którym rola widza została ograniczona do pasywnego odbioru ideologicznych treści. Książka Wsiewołodskiego nie miała szans na wzbudzenie zainteresowania w epoce stalinowskiej nie tylko z uwagi na jej oryginalność, wynikającą z przyjętego przez autora założenia, że teatr to nie tylko scena i skonwencjonalizowane widowisko. W drugim tomie *Historii* jej autor przedstawił dzieje scenicznych realizacji, obejmujących różne gatunki,

poruszył takie kwestie, jak sztuka aktora, edukacja teatralna, muzyka w teatrze, scenografia itd. Nie pominął rzecz jasna repertuarów, jednak nie skupiał się na przesłaniu danego dzieła; interesowało go nie tyle, o czym jest spektakl, ile – jak jest zrobiony. A takie podejście stanowiło podstawę do oskarżenia o formalizm. Ofiarami tych oskarżeń padli zarówno Wsiewołodski, jak i jego krytycy. Skutki publicznego potępienia były rozmaite; najbardziej ucierpieli rewolucyjni aktywiści (do których Wsiewołodski nie należał), jak Adrian Piotrowski rozstrzelany w 1937 roku. „Szkoła Gwozdiewa” przestała istnieć, a jej twórca zmarł przedwcześnie w 1939 roku. Z powodu agresywnych ataków na Wsiewołodskiego – w prasie nazywano go apologetą feudalnej, popowskiej Rosji (*Iz istorii sowietskoj nauki o tieatrze. 20-je gody*, s. 321) – zaprzestał on badań, niemal przestał publikować. Od 1944 roku mieszkał i pracował w Moskwie, ale i tu dosięgły go, podobnie jak innych teatrologów, ataki prowadzone pod hasłem kampanii przeciwko kosmopolityzmowi.

Rosyjska teatrologia poniosła w okresie stalinowskim niepowetowane straty. Podczas gdy badania nad teatrem w pierwszych trzech dziesięcioleciach XX wieku prowadzono w oparciu o nowe teorie i metodologie, a badacze teatru nie ustępowali badaczom literatury ze szkoły formalnej, to po stalinizmie teatrologia odrodziła się niemal wyłącznie jako dyscyplina historyczna, osiągając w niektórych przypadkach znakomite rezultaty jako tradycyjnie rozumiana opisowa historia teatru, czerpiąca z pieczołowicie wydawanych źródeł.

Niniejszy artykuł nie pretenduje do kompletnej prezentacji wszystkich badań i poglądów badaczy teatru sprzed niemal stu lat, a stanowi jedynie próbę zwrócenia uwagi na niektóre aspekty rodzącej się wówczas nauki o teatrze oraz na jej nowatorstwo.

Wzór cytowania:

Osińska, Katarzyna, *Dromena, theatron albo „coś somatycznego, zmysłowego i fizjologicznego”* Teatr jako przedmiot refleksji i badań w rosyjskiej/radzieckiej nauce w latach dwudziestych XX wieku, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 190, DOI: 10.34762/f0cj-5r84.

Autor/ka

Katarzyna Osińska (katarzyna.osinska@ispan.edu.pl) – prof. Instytutu Slawistyki PAN. Zajmuje się teatrem rosyjskim XX i XXI wieku, relacjami między awangardą historyczną i neoawangardą w teatrze i sztukach plastycznych; twórczością Tadeusza Kantora; problematyką transferu kulturowego w odniesieniu do związków rosyjsko-hispańskich. Autorka m.in. monografii: *Klasztory i laboratoria. Rosyjskie studia teatralne: Stanisławski, Meyerhold, Sulerżycki, Wachtangow*(2003); *Teatr rosyjski XX wieku wobec tradycji. Kontynuacje, zerwania, transformacje* (2009; przekład na angielski: *Twentieth Century Russian Theatre and Tradition. Continuities, Ruptures, Transformations*, <https://ispan.waw.pl/ireteslaw/handle/20.500.12528/84>). ORCID: 0000-0003-4142-040X.

Przypisy

1. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty w przekładzie autorki artykułu.
2. Rolę, jaką odegrał Max Herrmann w ukształtowaniu podstaw teatrologii jako odrębnej nauki przypomnieli Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera we *Wstępie do polskiego wydania* książki Eriki Fischer-Lichte (zob. Fischer-Lichte, 2012, s. 7-15).
3. Warto tu dodać, że Gwozdiew był także autorem książki poświęconej teatrowi niemieckiemu po I wojnie światowej, w której dużo miejsca poświęcił twórczości Erwina Piscatora, Friedricha Wolfa i Bertolta Brechta oraz rozmaitym przykładom teatru masowego i proletariackiego; Gwozdiew, 1932.
4. W dokumentach z 1913-1914 roku, dotyczących powstającego przy Studium na Borodinskiej pisma „Miłość do Trzech Pomarańczy” znajduje się spis osób, których obecność Meyerhold uznał za „pożądaną w czasopiśmie dra Dapertutto [ówczesny pseudonim Meyerholda – K.O.]”. W spisie zwracają uwagę nazwiska niekojarzone z kręgiem Meyerholda, jak Umberto Boccioni (nic nie wskazuje na to, że do takiej współpracy doszło), czy słynny profesor medycyny, lekarz terapeuta, specjalista w dziedzinie anatomii patologicznej Siergiej Botkin (zob. *Meyerhold i drugie*, 2000, s. 362).
5. Przekład na rosyjski książki Fuchsa *Rewolucja teatru*, wydanej w Niemczech w 1909 roku, ukazał się w Rosji w 1911.
6. Władimir Aleksandrowicz Filippow (1889-1965) – historyk teatru, krytyk, reżyser, aktor, pedagog. W 1912 roku ukończył Wydział Historyczno-Filozoficzny Uniwersytetu Moskiewskiego. Łączył zainteresowania badawcze z praktyką teatralną oraz pedagogiką. Jak badacz zajmował się głównie dramaturgią, historią teatru rosyjskiego, a także problematyką

mowy scenicznej. Wspomniana tu książka *Biesiedy o tieatrze* (1924) została pomyślana jako „próba wprowadzenia do teatroznawstwa”, jak głosi jej podtytuł.

7. Wasilij Grigorjewicz Sachnowski (1886-1945) – reżyser, pedagog, krytyk i teatrolog. Studiował w Niemczech (Uniwersytet we Fryburgu) oraz w Moskwie. Związany z wieloma teatrami Piotrogradu i Moskwy; od 1926 z MChAT-em. Wykładał m.in. w moskiewskim Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej (GITIS).

8. Pawieł Maksimowicz Jakobson (1902-1979) – psycholog specjalizujący się w dziedzinach twórczości artystycznej (w tym psychologii uczuć aktora), motywacji człowieka oraz uczuć i emocji. W 1960 roku obronił pracę habilitacyjną *Psychologia uczuć*, w której przedstawił wyniki badań emocjonalno-uczuciowej sfery u dzieci. W interesującym nas okresie wykładał psychologię m.in. w moskiewskich instytucjach naukowych o profilu artystycznym: w Państwowej Akademii Nauk Artystycznych (GACHN) oraz w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej (GITIS).

9. Lubow' Jakowlewna Guriewicz (1866-1940) – pisarka, krytyczka literacka i teatralna, tłumaczka z języka francuskiego. Na początku XX wieku aktywna uczestniczka ruchu feministycznego; była m.in. delegatką na Pierwszy Wszechrosyjski Zjazd Kobiet. Po 1917 roku współpracowała z instytucjami teatralnymi w Piotrogradzie i – od 1920 – w Moskwie, w tym z Państwową Akademią Nauk Artystycznych (GACHN). Przyjaźniła się z Konstantinem Stanisławskim, pomagała redagować pierwsze rosyjskie wydania jego książek, była autorką szkicu *K.S. Stanisławskij* (wydanego w formie broszurowej w 1929 roku).

10. *Książniczka Brambilla* – spektakl z 1920 roku na motywach twórczości E.T.A. Hoffmanna w reżyserii Aleksandra Tairowa w Teatrze Kameralnym. Ikonografia spektaklu wystawionego w scenografii Gieorgija Jakułowa wskazuje nie tylko na inspiracje komedią dell'arte, ale przede wszystkim na bogactwo środków użytych w dekoracjach i kostiumach. Spektakl ten wyróżniał się wizualnym przepychem, stąd Sachnowski sugeruje dysonansową zależność między nim a ówczesną sytuacją materialną społeczeństwa.

11. Nikołaj Iwanowicz Żynkin (1893-1979) – lingwista, psycholog, pedagog, jeden z twórców radzieckiej psycholingwistyki, interesował się problemami intonacji, autor prac na temat mechanizmów mowy. W latach dwudziestych związany z Państwową Akademią Nauk Artystycznych (GACHN), w której w latach 1927-1929 kierował pracami działu filozoficznego. W późniejszych latach stał się znany jako teoretyk kina.

12. Pawieł Iwanowicz Nowicki (1888-1971) – teatrolog, literaturoznawca, specjalista od architektury, krytyk, pedagog. Człowiek o burzliwej biografii i wielu zainteresowaniach. Przed rewolucją relegowany z Uniwersytetu Petersburskiego za działalność polityczną; w pierwszym okresie po 1917 roku związany z Krymem jako działacz polityczny (lider krymskich mieńszewików); szef Wydziału Edukacji przy Ludowym Komisariacie Oświaty Krymskiej Autonomicznej Republiki Socjalistycznej. Od 1922 roku mieszkał w Moskwie; był inicjatorem i organizatorem instytucji artystycznych i naukowych. Zwolennik konstruktywizmu; współorganizował Stowarzyszenie Współczesnych Architektów (*Objedinienije sowriemiennych architektow* – w skrócie OSA). W latach 1926-1930 rektor Wchutiemasu (następnie Wchutieinu). W połowie lat trzydziestych wykluczony z partii. Po 1945 był kierownikiem literackim w Teatrze im. Wachtangowa w Moskwie. Wykładał w moskiewskich szkołach wyższych, w tym w GITIS-ie.

13. W Polsce nazwisko Wsiewołodskiego jest prawie nieznane; w ostatnich latach przywołała je parokrotnie autorka książki o teatrze misteryjnym, wskazując na jego zainteresowaniem wpływami bizantyjskimi w kulturze dawnej Rusi oraz dramatem liturgicznym (zob. Lechowska, 2015). Z prac samego Wsiewołodskiego po polsku ukazały się jego rozważania

na temat staroruskich widowisk (zob. Wsiewołodskij-Gerngross, 1960).

14. Większość danych biograficznych Wsiewołodskiego-Gerngrossa podają za Siergiejem Stachorskim (zob. *Iz istorii sowietskij nauki o teatrze. 20-je gody*, 1988, s. 318-322). Jego podwójne nazwisko bywało zapisywane w rozmaity sposób: z łącznikiem: Wsiewołodskij-Gerngross, bez łącznika, oraz z drugim członem nazwiska ujętym w nawias: Wsiewołodskij (Gerngross). W niniejszym artykule posługuję się pierwszym członem nazwiska badacza, drugi dodaję wówczas, gdy odwołuję się do konkretnych źródeł.

15. Instytut Żywego Słowa działał w Piotrogradzie w latach 1918-1924. Wsiewołodski oraz inni badacze i wykładowcy, w tym lingwista, członek OPOJAZ-u Siergiej Bernsztejn, zajmowali się w Instytucie badaniem ludzkiej mowy z punktu widzenia filologii, deklamacji, lingwistyki, muzyki, fizjologii, socjologii, psychologii. Wpływ na zainteresowanie żywym słowem, w tym praktykami deklamacji, miała zapewne poezja, której rozkwit przypada w Rosji na początek XX wieku, a sprzyjało badaniom pojawienie się możliwości rejestrowania dźwięku, a także wzrost znaczenia „wyrazistego czytania” w praktyce pedagogicznej (zob. szerzej: Vassena, 2007; Dworik, 2015).

16. Warto tu dodać, że historia Instytutu, a także problematyka „żywego słowa” przyciąga w ostatnich latach uwagę badaczy (zob. Vassena, 2007; *Żywoje słowo. Logos – gołos – dwiżenije – żest*, 2015; *Raboty kabinieta izuczenija chudożestwiennoj rieczii*, 2018; Zołotuchin, 2024).

17. Skwarczyńska korzystała z wielu omówień i recenzji, jakie ukazały się w prasie rosyjskiej i polskiej, dzięki czemu szczegółowo opisała spektakl, zwracając uwagę na oszczędność dekoracji, na scenę-arenę, zespołową grę, zintegrowaną z tekstem oprawę muzyczną, chóralną deklamację, co – jej zdaniem – zbliżało spektakl do estetyki teatru Tairowa. Jednocześnie cytowała krytyków, podkreślających „świetną grę” Wsiewołodskiego jako Pankracego oraz – co istotne – nadanie spektaklowi rewolucyjnego sensu poprzez zmianę zakończenia – odrzucenie sceny finałowej i zwycięstwo Pankracego. Ta kwestia oburzyła niektórych polskich recenzentów spektaklu (Skwarczyńska, 1959, s. 316-318; Skwarczyńska, 1966).

18. Adrian Iwanowicz Piotrowski (1898-1937) – tłumacz, dramaturg, krytyk teatralny i filmowy. Syn Tadeusza Zielińskiego, przysposobiony i wychowany przez rodzinę matki, ukończył petersburskie gimnazjum Peterschule, studiował filologię klasyczną na Uniwersytecie w Petersburgu. Po 1917 roku angażował się w organizację widowisk masowych; stworzył teoretyczne podwaliny pod ideę masowego teatru amatorskiego. Był autorem uznanych za wybitne przekładów Arystofanesa i Ajschylosa. Tłumaczył również współczesną dramaturgię niemiecką; ku stylistyce ekspresjonistycznej ciążyła jego własna twórczość dramaturgiczna. Związany jako kierownik literacki z teatrami Piotrogradu/Leningradu. Wykładał w Rosyjskim Instytucie Historii Sztuki. Interesował się kinem, pisał scenariusze; w latach 1928-1937 sprawował artystyczne kierownictwo wytwórni Sowkino (przemianowanej na Lenfilm). W 1937 roku aresztowany i rozstrzelany (na temat jego idei teatru masowego i amatorskiego, zob. Osińska, 1997).

19. Był to prawdopodobnie rozpowszechniony pogląd. Wspominany wyżej Władimir Filippow również wywodził „teatr” od greckiego *theatron* rozumianego jako miejsce do oglądania (Filippow, 1924, s. 10).

20. Wsiewołod Wsiewołodskij (Gerngross), *Istorija*, t. 1, 52.

21. Choć trzeba tu podkreślić, że Wsiewołodski nie nadużywał pojęcia „walka klas”, bardziej skupiał się na zależnościach ekonomicznych. Nietrudno wskazać w literaturze tamtego okresu pozycje z zakresu historii teatru pisane przez autorów, dla których walka klasowa

stanowiła klucz do rozpoznania procesów historycznych zachodzących w teatrze Rosji i innych krajów i kultur, przede wszystkim zachodnich. Zwulgaryzowana socjologia odcisnęła piętno na pracach takich wszechstronnie wykształconych erudytów, jak Paweł Siemionowicz Kogan (1872-1932), autor m.in. historii teatru zachodnioeuropejskiego (Kogan, 1934).

22. Dla Wsiewołodskiego, podobnie jak dla innych badaczy tamtego okresu, wielonarodowość imperium rosyjskiego, a następnie Rosji Radzieckiej i Związku Radzieckiego nie stanowiła problemu badawczego, co nie znaczy, że nie istniały obszary w teatrze identyfikowane z innymi niż Rosjanie narodami. Po 1917 roku powstawały na terenie Rosji Radzieckiej studia i teatry, mające w nazwie: żydowski, ormiański, cygański (nie używano wówczas przymiotnika „romski”, nazywano Romów Cyganami, co miało neutralną konotację). Jednak kwestie narodowej odrębności, tożsamości i miejsca w wielonarodowym państwie nie były poddawane refleksji naukowej.

Bibliografia

Dwornik, Filipp, *Itogi issledowanij W. N. Wsiewołodskiego-Gierngrossa w obłasti deklamacyii i ich swiaz' s diejatielnostju Ekspierimentalnogo tieatra*, [w:] *Żywoje słowo. Logos – gołos – dwiżenije – żest. Sbornik statjej i matieriałow*, red. W. Fieszczenko, Nowoje litieraturnoje obozrienije, Moskwa 2015, s. 105-114.

Filippow, Władimir, *Biesiedy o tieatrze. (Opyt wwiedienija w tieatrowiedienije)*, Moskowskoje tieatralnoje izdatielstwo, Moskwa 1924.

Fischer-Lichte, Erika, *Teatr i teatrologia. Podstawowe pytania*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2012.

Gudkowa, Wioletta, *Tieatralnaja sekcyja GACHN. Istorija idiej i ludiej. 1921-1930*, Nowoje litieraturnoje obozrienije, Moskwa 2019.

Gwozdiew, Aleksiej, *Itogi i zadaczi naucznoj istorii tieatra*, [w:] *Iz istorii sowietskoj nauki o tieatrze. 20-je gody. Sbornik trudow*, red. S. Stachorskij, GITIS, Moskwa 1988, s. 121-159.

Gwozdiew, Aleksiej, *Iz istorii tieatra i dramy*, Academia, Pietierburg 1923.

Gwozdiew, Aleksiej, *Tieatr poslewojennoj Giermanii*, LENGICHŁ, Leningrad 1932.

Istorija sowietskogo tieatra, tom 1: *Pietrogradskije teatry na porogie Oktiabria i w epochu wojennogo kommunizma. 1917-1921*, Leningradskoje otdielenije Gosudarstwiennoho izdatielstwa chudożestwiennoj litieratury, Leningrad 1933.

Iz istorii sowietskoj nauki o tieatrze. 20-je gody. Sbornik trudow, red. S. Stachorskij, GITIS, Moskwa 1988.

Kogan, Paweł, *Oczerki po istorii zapadno-jewropiejskogo tieatra*, Academia, Leningrad

1934.

Lechowska, Marta, *Teatr misteryjny w kulturze rosyjskiej*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2015.

Markow, Paweł, *O tieatrze*, tom 3, „Iskusstwo”, Moskwa 1976.

Meyerhold i drugije. Dokumenty i materiały, red. O. Feldman, O.G.I., Moskwa 2000.

Nowickij, Paweł, *Sowriemiennyje tieatralnyje sistiemy*, Gosudarstwiennoje izdatielstwo chudożestwiennoj litieratury, Moskwa 1933.

Osińska, Katarzyna, *Tradycje Grecji antycznej w radzieckiej praktyce i teorii teatralnej lat dwudziestych. Adrian Piotrowski i Siergiej Radłow, [w:] Siew Dionizosa. Inspiracje Grecji antycznej w teatrze i dramacie XX wieku w Europie Środkowej i Wschodniej*, red. J. Axer, Z. Osiński, Wydawnictwo DiG – Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 1997, s. 55-72.

Piesoczinskij, Nikołaj, *O leningradzkiej tieatrowiedczeskiej szkole*, „Pietierburskij tieatralnyj żurnał” 2004, nr 35,
<https://ptj.spb.ru/archive/35/historical-novel-35/oleningradskoj-teatrovedcheskoj-shkole/>
[dostęp: 30.09.2025].

Problemy teorii dramatu i teatru, tom 1, *Dramat*, red. J. Degler. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003.

Raboty kabinieta izuczenija chudożestwiennoj rieczj (1923-1930), red. W. Zołotuchin, W. Schmidt, Tri kwadrata, Moskwa 2018.

Skwarczyńska, Stefania, *Leona Schillera trzy opracowania teatralne „Nieboskiej komedii” w dziejach jej inscenizacji w Polsce*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1959.

Skwarczyńska, Stefania, *W kręgu wielkich romantyków polskich*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1966, s. 431-438.

Stankiewicz, Władysław, *Gwozdiew i Meyerhold: k problemie wzaimowlijanija reżyssury i tieatrowiedienija*, „Tieatrologija”, <http://teatrologia.ru/teoriya/9> [dostęp: 30.09.2025].

Vassena, Raffaella, *K rekonstrukcii istorii i diejatielnosti Instituta żywego słowa (1918-1924)*, „Nowoje litieraturnoje obozrienije”, 2007, nr 4,
<https://magazines.gorky.media/nlo/2007/4/k-rekonstrukczii-istoriii-deyatelnosti-instituta-zhivogo-slova-1918-1924.html> [dostęp: 30.09.2025].

Wsiewołodskij (Gerngross), Wsiewołod, *Istorija russkogo tieatra*, t. 1-2, Tiea-Kino-Pieczat', Leningrad-Moskwa 1929.

Wsiewołodskij Gerngross, Wsiewołod Nikołajewicz, *O staroruskich widowiskach herodowych: z dziejów wertepu*, „Pamiętnik Teatralny” 1960, nr 3-4, s. 511-518.

Wsiewołodskij, Wsiewołod, *Leningradskij Gosudarstwiennyj Ekspierimientalnyj tieatr*, „Chudożnik i zritiel” 1924, nr 2-3, s. 35.

Zołotuchin, Walerij, *Gołos i воск. Zwuczaszczaja chudożestwiennaja riecz’ w Rossii w 1900-1930-je gody. Poezija, zwukozapis’, performans*, Nowoje litieraturnoje obozrienije, Moskwa 2024.

Żywoje słowo. Logos – gołos – dwiženije – žest. Sbornik statjej i matieriałow, red. W. Fieszczenko, Nowoje litieraturnoje obozrienije, Moskwa 2015.

Źródło:

<https://didaskalia.pl/arttykul/dromena-theatron-albo-cos-somatycznego-zmyslowego-i-fizjologicznego>

Z numeru: **Didaskalia 190**

Data wydania: grudzień 2025

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/kowalnia-2>

/ REPERTUAR

Kowalnia 2

Joanna Targoń

Stary Teatr w Krakowie

Piramida zwierząt

reżyseria: Michał Borczuch, tekst, dramaturgia: Mateusz Górniak, scenografia, kostiumy: Dorota Nawrot, muzyka: Bartosz Dziadosz, reżyseria światła, wideo: Robert Mleczko, choreografia: Paweł Sakowicz

premiera: 15 listopada 2025

Na scenie jest owszem piramida, ale nie *Piramida zwierząt* Katarzyny Kozyry. Piramida zwykła, stroma, niezbyt wysoka, z nasadzonym na czubek nieco zdezelowanym niebiesko-żółtym wagonem kolejowym. Jest rok 1992. W wagonie Katarzyna Kozyra (Małgorzata Zawadzka) i kamerzysta, dzięki któremu widzimy ją w zbliżeniu na ekranie przesłaniającym piramidę w połowie. Kozyra jedzie do Sopotu zawieźć swoje zdjęcie do galerii, gdzie ma mieć wystawę. Bez zdjęcia nie będzie promocji, a może i nie będzie wystawy. Kozyra mogła wysłać zdjęcie pocztą, ale przez tydzień nie mogła się do tego zebrać, więc teraz jedzie, za oknem przesuwiają się przytorowe krajobrazy, a

w głowie Kozyry myśli. Zmęczenie, zadyszka, bulwa wyrosła na szyi, niemożność wstania z łóżka, niemożność leżenia w łóżku, zażywanie tabletek garściami, powracające „zrobię sobie kuku”. Trzeba dla galerii napisać kilka słów o sobie, ale nie oczekujemy, że Kozyra wyskoczy dziarsko z treściwą autopromocją. Myśli zbierają się nieporadnie i rozbiegają: „Nazywam się Katarzyna i zajmuję się rzeźbą, dzisiaj nie zadzwoniłam do mamy”. „Jestem Kasia i zajmuję się sztuką. Sztuka jest po nic, ale nie mogę się jej oprzeć. Sztuka się nie opłaca, ale postanowiłam oddać jej się w całości. W zasadzie to jesteśmy po nic, ale może uda nam się zepsuć wasze samopoczucie”. „Jestem mentalną terrorystką”. W tych kręcących się natrętnie słowach i myślach, zniechęceniach i odpłynięciach pojawia się konkret: pociąg hamuje, bo zabił krowę. A może to nie była krowa, tylko koń, może inne zwierzęta też? W głowie Kozyry pojawia się obraz ciągu zwierząt zjadających inne zwierzęta, poddawanych procesom uzdatniania, przerobionych na mączkę, na mięso, na skórę. Tworzą się pierwociny *Piramidy zwierząt*. Ale żebyśmy nie mieli poczucia, że oto weszliśmy do głowy artystki i teraz już będzie na poważnie, Kozyra chichocze ironicznie, mówiąc „przeżyłam moment natchnienia!”.

Monolog jest długi, niespieszny, hipnotyzujący. Małgorzata Zawadzka doskonale balansuje między powagą a zgrywą, a może raczej autoironią. To balansowanie dotyczy też wszystkich aktorów i całego spektaklu. Jego tematem jest sztuka i proces jej powstawania, a bohaterami grupa studentów z pracowni Grzegorza Kowalskiego w warszawskiej ASP, zwanej Kowalnią. Katarzyna Kozyra, Katarzyna Górna (Aleksandra Nowosadko), Paweł Althamer (Mikołaj Kubacki), Artur Żmijewski (Krzysztof Zawadzki), Zbigniew Libera (Bogdan Brzyski), Jacek Markiewicz (Kamil Pudlik). Obecnie to klasycy tzw. sztuki krytycznej, ale w spektaklu są młodymi ludźmi, którym dopiero niejasno – jak Kozyrze w otwierającym spektakl monologu – rysują

się pomysły na przyszłe dzieła, którymi „zrobią sobie kuku” i zepsują odbiorcom samopoczucie. Obok studentów z Kowalni jest ich mentor Grzegorz Kowalski (Roman Gancarczyk), a także absolwentka krakowskiej ASP Joanna Rajkowska (Iwona Budner), weteranka sztuki pani Monika (Urszula Kiebzak) i Doktorek (Michał Badeński), czyli lekarz Kozyry i jej kochanek. Choć w scenariuszu wykorzystano wiele materiałów archiwalnych (m.in. wywiady Artura Żmijewskiego w *Drżących ciałach* czy książkę Karola Sienkiewicza *Zatańczą ci, co drżeli*), postaci nie są tożsame z pierwowzorami – to zresztą byłoby niemożliwe. To rodzaj fantazji o kręgu Kowalni, tak jak zbiorową fantazją o Factory Andy’ego Warhola była *Factory 2* Krystiana Lupy na tej samej Scenie Kameralnej, na której oglądamy *Piramidę zwierząt*. Nawet scenografia przypomina tę w *Factory 2* – niewysoka ściana z centralnym wejściem, nad nim podłużny ekran, na scenie parę krzeseł, stół, na zapleczu kanapa. Ale piramida i wagon są własne.

Michał Borczuch w przedpremierowym wywiadzie mówił, że dziś „sztuka stała się czymś, co ma rozjaśnić nam życie, jakoś je upiększyć. Tłumaczy zjawiska, które zachodzą w skomplikowanym świecie, formatuje produkty. Przestała być alternatywą do rzeczywistości, czymś, co może zanurzyć nas w coś zupełnie innego, zderzyć z niepoznany, zobaczyć coś, czego nie zauważamy. Sztuka przestała inspirować” (*Michał Borczuch reżyseruje Katarzynę Kozyrę...*, 2025). Dlatego wrócił do lat dziewięćdziesiątych, kiedy sztuka – a przynajmniej niektórzy artyści – niewątpliwie zderzała nas z niepoznany. Sami artyści również zderzali się z nową rzeczywistością, chaotyczną i kuszącą nowymi możliwościami. Katarzyna Górna i Katarzyna Kozyra rozmawiają o tym, że może by tak wytłaczać oliwę w Hiszpanii, a może (co konkretniejsze) zająć się dla zarobku robieniem zdjęć, takich do albumów. Jacek Markiewicz (który niedługo będzie w pracy dyplomowej nago adorował krucyfiks) wybucha ekstatycznym monologiem, w którym

wolny rynek, giełda, kolorowe etykiety i wózki sklepowe kojarzą mu się z seksem. „Odkąd mamy w Polsce wolność, mogę i chcę wyruchać wszystko i niech nowoczesna konstytucja mi to zagwarantuje!” – krzyczy na koniec.

W pewnym momencie wszyscy chodzą z nowiutkimi, błyszczącymi reklamówkami Lego – a Libera wpada co rusz na scenę z wielkim klockiem i zastanawia się, czy z Lego zrobić więzienie, czy może gułag. Wiemy, że stanie na obozie koncentracyjnym, ale dopiero za jakiś czas Libera wprawi w konsternację wszystkich, łącznie z producentem klocków, który się chwali, że można z nich zbudować wszystko. Z duńską firmą się udało, ale ze szwedzką nie – Żmijewski z Althamerem i Kowalskim usiłują złożyć stół z Ikei, w ramach wolności twórczej bez instrukcji; stół niestety się nie poddaje i rozpada na części składowe. Borczuch, tworząc te komiczno-poważne sceny, zdejmując ciężar z procesu rodzenia się sztuki – inspiracja może przyjść z rejonów najmniej oczekiwanych, niepoważnych, wstydliwych. Może dać świetne rezultaty, ale nie musi.

Tworzenie jest też rodzajem przymusu – Kozyra, gdy już weszła na drogę do *Piramidy zwierząt*, nie może się zatrzymać. Jej determinacja, przekonanie, że musi wziąć na siebie śmierć konia, że musi sama znaleźć zwierzęta do spreparowania, budzi przerażenie kolegów i Kowalskiego. W spektaklu pokazywany jest krótki fragment będącego częścią instalacji filmu przedstawiającego zabicie konia – nadal jest przerażający, uruchamiający silne i sprzeczne afekty. Kozyra „zrobiła sobie kuku” – nie tylko dlatego, że została zaatakowana z wielu stron (wybór ataków jest zaprezentowany na scenie), ale też dlatego, że nie mogła się pogodzić sama ze sobą. Zgodnie z faktami, proces tworzenia *Piramidy* jest ściśle powiązany z procesem leczenia Kozyry. Bulwa na szyi okazała się rakiem, między wlewkami i naświetlaniami pod okiem Doktora Kozyra wybiera konia, załatwia jego

uśpienie, szuka psa, kota i koguta. Tworzenie instalacji to też praca fizyczna, borykanie się z przepisami i takimi problemami, jak co zrobić z mięsem zabitego konia, skoro potrzebna jest tylko jego skóra. Pokazane jest to bez sentymentów, bez prób usprawiedliwiania artystki chorobą. Zrobiła, co zrobiła – bo we własnym przekonaniu musiała.

Kozyra zyskała sławę, jej koledzy również, ale w spektaklu jest jeszcze pani Monika, o której nic nie wiemy, poza tym, że jest malarką, zna wszystkich i choć ma siedemdziesiąt lat, nadal staje do open callów i codziennie jest w pracowni. Może jest dobrą artystką, może nie, ale sztuka ją napędza i daje wolność. Brzmiałoby to patetycznie, gdyby Urszula Kiebzak nie zagrała swojej nieznanej malarki z dystansem i poczuciem pogodzenia się z losem. Pani Monika też robi to, co musi, ale czy coś z tego wynika poza wolnością artystki? Sztuka bywa zawodna.

Głównym wątkiem jest powstawanie *Piramidy zwierząt*, ale nie znaczy to, że akcja toczy się składnie i służy zilustrowaniu rozdziału z podręcznika historii sztuki najnowszej. Zresztą nie zobaczymy sławnych prac artystów z Kowalni, one dopiero powstaną. Twórców spektaklu interesują raczej meandry funkcjonowania grupy artystów, bytujących na razie w „stworzonym dla nich bąblu w rzeczywistości”, jak mówi Kowalski, ale już się z niego powoli wydobywających. Rozmowy nie muszą dotyczyć sztuki, jak w scenie, w której przycupnięci pod ścianą artyści rozmawiają i monologują o spaniu i leżeniu – leżeć można też na krześle, spać jak kamień albo nie spać z przepracowania, spać na stojąco, myśleć coś albo nie myśleć. I tak dalej – scena jest nieekonomiczna, niedramatyczna, za długa, nic się z niej pożytecznego nie dowiadujemy (bo co nam przyjdzie na przykład ze spostrzeżenia Althamera, że między siedzeniem a leżeniem jest wiele pośrednich stanów), ale to właśnie jest wspaniałe. Teatr, tak jak sztuka, bywa „po nic”, jak mówiła

Kozyra w pierwszym monologu. „Ale nie mogę się jej oprzeć”.

Sztuce jednak ktoś się opiera – Doktorek zafascynowany Kozyrą, jej determinacją, umiejętnością wydobywania zwierzeń; to on opowiedział jej swoje życie, a nie ona jemu, choć zwykle to lekarz wysłuchuje pacjentów. Ale dla niego sztuka Kozyry i jej kolegów to odkrywanie tego, co już odkryte, co on jako lekarz onkolog widzi na co dzień. Doktorek pod koniec spektaklu (przeskoczyliśmy do przodu w czasie) spiera się z Joanną Rajkowską o jej palmę w Alejach Jerozolimskich. Dla niego to nikomu niepotrzebna fanaberia artystki, która siłą „wciska się na agorę” i marnuje publiczne pieniądze. Dla niej z kolei to praca, która ma wartość społeczną, co więcej – praca, która oderwała się od swej twórczyni i żyje własnym życiem. Argumenty Doktorka są zdroworozsądkowe i znane do znudzenia, ale przecież widok palmy w środku Warszawy po prostu cieszy oko, zaskakuje, wybija z codziennego rytmu, nawet jeśli się nie znamy stojącej za nią historii.

Spektakl kończy się nie mocnym przesłaniem czy puentą, ale tańcem – wszyscy aktorzy ruszają do tańca do muzyki z lat dziewięćdziesiątych. Taniec trwa i trwa do kolejnych piosenek, co zaskakuje widzów i wybija ich z przyzwyczajień, może dziesięć minut, może dłużej. Teatr nie tyle wygasa, ile się energicznie wypala.

Wzór cytowania:

Targoń, Joanna, *Kowalnia 2*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 190,
<https://didaskalia.pl/pl/arttykul/kowalnia-2>.

Autor/ka

Joanna Targoń – wieloletnia redaktorka „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”. Redaguje też książki, katalogi wystaw i wydawnictwa festiwalowe. Prowadzi na Wiedzy o Teatrze UJ warsztaty „Pisanie o teatrze”.

Bibliografia

Michał Borczuch reżyseruje Katarzynę Kozyrę: Sztuka przestała inspirować, z Michałem Borczuchem rozmawia Marta Gruszecka, „Gazeta Wyborcza Kraków”, 13.11.2025, <https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,44425,32390134,michal-borczuch-doszlo-do-sytuacji-w-ktorej-sztuka-przestala.html#s=S.index-K.C-B.1-L.10.duzy> [dostęp: 23.11.2025].

Źródło: <https://didaskalia.pl/artykul/kowalnia-2>

Z numeru: **Didaskalia 190**

Data wydania: grudzień 2025

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/teatr-ktory-sie-oszukuje>

/ REPERTUAR

Teatr, który (się) oszukuje

Maciej Guzy

Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu

Oszuści

reżyseria i tekst: Michał Buszewicz, dramaturgia i tekst: Daria Sobik, muzyka: Baasch, scenografia i wideo: Piotr Michalski, reżyseria światła: Wojciech Gieron, Oksana Pawełko, choreografia: Katarzyna Sikora, kostiumy: Lila Dziedzic

premiera: 25 października 2025

„Drzwi wejściowe są, wyjściowych nie ma” – ktoś zauważa z przejęciem. Piątka bohaterów spektaklu *Oszuści* Michała Buszewicza i Darii Sobik (reżyser i dramaturżka, a wspólnie – autorzy tekstu) właśnie znalazła się w potrzasku, a w każdym razie w pomieszczeniu przypominającym poczekalnię w przychodni lub korytarz ZUS-u. Dlaczego właśnie oni i dlaczego właśnie tu? Właściwie sami nie wiedzą. Wchodzą kolejno – niby przez pomyłkę lub przypadkiem – ale jakby pchnięci jakąś siłą, która każe im się poznać. Zdaje się, że to syndrom oszusta, który towarzyszy każdemu z nich, działa jak magnes. Swój ciągnie do swego.

To kanwa przedstawienia, w którym Buszewicz i Sobik postanowili opowiedzieć o tzw. *impostor syndrom* – chronicznym przekonaniu o własnej niedoskonałości i niewystarczalności, którego nie łagodzi żaden osiągnięty sukces. Wręcz przeciwnie – może go nawet zaostrza, bo w przekonaniu oszusta potęguje odczucie kompetencyjnego kłamstwa, jakiego ten się dopuszcza wobec samego siebie i wszystkich wokół. Nie nadaję się, nie zasłużyłem, miałem fart, udało się – litania usprawiedliwień i wytłumaczeń nie ma końca. Termin ten robi ostatnio furorę, więc nie przesadzam z definicją. W internecie znajdziemy ich masę, w tym w jego bezdennych pop-psychologicznych i mindfulnessowych głębinach. Idę zresztą tropem osób stojących za opolskim spektaklem. Buszewicz i Sobik szczęśliwie nie wybierają drogi wykładu, w którym modne pojęcie impostoryzmu błyszczy własną uniwersalnością, celnością i aktualnością. W zasadzie w ogóle ono nie pada. Twórcy proponują raczej dramaturgiczną rozsypankę – szereg rozmów, spekulacji i inscenizacji inicjowanych przez bohaterów przedstawienia – którą sami musimy poukładać, aby przyjrzeć się syndromowi oszusta w jego wielu odcieniach. Słusznie – wbrew uśredniającym definicjom syndrom nie wydaje się mieć jednej twarzy. Zresztą jak na przypadłość oszustów przystało.

Zatrzymajmy się na chwilę przy scenografii, którą zaprojektował Piotr Michalski. Lepiej niż hasłowe opisy syntetyzuje ona uczucie fałszu, jakie towarzyszy osobom deprecjonującym własne osiągnięcia. Niby wszystko jest na swoim miejscu – ot, standardowa poczekalnia – rzecz w tym, że jednak nie do końca. Szpitalny seledynowy pas farby na ścianie namalowano ukośnie, przez co nie pełni swojej dekoracyjno-ochronnej funkcji. Ku jednej stronie chylą się także krzesła z przyciętymi nogami. Zupełnie tak, jakby wykrzywieniem zachęcały siedzącego do rozplynięcia się pod ciężarem zażenowania własną niedoskonałością. No i dlatego w pokoju mieści się

także sztuczny trawnik z dołkiem do minigolfa? Swoją funkcję rzetelnie zdaje się pełnić tylko spory zegar zawieszony na ścianie. Spektakl zaczyna się o dziewiętnastej i zegar wskazuje dziewiętnastą. Potem rusza jednak w wyścig z czasem rzeczywistym, jak gdyby czuł się niewystarczający w swojej dwunastogodzinności i chciał przegonić dyskretnie sprawdzane na widowni czasomierze.

Trudno więc przypuszczać, aby osoby, które zjawiają się w tym eknientym (by skorzystać z tego jakże pasującego do okoliczności śląskiego słowa, które oznacza, że coś jest w bliżej nieokreślony sposób „nie tak”) pomieszczeniu nie miały podobnego poczucia własnego niepoukładania. Poza tym różnią się między sobą. Prosta koncepcyjnie sytuacja sceniczna – wielokrotnie eksplorowany, zwłaszcza filmowo, motyw zamknięcia kilku osób w jednej przestrzeni, co sprzyja psychologicznej konfrontacji z innymi i sobą samym – kipi tu od tożsamościowych niuansów. Zaproponowane zestawienie bohaterów odczytuję kluczem pokoleniowym. Ekspresyjna architektka u szczytu kariery (Judyta Paradzińska) twierdzi, że nie umie projektować stropów. Prywatnie zamknięty w sobie starszy prezenter telewizyjny (Andrzej Jakubczyk) rzekomo położy kolejny program. Ich objawy impostoryzmu sprawiają wrażenie idiomatycznych dla zjawiska: sukces i wina to dwie strony tego samego medalu, a demaskująca tragedia nadejdzie raczej prędzej niż później. Mniej oczywiste wydają się przypadki towarzyszących im młodszych ofiar enigmatycznej scenicznej pułapki – być może sukcesu tu nieco mniej, ale skutków syndromu bynajmniej. Monika Stanek wciela się w dziewczynę, która zmienia zawody jak rękawiczki. Jej radosne usposobienie nie sugeruje, że przyczyną może być brak pewności siebie. Gorzej, że zmianom branży towarzyszy też zmiana imion – kwestionowanie własnych umiejętności staje się tak głębokie, że cierpi na tym chwiejna osobowość, co znacząco utrudnia nawiązywanie relacji. Pozostałe dwie postaci sprawiają

wrażenie zestawionych antagonistycznie. Karolina Kuklińska to w spektaklu chłodna i agresywna pańcia, otwartą wrogością wobec pozostałych osób przysyłająca braki w rzetelnej samoocenie. Konrad Wosik gra jej przeciwieństwo – naiwny i dobroduszny chłopaczek robi dla innych wszystko, choć w istocie mało w tej otwartości jego samego, więcej lęku przed brakiem akceptacji.

Silnie stypizowanie postaci ujawnia komediowy fundament *Oszustów*. Rzeczywiście Buszewicz i Sobik nie stronią w tekście od żartu niemal kloaczego, ale i językowo inteligentnego (nie ukrywam, „pasywne mycie stóp” wzięło z zaskoczenia i wywołało prychnięcie), a zarazem nadają scenariuszowi spektaklu dynamiczną strukturę, która nie pozwala patetycznie napuchnąć scenom bardziej serio. Atak paniki showmana od razu dramaturgicznie zderzają z ujawnieniem kolejnego wcielenia młodej dziewczyny – tym razem wykwalifikowanej coacherki, która starego raczej denerwuje, niż mu pomaga (a może pomaga, denerwując). Twórcy dorzucają do tego konwencje farsy i parodii przyprawione grozą horroru jawnie B-klasowego. We wspomnianym pomieszczeniu przebywa jeszcze jeden bohater, futrzasty potwór (Beata Wnęk-Malec), który pojawia się i znika, odliczając zgromadzonym czas do zagadkowego końca. Czy to bebok, upostaciowienie *impostor syndrom*, przypomina o rychłej demaskacji? Tu spektakl nie daje jasnej odpowiedzi – i chyba nadto szczędzi też podstaw interpretacyjnych, bardzo ograniczając rolę stwora, aż w końcu odsłaniając za jego maską panią Beatę, nauczycielkę rytmiki, która nieco moralitetowo poucza, że przecież strop architektki świetny, a wielozadaniowość młodej dziewczyny ma oparcie w jej zróżnicowanych umiejętnościach.

Zawiódłbym się, gdyby odpowiedzią *Oszustów* na zjawisko impostoryzmu było właśnie ten naprostowujący przekaz, że wszystko jest w porządku,

dobrze robią... Buszewicz i Sobik oferują jednak kilka interesujących refleksji. Przede wszystkim, gdy wyjście z pomieszczenia w końcu się odnajduje (wskazuje go pani Beata, która najwyraźniej w straszaniu nie czuła się dostatecznie dobra), tytułowa grupa wcale nie pali się do ucieczki. Całkiem wygodnie trwać w syndromie, który paraliżuje, ale i za sprawą nieustannej autokrytyki uprzedza krytykę zewnętrzną (może nawet niekiedy zasłużoną). To jakby zapewniać sobie drogę ucieczki przez zawsze uchyloną furtkę z napisem „no przecież mówiłem, że jestem nic niewart”. Wydaje mi się, że rozpoznanie fałszywości tego zabezpieczenia – przeżywanie zarzutów wcale nie będzie dzięki niemu bardziej komfortowe – jest dużo istotniejsze, niż próba uwewnętrznienia lakonicznego „uwierz w siebie”. Cóż z tego, że młoda, obiecująca artystka – bohaterka krótkiej scenki w galerii sztuki zainscenizowanej przez zgromadzonych na potrzeby programu telewizyjnego showmana – wypomina sobie brak talentu, skoro nawet jedno zdanie usłyszane na wernisażu (komunał – „sztuka jest dzisiaj w bardzo smutnym miejscu”) doprowadza ją do rozpacz.

Znacząco wypada też próba wyraźnego, ale i niedominującego upodobnienia do siebie oszustów. Wszyscy noszą czerwone buty: szpilki, sandały czy lakierki (kostiumy Lila Dziedzic). Ów szczegół odbieram nie tylko jako wskazówkę dla publiczności, aby w zbiorze osobowościowo różnych jednostek zobaczyć grupę, ale i sygnał dla nich samych. „Rozpoznajmy się wzajemnie” – dyskretnie, ale natarczywie przypomina krwisto jaskrawy kolor obuwia. Dlaczego? Powraca tu słuszność wyboru komizmu jako konwencji opowiedzenia o *impostor syndrom*. Osoby wiecznie podważające własne sukcesy często wypadają po prostu zabawnie. Trudno zobaczyć śmieszność objawów własnego syndromu, ale dostrzeżenie humorystycznego aspektu cudzego oszustwa może działać uwalniająco. Czerwone buty są tu niczym czerwone światło: zwolnij w szaleńczym pędzie samobiczowania, bo

przestaniesz bawić, a zaczniesz irytować. A że czasem nie sposób znaleźć hamulców – zupełnie jakby ktoś złośliwie je wymontował – to inna sprawa.

Przyznam, że gdy oglądałem *Oszustów*, przyszło mi do głowy, że mało tu systemowych diagnoz. Popularność terminu impostoryzmu nie bierze się przecież znikąd, nawet jeśli sam problem został już skapitalizowany – przeżuty i wypłuty przez kulturę terapeutyczną, sprowadzony do klikalnego hasła ze słowniczka SEO. Korporacyjne z ducha eksploatowanie nie tylko sił fizycznych, ale i emocjonalnych pracowników odgrywa tu pewnie jakąś rolę. Buszewicz i Sobik ograniczają się w tym zakresie do podszycia przedstawienia sugestiami, a nie tezami: każda z bohaterek zna takiego Krzysztofa, kolegę z branży, co to świetnie odnajduje się na rynku pracy i kariera idzie mu doskonale, a wyrzuty sumienia nie ciążą (czy aby na pewno? – mam ochotę dopytać). W gruncie rzeczy ową wstrzemięźliwość poczytuję jednak za zaletę. Przy istotnej podaży ekspertów od sfery mentalnej doceniam, że teatr nie chce udawać psychologa czy socjologa, ale bawi się kulturowymi kliszami i wykrzywia rzeczywistość, aby trochę pokopać ją po kostkach. Może w przypadku polskiego teatru – zwłaszcza tego, który jest przekonany o własnej wyjątkowości – szczypta syndromu oszusta by nie zaszkodziła?

Wzór cytowania:

Guzy, Maciej, *Teatr, który (się) oszukuje*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 190, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/teatr-ktory-sie-oszukuje>.

Autor/ka

Maciej Guzy – absolwent prawa i teatrologii na UJ. Doktorant w Szkole Doktorskiej Nauk

Humanistycznych UJ, gdzie przygotowuje rozprawę poświęconą dźwiękowym aspektom współczesnej scenografii teatralnej. Laureat nagrody specjalnej im. Sławomira Świontka dla najlepszej pracy z zakresu teorii teatru (2022). Zakładał Pracownię Kuratorską, w której zajmował się działalnością kuratorsko-producentką w obszarze sztuk performatywnych. Swoje zainteresowania badawcze koncentruje na materii teatru, jego dźwiękowości, a także próbie powiązania współczesnych teatrologicznych metodologii badawczych z dyskursami nowego materializmu i *sound studies*. Publikował między innymi w „Przeglądzie Kulturoznawczym”, „Pamiętniku Teatralnym”, „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej”, a także w „Dwutygodniku”, „Glissandzie” i „Dialogu”.

Źródło: <https://didaskalia.pl/arttykul/teatr-ktory-sie-oszukuje>

Z numeru: **Didaskalia 190**

Data wydania: grudzień 2025

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/emancypacja-emi>

/ REPERTUAR

Emancypacja Emi

Magda Piekarska

Teatr Śląski w Katowicach

Hubert Sulima

Strach żżera duszę

tekst i dramaturgia: Hubert Sulima, reżyseria: Jędrzej Piaskowski, scenografia: Anna Maria Karczmarska, Mikołaj Małek, kostiumy: Rafał Domagała, światło: Klaudyna Schubert, muzyka: Jacek Sotomski

premiera: 19 września 2025

W Teatrze Śląskim Hubert Sulima i Jędrzej Piaskowski przepisują film *Strach żżerać duszę* Rainera Wernera Fassbindera na realia współczesnej Polski.

Nie oni pierwsi – osiem lat temu Agnieszka Jakimiak i Mateusz Atman zrealizowali adaptację tego scenariusza w warszawskim Teatrze Powszechnym. Tym razem jednak przesunięcia mają inny charakter.

Fassbinder nie od dziś prowokuje do scenicznych adaptacji. Reżyser, który sam wyrósł z teatru, o którego filmach – przez ich statyczne kadry, wyraziste

gesty, kompozycję scen – mawia się, że są z ducha teatralne, inspirował m.in. Thomasa Ostermeiera, Susanne Kennedy, Falka Richtera, Łukasza Twarkowskiego. W portretach zwykłych, przeciętnych ludzi, słabych, często samotnych, na pozór żalosnych, potrafił zawrzeć egzystencjalne dramaty, osadzone na wyrazistym społeczno-politycznym tle. W nagrodzonym w Cannes *Strach zżerać duszę* z 1974 roku opowiada przekraczającą społeczne tabu love story – oto Emmi, sześćdziesięcioletnia niemiecka sprzątaczką, zakochuje się w Alim, marokańskim migrancie. Emmi mogła już wcześniej doświadczyć, czym jest odmienność – wprawdzie sama jest Niemką, a jej ojciec, jak ojcowie wielu jej koleżanek, popierał Hitlera, ale zmarły mąż był Polakiem, który trafił do jej ojczyzny podczas wojny jako robotnik przymusowy. Jej pierwsze małżeństwo nie spodobało się rodzicom, drugie będzie skandalem o znacznie większej sile rażenia. Romans z Alim bowiem od samego początku jest pod ostrzałem wrogich spojrzeń – barmanki i gości baru, w którym Emmi i Ali widzą się po raz pierwszy, sąsiadek, które pilnie śledzą ich kroki, koleżanek Emmi z pracy, sklepikarza, u którego kobieta od dekad robi zakupy, wreszcie jej bliskich. To szczególny moment w historii Niemiec, kiedy homogeniczna społeczna tkanka musi skonfrontować się z gwałtownym napływem migrantów z krajów północnej Afryki i Turcji – w tym zderzeniu ożywają stereotypy i uprzedzenia wobec obcych, tym intensywniej, że od zakończonego wraz z II wojną światową okresu faszyzmu, który je pielęgnował, nie upłynęło wiele czasu.

Społeczne tło tego mezaliansu jest niemal jednolite – rzadkimi wyjątkami są tu osoby, które nie zajmują otwarcie wrogiego stanowiska wobec pary, jak właściciel kamienicy, w której mieszka Emmi, i policjanci wezwani przez jej sąsiadki na interwencję. Fassbinder podkreśla emblematyczność tej dominującej postawy w nieruchomych kadrach pokazujących grupy niemieckich „strasznym mieszczan” osłupiałych na widok otwarcie

łamiących zasady kochanków. Jakimiak i Atman bohaterami swojego spektaklu uczynili właśnie ich – niechętnych obserwatorów tego oburzającego mezaliansu.

Warszawskie przedstawienie łączy ze spektaklem Piaskowskiego i Sulimy język pastiszu, użyty w portretowaniu społecznego tła, w tym drugim przypadku dociągnięty do granic przerysowania – dzieci Emi czy ekspedientka z Żabki to już nie postaci wyjęte z mieszczańskiej farsy, ale z jednego z tych bardziej strasznych niż śmiesznych telewizyjnych kabaretów. Narysowane tak grubą krechą, że wydają się raczej ponuro obciachowe niż zabawne – śmiech więźnie nam w gardle, zanim zdążymy parsknąć. Jednak najważniejsza różnica dotyczy wątku miłosnego, który w spektaklu Teatru Śląskiego zmienia i kontekst, i charakter – tu inspiracją jest nie tylko filmowy *Strach*, ale też inny film Fassbindera, *Gorzkie łzy Petry von Kant*. Katowicki *Strach* rozgrywający się w Polsce Anno Domini 2025 zderza bowiem cztery społeczne przekroczenia – Ali jest kobietą, jest dwukrotnie młodsza od Emi, jest też Ukrainką, przedstawicielką największej migracyjnej grupy, jaka w ostatnich latach pojawiła się w Polsce, wreszcie – dzieli ją od partnerki klasa społeczna; współczesnej businesswoman do sprzątaczkii jest w demokratycznym kraju zazwyczaj równie daleko, co arystokratce sprzed wieku do pokojówki.

U Piaskowskiego i Sulimy Emi, czyli Emilia Kurowska (Violetta Smolińska), to, jak w oryginale, wdowa w wieku dojrzałym. Do Katowic przyjechała z Opola, więc niby jest Ślązaczka, ale nie całkiem „swoją” (choć jak wielu jej sąsiadów miała dziadka w Wehrmachcie), w dodatku osiedliła się tu z pochodzącym z Kielc mężem, który „nigdy nie lubił obcych”. Ma dwójkę dorosłych już dzieci – Kristę (Dorota Chaniecka) i Bruna (Alina Chechelska). Z kolei Ali, czyli Alona (Nina Batovska), jest imigrantką z ogarniętej wojną

Ukrainy, jednak o swoich doświadczeniach sprzed przyjazdu do Polski nie chce zbyt wiele mówić. Można powiedzieć, że w Katowicach odniosła sukces – prowadzi salon z drogimi, nieco kiczowatymi szezlongami, po którym przechadza się w wydekoltowanej srebrnej sukni, a do śniadania popija prosecco. Ale towarzyszący jej blichtr to tylko fasada, za którą kryją się samotność i niespełnienie, także to dotyczące życiowego komfortu i poczucia bezpieczeństwa. Bo choć Ali stać na codzienną porcję bąbelków, to na wynajem mieszkania już nie – sypia w salonie z luksusowymi meblami za kilkanaście tysięcy złotych (ruchome obiekty zaprojektowane przez Annę Marię Karczmarską i Mikołaja Małka pozwalają łatwo „przemeblować” scenografię, teleportując bohaterki w nowe przestrzenie), razem z kilkoma innymi migrantkami, a swoje lęki głęboko skrywa. Emi żyje ze sprzątania, i choć życie prowadzi skromne, to ma jednak własne mieszkanie. Ich związku (bo o ślubie, o którym obie marzą, we współczesnej Polsce nie ma mowy) otoczenie nie potrafi zaakceptować. Dzieci nie mogą przeżyć, że matka zapisała się do „elgiebetów”, sąsiadom przeszkadza mówiąca z wschodnim akcentem sublokatorka, przyjazne dotąd koleżanki z pracy oburza niejasny status ich relacji – widzą nagle w Emi obcą, której należy się najniższe miejsce w zawodowej hierarchii, już nie konserwatorki powierzchni płaskich, ale specjalistki od szorowania toalet. Ale – uwaga, spoiler! – miłość to wszystko przetrwa, bo spektakl Piaskowskiego i Sulimy jest jedną z tych opowieści, które pokazując nam w krzywym zwierciadle najobrzydliwsze społeczne wrzody, wymagające natychmiastowej chirurgicznej interwencji, zarazem pocieszają widza poczciwą, prostą prawdą – że wszystko przetrzymamy, o ile będziemy dla siebie dobrzy.

Przy czym ów plaster nie zasłoni całkowicie ran i nie sprawi, że zabliznią się bez śladu, bo jest to zwyczajnie niemożliwe, dopóki w naszym narodowym pejzażu będą pętać się demony owładnięte zgubnymi tęsknotami za dawnym

porządkiem. Takim widmem jest w teatralnym *Strach zżera duszę* Gräfin Marie von Hitlerfehlt, grana przez Andrzeja Dopierale – postać z innego porządku, także tego filmowego, bo o wiele bardziej z Almodóvara niż z Fassbindera. Hrabina w sukni z trenem przychodzi do salonu Alony, w którym szuka działającej od 1905 roku pod tym adresem kawiarni Otto, gdzie umówiła się z tajemniczym kochankiem. Przez ekspedienta (Paweł Kruszelnicki) jej niegroźne na pozór występy są traktowane jako objaw starczej demencji, do czasu, kiedy okazuje się, że tym wyczekiwanym mężczyzną jest sam Führer, a światem, do którego tęskni – porządek, który zaadaptował ksenofobię i rasizm, przesuwając je z kategorii grzechów do pożądanых wartości, chronionych przepisami prawa skutecznie utrwalającymi te cechy. Wampira wywabia z kryjówki zapowiedź świeżej krwi unosząca się w powietrzu, bo oto potrzeba konstytuowania się zbiorowości wobec innego znalazła nowy cel, nowych obcych. To celna diagnoza – odkąd opadł pył po pospolitym ruszeniu, w którym rzuciliśmy się w wir pomocy ofiarom rosyjskiej inwazji, empatię i współczucie zdążyły w wielu przestrzeniach wyprzeć podsyczone rosyjską propagandą postawy niechętnie migrantom, którzy mają – zgodnie z tym przekazem – blokować kolejki do lekarzy, a także zabierać nam miejsca w przedszkolach, etaty i zasiłki (choć tak naprawdę generują przychody do budżetu państwa ponad ośmiokrotnie wyższe od pieniędzy, jakie Polska wydała na wsparcie ich w osiedleniu się tutaj).

Ukraiński wątek nie po raz pierwszy pojawia się u Piaskowskiego i Sulimy – relacja Emi i Alony mogłaby być rozwinięciem tej, która nieoczekiwanie połączyła bohaterki legnickich *Chłopek*: matkę prezeski konfiturowej korporacji, w której świadomości obraz Ukraińców sprowadza się do sprawców wołyńskiej zbrodni, i jej młodą, pochodzącą z owładniętego wojną kraju opiekunkę. Na pozór wydaje się, że nie ma tu możliwości porozumienia,

a jednak bariera zaskakująco szybko znika i pojawia się bliskość – w tamtym przypadku raczej z kategorii matczyno-córczynej niż partnerskiej. W *Strach zżera duszę* nie ma wprawdzie historycznych resentymentów, ale obie postaci w jaskrawy sposób reprezentują odmienne, nijak nieprzystające do siebie światy – starszej Polki, której we własnym kraju niespecjalnie się powiodło, i migrantki, która odniosła sukces kłujący w oczy sąsiadów. A jednak, na przekór wszystkiemu, coś między nimi klika.

Piaskowski i Sulima stosują tu zabieg, który stał się ich znakiem firmowym, znany chociażby z sosnowieckiej *Persony. Ciała Bożeny*, polegający na zderzeniu kontrastujących konwencji – ostrej społecznej satyry posługującej się wyrazistą karykaturą z psychologicznym dramatem. A choć ta pierwsza daje sporej części obsady okazje do szalonych aktorskich szarż, to ta druga warstwa, z zawartą w niej opowieścią o emancypacji katowickiej sprzątaczkii, ma tu większą siłę rażenia.

Hubert Sulima w swoim tekście zasadniczo podąża za strukturą scenariusza Fassbindera – zmieniają się kontekst i scenografia opowieści (współczesna Polska w miejsce lat siedemdziesiątych i Niemiec, Ukrainka zamiast Marokańczyka, sklep meblowy, który zastępuje bar), ale jej jądro pozostaje niezmiennie – jest nim miłość, która musi przetrwać społeczny opór. Inny jest jednak czas, gdzie indziej trafia więc ostrze scenicznej prowokacji – od pierwszej sceny, w której Ali wraz ze swoją przyjaciółką (Kateryna Vasiukova) dosłownie tarzają się w luksusie, a do koleżanek w Ukrainie wysyłają paczki z fatałaszkami, które mogą przydać się na modowym wybiegu, ale nie na froncie, aż po jedną z ostatnich, z wmontowanym wideo Maksyma Tatarchuka, artysty z Charkowa, który ukrywa się przed wojną, nie wychodząc od miesięcy ze swojego mieszkania. Różnica polega także na przeprowadzeniu wątku romansowego – na scenie rozgrywa się on dużo

subtelniej niż w filmie, w którym cała opowieść została podana w tej samej surowej tonacji. Filmowy Ali pozostawał przez to dla widza przejmującą enigmą, osobą, której bariery językowa i kulturowa, wyniesione z rodzinnego kraju doświadczenia, ale także wrogość otoczenia, każą skrywać emocje za nieruchomą twarzą. W Teatrze Śląskim dzięki sile kreacji Niny Batovskiej maska Alony, którą poznajemy jako osobę pewną siebie, ostentacyjną, wyzywającą, pęka stosunkowo szybko, odsłaniając kruchość bohaterki. Równie intrygujący jest emancypacyjny proces Emi, osoby z gruntu dobrej, która najpierw wydaje się nieustannie przeproszać, że żyje, ale stopniowo staje się samoświadoma, odważna, zbuntowana wobec obowiązujących konwencji i gotowa na wszystko. Smolińska i Batovska tworzą na scenie Śląskiego mistrzowski duet, pokazując przeciwstawne wektory zmian zachodzących w ich bohaterkach – jedna rośnie w siłę, zbroi się, żeby druga mogła wreszcie okazać słabość, odsłonić wrażliwe miejsca.

Sulima twierdził przed premierą, że *Strach* to najbardziej publicystyczny ze spektakli zrealizowanych w duecie z Piaskowskim – nie jestem o tym przekonana. Owszem, dostajemy tu wyciąg z antyukraińskich postaw, podany w satyrycznym wykrzywieniu, doprawiony porcją prowokacji, ale zarazem najmocniej, najbardziej przejmująco i najprawdziwiej działa tu obraz relacji dwóch głównych bohaterek. Nie publicystyka, ale melodramat, taki najbardziej rasowy, o filmowym sznycie „dwie przeciwko światu” wysuwa się tu scena po scenie na pierwszy plan. I działa tak skutecznie, że nawet zatwardziali cynicy są w stanie uwierzyć, że bezwarunkowa miłość i dobro zwyciężą, że są w stanie nas uratować.

Wzór cytowania:

Piekarska, Magda, *Emancypacja Emi*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 190, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/emancypacja-emi>.

Autor/ka

Magda Piekarska – dziennikarka, recenzentka, publikuje m.in. w „Dialogu”, portalu teatralny.pl, „Gazecie Wyborczej”, „Wysokich Obcasach Extra”, „Notatniku Teatralnym”. Prowadzi zajęcia z krytyki teatralnej na dziennikarstwie Uniwersytetu Wrocławskiego.

Źródło: <https://didaskalia.pl/arttykul/emancypacja-emi>

Z numeru: **Didaskalia 190**

Data wydania: grudzień 2025

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/na-przekor-albo-o-watpliwosciach>

/ REPERTUAR

Na przekór (albo o wątpliwościach)

Kamil Bujny

Teatr Polski we Wrocławiu

Olga Tokarczuk

Prawdziwa historia

reżyseria, adaptacja: Michał Zadara, choreografia: Aneta Jankowska, reżyseria światła: Artur Sienicki

premiera: 7 listopada 2025

Decyzje polityków i samorządowców, których rezultatem była dwuletnia kadencja Cezarego Morawskiego (2016-2018), obsadzonego na stanowisko dyrektora Teatru Polskiego we Wrocławiu pomimo protestów zespołu, publiczności i środowiska, doprowadziły do degradacji jednej z najważniejszych scen w kraju. Przedstawienia, pokazywane od tego czasu w największym teatrze Dolnego Śląska, pomimo obietnic zmian i starań Kazimierza Budzanowskiego (p.o. 2018-2020) i Jacka Gawrońskiego (2020-2025), prezentowały różny poziom – najczęściej były to farsy lub nieprzekonujące inscenizacje klasyki. Nieliczne artystyczne sukcesy (*Pani Ka*

patrzy na morze z fantastyczną rolą Krzysław Dubielówny w reżyserii Pawła Miśkiewicza i Szewcy Stanisława Ignacego Witkiewicza w reżyserii Stanisława Melskiego) zdominowane były przez spektakularne porażki, wśród których prym wiodły *Jest tak, jak wam się wydaje!* w reżyserii Gianluki Iumiento, *Sen nocy letniej* Szekspira w reżyserii Magdaleny Piekorz i *Czas na mnie* na podstawie twórczości Tadeusza Różewicza w reżyserii Jana Szurmieja. Nic więc dziwnego, że wybranie na dyrektora Michała Zadary – reżysera, który przed laty wystawił we Wrocławiu całe *Dziady* Adama Mickiewicza – wzbudziło duże nadzieje. Oczekuje się, że w repertuarze pojawi się wiele ambitnych i interesujących propozycji.

Dobrym pomysłem wydawało się więc, aby kolejny rozdział w historii teatru otworzył spektakl wyreżyserowany przez nowego dyrektora, zwłaszcza że zapowiedział on adaptację opowiadań Olgi Tokarczuk. Teksty związanej z miastem pisarki nie były w nim często wystawiane. W 2013 roku we Wrocławskim Teatrze Współczesnym Agnieszka Olsten przygotowała *Kotlinę* na podstawie powieści *Prowadź swój pług przez kości umarłych*, a w 2023 roku Instytut Grotowskiego był jednym z trzech koproducentów *Empuzjonu* w reżyserii Roberta Talarczyka. Zadara, który inscenizował już dzieła noblistki (*Biegunów* w Teatrze Powszechnym w Warszawie i *Księgi Jakubowe* w Teatrze Narodowym), postawił tym razem na dwa krótkie (liczące kolejno dziewiętnaście i pięć stron stron) utwory – *Prawdziwą historię* i *Pasażera* – z wydanego w 2018 roku zbioru *Opowiadania bizardne*. Nazwiska aktorów i aktorki (Moniki Bolly, Mariana Czerskiego, Jakuba Gieli, Mariusza Kiljana i Edwina Petrykata) oraz pojawiający się w materiałach promocyjnych dopisek „bez skrótów” przywoływały pamięć piętnastogodzinnych *Dziadów*.

Jeśli jednak ktoś zakładał, że reżyser zdecyduje się na podobny rozmach, szybko został z tego błędu wyprowadzony. Na odmienną strategię

wskazywała już pusta przestrzeń Sceny na Świebodzkim. Sposób jej aranżacji zmienił się wraz z początkiem spektaklu, gdy z kulis wyszedł zespół techników, który szybko rozłożył białą podłogę, w pięciu rzędach ustawił kilkanaście drewnianych krzeseł, statyw do mikrofonu i pięć pulpitów. Później pojawiły się jeszcze materac i bieżnia, po której główny bohater *Prawdziwej historii*, kreowany m.in. przez Mariana Czerskiego, będzie bez powodzenia uciekał przed grożącym mu niebezpieczeństwem

Gdy scenografia była już gotowa, aktorzy zasiedli przy ustawionych frontalnie względem publiczności pulpity i zaczęli opowiadać historię profesora, który przybył do innego państwa, by wziąć udział w konferencji naukowej i zaprezentować swoje wystąpienie dotyczące „wpływu konsumpcji białka na postrzeganie kolorów”. Uczony, skończywszy owocne obrady, zamiast celebrować wykład „przyjęty bardzo ciepło, by nie powiedzieć – entuzjastycznie”, wybrał się na samotny spacer po obcym mieście. Przechadzka nie skończyła się dla niego dobrze. Pomagając kobiecie, której upadku był świadkiem, ubrudził się krwią, co sprawiło, że policjanci uznali go za sprawcę przestępstwa. Bohater – niewinny, ale przerażony wizją potencjalnych problemów – postanowił uciec z miejsca wypadku. Wpadł jednak pod rozpędzony samochód, potargał jeszcze bardziej i tak zniszczone ubranie, zgubił buty. Gdy wrócił do hotelu, nie został wpuszczony, bo portier wziął go za bezdomnego. Próbował dostać się jeszcze na różne sposoby do pokoju, ale ochroniarze brutalnie go pobili. W ten sposób z szanowanego naukowca w kilka godzin zamienił się w podejrzanego włóczęgę.

Adaptacja *Prawdziwej historii* w wykonaniu Zadary okazała się więcej niż zaskakująca – przypominała czytanie performatywne bądź próbę stolikową. Aktorzy, przez dłuższy czas siedzący przed pulpitymi, przytaczali „bez skrótów” tekst opowiadania Tokarczuk, sprawiając wrażenie, jakby czytali,

dopiero szukając klucza interpretacyjnego lub testując różne formy ekspresji. Dzielili się między sobą kwestiami i bawili intonacją, barwą głosu i jego natężeniem, ale nie próbowali budować iluzji scenicznej realności czy wiarygodnych postaci. Przeciwnie: akcentowali, że przytaczają, a nie odtwarzają spisana przez kogoś historię – niejako w kontrze do zawartej w tytule „prawdziwości”. Gdy po jakimś czasie odeszli od pulpitów i zaczęli przemieszczać się po scenie, wciąż naprzemiennie opowiadając losy profesora, ich sposób bycia – nienaturalny, przesadzony i skonwencjonalizowany – podkreślał teatralność sytuacji. Giela, przywołując kolejne fragmenty utworu, brzmiał jak narrator programów przyrodniczych lub komentator sportowy – w zależności od tego, czy opisywał wygląd miasta, w którym przebywał profesor, czy jego ucieczkę. Z kolei Bolly, Czerski i Kiljan, relacjonując dramatyczne zdarzenia spod hotelu, gdzie pobito Bogu ducha winnego bohatera, zawodzili w tak teatralny sposób, że przywodziło to na myśl zachowania uczestników ceremonii pogrzebowych koreańskich dyktatorów.

W podobny sposób, choć bez zamaszystych gestów i tak głębokiej egzaltacji, wystawiono *Pasażera* – bardzo krótką i niejednoznaczną historię mężczyzny (granego przez Petrykata), któremu po wielu latach udało się wyjaśnić tajemnicę z dzieciństwa. Akcja tej części spektaklu rozgrywała się w przestrzeni symbolicznie zaaranżowanej – poprzez odpowiednie ustawienie krzeseł – na wnętrzu samolotu. Kontekst podróży, poza tytułem, wskazywała już poprzedzająca akcję zapowiedź, będąca – co ciekawe – zaproszeniem nie na przedstawienie czy jego kontynuację, lecz „opowiadanie Olgi Tokarczuk”. Głos mężczyzny z nagrania, przypominającego komunikat dworcowego megafonisty, życzył jeszcze na koniec widzom i widzkom „miłego słuchania” – zupełnie tak, jakby za chwilę miało rozpocząć się czytanie lub słuchowisko, a nie spektakl. Zwracam uwagę na te z pozoru niewiele znaczące słowa,

ponieważ mam wrażenie, że dobrze oddają one sposób, w jaki reżyser dokonał adaptacji: kosztem inscenizacji dowartościował tekst, jego brzmienie i literackość. Petrykat jako główny bohater i Bolly jako narratorka przytoczyli nieśpiesznie całe opowiadanie, a pozostałe role – podróżnych (Giel, Kiljan) i stewarda (Czerski) – były nieme.

Dlaczego Zadara wybrał akurat te dwa utwory Tokarczuk? Co ich zestawienie miało przynieść? Jakie sensy wyzwolić? Trudno powiedzieć. *Prawdziwa historia* i *Pasażer* nie projektują ani jednej spójnej wizji świata, ani dwóch zupełnie osobnych – nie sposób odgadnąć, dlaczego je połączono. Można by uznać, że reżysera interesuje pewien rodzaj absurdu i reakcji człowieka na niespodziewane zdarzenia, ale taka interpretacja byłaby bardzo ogólna i naciągana. Tym, co łączy wszystkie opowiadania w książce Tokarczuk, jest podnoszona i projektowana przez autorkę kategoria bizarności – dziwności czy też niesamowitości świata, nieoczywistości tego, co powszechne, przewrotności losu. Reżyser wraz z zespołem podąża za tą ostatnią intuicją, pozostając bardzo blisko obserwacji Tokarczuk – pokazuje, że tożsamość jednostki nie jest stała, a jej bycie w świecie zależy od relacji z drugim człowiekiem i jego woli (co dobitnie podkreśla bohater *Pasażera*, puentując swoją historię słowami: „Człowiek, którego widzisz, nie dlatego istnieje, że go widzisz, ale dlatego, że to on na ciebie patrzy”). Twórcy i twórczynie przedstawienia nie wychodzą poza podobne ogólniki i uniwersalne diagnozy – są wierni literze opowiadań, z rzadka nieznacznie przesuwając akcenty. *Prawdziwa historia* w interpretacji Zadary wydaje się bardziej irracjonalna i kafkowska niż w oryginale, a *Pasażer* został poszerzony o nieobecny w tekście komizm sytuacyjny (Giel jako pasażer samolotu stopniowo wyprowadza z równowagi stewarda, słuchając za głośno piosenki *The Passenger* Iggy’ego Popa). To wszystkie znaczące zmiany.

Ale być może stawką spektaklu nie jest wcale aktualizowanie czy przechwytywanie sensów utworów, lecz rodzaj prowokacji ze strony Zadary – polegającej na pogrywaniu z oczekiwaniami widzów względem niego samego, nowego-starego Teatru Polskiego czy sztuki? Pojawiająca się na plakatach zapowiedź „braku skrótów” oraz udział aktorów występujących niegdyś w *Dziadach* mogły przed premierą rozbudzać wyobraźnię odbiorcy – sugerować jakościowy powrót do przeszłości i podobny co przed laty inscenizacyjny rozmach. Tymczasem Zadara stawia na prostotę, minimalizm i formalną redukcję. Nie używa wielkich kwantyfikatorów, nie odwołuje się do ogólnych pojęć, niczego nie próbuje przedefiniowywać czy ustalać.

Proponuje w zamian coś, co przypomina czytanie performatywne, wystawia dwa krótkie opowiadania – jakby wbrew oczekiwaniom, które wiązano z jego nazwiskiem i nowym repertuarowym rozdaniem. Przewrotne są także pozasceniczne działania twórców: po pierwszej części głos z offu prosi publiczność o brawa, a ci, którzy opuszczają później Scenę na Świebodzkim, otrzymują przy wyjściu naklejkę z napisem „Dzielny Widz”. Dzielny? Czemu akurat dzielny? Bo wysiedział? Został? Nie wyszedł? Wrócił do Polskiego po latach nieobecności? Nie wiemy.

W licznych wywiadach poprzedzających premierę nowy dyrektor konsekwentnie podkreślał, że *Prawdziwa historia* powstaje przy wykorzystaniu systemu scrum: metody kojarzonej raczej z branżą IT i wielkimi korporacjami, polegającej na pracy zespołu w krótkich cyklach, z regularnymi podsumowaniami i wyznaczaniem kolejnych zadań. W opisie przedstawienia, przy nazwiskach choreografki (Aneta Jankowska) czy reżysera światła (Artur Sienicki), wymieniono też skład „zespołu scrumowego”, tworzonego przez product ownera (Zadara), scrum mastera (Milena Paszkowska) i Lilianę Kiekis-Kozicę, Zofię Kowalską, Juliusza Lichwę i Karolinę Strażyńską. Wprawdzie Zadara wypróbował już ten system,

pracując nad *Oresteią* Ajschylosa (premiera: 8 lutego 2023), spektaklem dyplomowym studentek i studentów czwartego roku Wydziału Aktorskiego Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie, jednak to wciąż nowa i zaskakująca metoda pracy, stojąca w kontrze do powszechnych wyobrażeń na temat uprawiania sztuki. Te napięcia – między korporacyjnymi określeniami typu „product owner” a literacką materią opowiadań Tokarczuk oraz kontekstem słynnych *Dziadów* – wyznaczyły ramy promocji i postrzegania nowego spektaklu *Zadary*. Nie jestem jednak pewien, czy cokolwiek przyniosły.

Choć oglądając przedstawienie, zwłaszcza jego pierwszą część, obserwowałem aktorów i aktorkę z dużym zainteresowaniem oraz uznaniem dla dezynwoltury reżysera, to wraz z upływem czasu nabierałem coraz większych wątpliwości. Dotyczą one nie tyle formy spektaklu czy artystycznych decyzji, ile komunikatu, który za nimi stoi. W jakich kategoriach należałoby rozpatrywać przedstawienie *Zadary*? Prowokacji? Eksperymentu? Zapowiedzi repertuaru opartego na literaturze? Hołdu dla Olgi Tokarczuk? Nostalgii za przeszłością? Oporu wobec piętrzących się oczekiwań? Próby wypracowania nowego języka? Badania granic reprezentacji? Zabawy? Metakomentarza? Więcej pytań niż odpowiedzi. Gdybym obejrzał *Prawdziwą historię* poza repertuarowym i historycznym kontekstem Teatru Polskiego we Wrocławiu, pomyślałbym, że to ciekawy, choć niezobowiązujący, eksperyment – testujący nową, bardziej demokratyczną, metodę pracy, sceniczny potencjał *Opowiadań bizarnych* czy cierpliwość widzów. Wiedząc jednak, w jakim momencie znajduje się ten teatr i jak wiele pracy trzeba wykonać, by przywrócić mu renomę i dawny poziom, jestem bardziej krytyczny – myślę o kolejnej niewykorzystanej szansie, bezpowrotnie zaprzepaszczonym czasie, pustych gestach. A może to czarnowidztwo? Reakcja na niespełnione oczekiwania? *Zadara* przecież dopiero rozpoczął kadencję, niedawno zawitał na stałe do Wrocławia.

Uznajmy więc, że jego *Prawdziwa historia* to ostrożne badanie gruntu, rozpoznawanie terenu, poznawanie zespołu, a nie wyraźny gest programowy. I tego póki co się trzymam.

Wzór cytowania:

Bujny, Kamil, *Na przekór (albo o wątpliwościach)*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 190, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/na-przekor-albo-o-watpliwosciach>.

Autor/ka

Kamil Bujny – absolwent filologii polskiej, kultury i praktyki tekstu: twórczego pisania i edytorstwa oraz publikowania cyfrowego i sieciowego na Uniwersytecie Wrocławskim. Ukończył także dwuletnie Studium Języka i Kultury Litewskiej. Publikował w „Czasie Kultury”, „Teatrze”, „Didaskaliach”, „Odrze” i „zakładzie.magazyn”.

Źródło: <https://didaskalia.pl/artykul/na-przekor-albo-o-watpliwosciach>

Z numeru: **Didaskalia 190**

Data wydania: grudzień 2025

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/zlocenia-ruin>

/ REPERTUAR

Złocenia ruin

Stanisław Godlewski

Teatr Narodowy w Warszawie

Tadeusz Miciński

Termopile polskie

reżyseria, adaptacja i opracowanie muzyczne: Jan Kłata, dramaturgia: Miłosz Markiewicz, scenografia i reżyseria światła: Justyna Łagowska, kostiumy: Mirek Kaczmarek, choreografia: Maćko Prusak, projekcje wideo: Natan Berkowicz, muzyka na żywo: Gruzja

premiera: 22 listopada 2025

Ach, co to była za premiera! – zbiegło się całe teatralne zoo. Dyrektorzy teatrów z całej Polski usadzeni w jednym rzędzie, krytycy teatralni czołowych pism w innym rzędzie, rozproszeni po widowni reżyserzy, aktorzy, dziennikarze, muzycy. Ministrowie byli obecni, także usadzeni blisko siebie. Atmosfera, jak to na tego typu imprezach środowiskowych, była dosyć nieznośna. Pierwszy spektakl w reżyserii Jana Kłaty za jego dyrekcji w Narodowym. Całość miała oprawę i rangę „inauguracji” (złośliwi w kuluarach mówili: „koronacji”). Jest to przedstawienie stworzone dla historii,

więc warto dla przyszłych pokoleń oddać gęstą atmosferę towarzyszącą temu wydarzeniu.

Premiera Klaty przygotowana została na uczczenie rocznicy dwustusześćdziesięciolecia Teatru Narodowego. Oczekiwania wobec spektaklu wzmocniała zmiana na stanowiskach dyrektorskich w stołecznych teatrach – objęcie przez Klatę dyrekcji w Narodowym, przez Maję Kleczewską dyrekcji w Powszechnym. Niektórzy wyrażali nadzieje (inni zaś obawy), że dominującą estetyką w polskim teatrze znów staną się monumentalne inscenizacje, używające mocnych znaków scenicznych, krytycznie i zapalczywie bijące się z rzeczywistością oraz próbujące budzić sumienia choćby artystyczną manipulacją lub hiperbolą. Powrót mocnych osobowości i silnych estetyk, w których, inaczej niż w teatrze ostatnich kilku lat, ważniejszy jest produkt teatralny, a nie jakość procesu jego produkcji. Politycznie także moment premiery nie był (i nie jest) łatwy – prowokacje rosyjskie i szerzenie dezinformacji w sieci internetowej przybierają na sile, wojna w Ukrainie trwa kolejny rok. Karol Nawrocki niedawno został wybrany prezydentem kraju. Niewesoło. Kłata postanowił wystawić *Termopile polskie* Tadeusza Micińskiego. Po raz drugi, bo pierwszy raz zrealizował je w Teatrze Polskim we Wrocławiu w 2014 roku, w reakcji na aneksję Krymu przez Rosję i na Majdan w Ukrainie. Opinie na temat spektaklu były podzielone (ja sam pamiętam tylko wrażenie dojmującej nudy). Oczekiwania wobec premiery w Narodowym były duże.

Wszystko wydawało się mieć głębszy sens. Wieczór był listopadowy. W materiałach reklamowych teatr podkreślał, że premiera Klaty nawiązuje do pierwszej premiery Jerzego Grzegorzewskiego, gdy objął stery Narodowego – *Nocy listopadowej* Stanisława Wyspiańskiego. Tymczasem dramat Micińskiego można traktować jako coś w rodzaju polemiki z *Nocą*

listopadową lub jej przetworzenia – tak przynajmniej w Radiu RDC (w którym Jan Bończa Szablowski przygotował kilka audycji zapowiadających premierę Klaty¹) opowiadał profesor Karol Samsel. Sam Kłata w wywiadzie przeprowadzonym przez Jacka Cieślaka mówił: „Zapraszam do Teatru Narodowego, uplasowanego pomiędzy Grobem Nieznanego Żołnierza a miejscem śmierci Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Pomędzy pomnikiem księcia Józefa Poniatowskiego a pomnikiem Wojciecha Bogusławskiego, ze śladami po pociskach” (Cieślak, 2025). Dramat Micińskiego rozgrywa się w głowie umierającego księcia Józefa Poniatowskiego: kolejne sceny to momenty z trudnej historii Polski XVIII wieku. Król Staś, caryca Katarzyna, Konstytucja 3 maja, książę Potiomkin. Targowica, rzeź Pragi, Kościuszko. Do tego jeszcze mistyczno-gnostycka symbolika, coś o wędrownicy duszy, o polskim losie. Zło i czyn. Fatalizm, tragedia, honor. Błędne koło. Mrok i gwiazdy. Błoto i mgły. Efektownej inscenizacji Klaty towarzyszyła interwencja artystyczna w murach Teatru Narodowego autorstwa Bartłomieja Kiełbowicza – na marmurach i złoceniach wypisane zostały antywojenne hasła (dotyczące wojny w Ukrainie i ludobójstwa w Gazie), wchodząc do budynku, wycieramy buty w umieszczone na posadzce portrety Putina i Netanjahu (podpisani są jako mordercy i zbrodniarze). Kiełbowicz jest także autorem plakatu przedstawienia, który stanowi przetworzoną wersję pracy Yoko Ono i Johna Lennona: *War is over* przemalowano na *War is on*. Dużo, dużo wszystkiego. I wszystko ciekawe, ale łatwo się w tym pogubić. A w tym symbolicznym bigosie jest jeszcze samo przedstawienie.

Spektakl jest dynamiczny, choć długi (ponad trzy godziny). Efektownie wykorzystuje maszynierię teatru. Wrażenie robią zapadnie jeżdżące to w górę, to w dół; zabudowany tył sceny z oknami na różnych wysokościach. Scenografia Justyny Łagowskiej składa się przede wszystkim z ciągnących się na całą długość sceny okopów. Natan Berkowicz realizując wideo

wykorzystał i kamery, z których obraz był na bieżąco przetwarzany cyfrowo, i dron, który latał nad sceną i rejestrował twarz umierającego księcia Józefa (Karol Pocheć). Aktorzy grają świetnie, odnajdują się w poetyce Klaty, wymagającej od nich operowania skrótami. Grają wyraziście, podkreślając charaktery i wypowiedzi swoich postaci (całe szczęście, bo poezja Micińskiego do najłatwiejszych nie należy). Muzykę na żywo wykonuje black metalowy zespół Gruzja – i dobrze buduje atmosferę nurzania się w polskim piekle. W programie przedrukowano tekst jednej z piosenek autorstwa Dominika Gaca, którą zespół wykonuje na żywo: „verdun waterloo / auschwitz i brugge / hogwart mielno rzym / norymberga charków / katyński spleen” (Gac, 2025). Podobnie jak w spektaklu mieszają się symbole, tak w tej piosence artyści mieszają ze sobą porządki narodowych świętości i potoczności, w kryptocytatach łączą ze sobą wysokie i niskie. Co wynika z tej mieszanki? Sens, podobnie jak sens spektaklu, nie jest dla mnie zbyt jasny.

Z ogromnego i niedokończonego dramatu Micińskiego Kłata i jego dramaturg Miłosz Markiewicz wybierają przede wszystkim wątki polityczne, skupiające się na kolejnych etapach upadku kraju lub dające możliwość stworzenia efektownej karykatury. To zresztą zawsze był największy talent Klaty jako reżysera. Potrafi za pomocą czasem jednego prostego znaku ująć całą esencję problemu, budować wiele sensów za pomocą scenicznego skrótu. Przykład: Jan Frycz jako Stanisław August Poniatowski wkracza na scenę w królewskich gronostajach, błyszczący majestatem i godny. Sunie powoli ku granicy sceny. Nagle zza pazuchy wyciąga mały składany taboret wędkarski, na którym siada, ledwo się na nim mieszcząc. Efekt jest komiczny, ale i dramatyczny, znaczenia rodzą się same. Król zaraz straci stołek. Państwo jest w ruinie, a elity się bogacą. Dla Stasia ważniejsze były zawsze piękne stroje i dobre obyczaje niż stabilność i bezpieczeństwo narodu. Takich scen w spektaklu jest więcej i dają dużą przyjemność, bo

Klata i jego współpracownicy mają wiele inscenizatorskich pomysłów, bawią się aluzjami i nawiązaniem. Spod szerokiej na kilka metrów krynoliny carycy Katarzyny wypadają jeden za drugim jej kochankowie (co jest aluzją do jej temperamentu erotycznego). Książę Józef w jednej z pierwszych scen dźwiga szkielet konia – tym samym Klata daje sygnał tego, o czym pisałem wcześniej, że Pepi już nie żyje (kto nie czytał dramatu, ten tego sygnału nie zrozumie). Szkielet znaczy nie tylko konkretnego konia księcia, Szumkę, który zginął razem z nim w Elsterze, ale można w tym też widzieć nawiązanie do sceny z *Niech szczepną artyści* Kantora, gdzie na szkielecie Kasztanki wjeżdżał Marszałek. Oczywiście, czasem spektakl topi się w długich dialogach, zwłaszcza w drugiej części, która jest bardziej skupiona na tekście (na premierze niektórzy wtedy drzemali). Ale i tak, jak na ogrom przedsięwzięcia, rytm spektaklu przyciąga uwagę – sceny głośne, wybuchowe, zbiorowe mieszają się z tymi cichymi, intymnymi. Klata potrafi także grać z oczekiwaniami widzów. Na przykład: długo zapowiada się w tym spektaklu nadejście carycy Katarzyny. Sceny są grane ostro, dynamicznie, energetycznie. Oczekiwania widowni rosną, wiemy przecież, że w tej roli wystąpi Danuta Stenka. Gdy napięcie jest już odpowiednio duże, nagle podnosi się zapadnia. Powoli, w górę, wjeżdża aktorka ubrana w ogromną krynolinę. I odbywa się to w zupełnej ciszy – żadnej muzyki, żadnych efektów dźwiękowych. Właśnie nieoczekiwana cisza buduje majestat i siłę tej sceny.

A o czym to przedstawienie jest? No właśnie trudno powiedzieć. Dobrochna Ratajczakowa, analizując dramat Micińskiego, zauważyła, że wystawiając *Termopile*, teatr zawsze sam się skazuje na klęskę – dramat jest tak bogaty i tak długi, że siłą rzeczy zawsze straci się coś z jego znaczeń. Nie da się zawrzeć na scenie wszystkiego, co jest w tekście, niemożliwe jest też wymaganie od widzów, by wszystko zrozumieli (zob. Ratajczakowa, 2006). I Klata ma chyba tego świadomość, rozpędza teatralną maszynę nie po to, by

przeprowadzić jakąś tezę, raczej by bodźcować publiczność różnymi obrazami, które być może zrymują się jej ze współczesnością.

Stałym tematem twórczości Klaty jest samotność bohatera wobec historii czy polityki. Jego spektakle zaludniały różne próby przepracowania tego motywu. Buntownicy, Prometeusze, nonkonformiści, fanatycy, ogarnięci ideą lub próbujący dokonać czynu. Hamleci, Orestesowie, Robespierre'owie, Stockmannowie, Matki Joanny. Choć prezentowali różne poglądy, różne były ich racje i motywacje, tym, co było niezmiennie, był ich konflikt z otoczeniem, samotność, niezrozumienie. Tutaj taką postacią byłby książę Józef Poniatowski, straceńczy i romantyczny obrońca narodu, jednak jego jest w spektaklu stosunkowo mało. Dużo większą wagę, jak słusznie zauważa w swojej recenzji Tomasz Plata, reżyser przywiązuje do postaci ostatniego króla Polski (Plata, 2025). Słabego i ułomnego, w jakimś sensie opuszczonego przez wszystkich. Klata drwi sobie z króla, a jednocześnie – być może także dzięki interpretacji aktorskiej Frycza – ukazuje momentami jego wielkość lub czar. Nawet jeżeli intencją Klaty byłoby zobaczenie w królu Donalda Tuska (jak sugeruje Plata), to wydaje mi się, że niewiele z tej interpretacji ostatecznie wynika. Mimo talentu karykaturzysty Klata nie jest w swoich spektaklach ideowo wyrazisty, znaki, które tworzy na scenie, można interpretować różnie (dlatego też przez długie lata i do dziś właściwie nie do końca wiadomo, jakie reżyser ma poglądy i z łatwością daje się go przypisać do różnych politycznych opcji). Dlatego trudno rozgryźć, o co właściwie Klacie chodziło w tym spektaklu. Przedstawienia jest w swej wymowie niejasne, więc możliwe, że spodoba się wszystkim – co byłoby paradoksalne, biorąc pod uwagę, że Klata ma opinię reżysera politycznego i zaangażowanego. Nadmiar znaków i mętność sensu połączona z rozmachem inscenizacyjnym skłania do refleksji, że lepszym patronem dyrekcji Klaty niż Grzegorzewski byłby inny poprzednik – Adam Hanuszkiewicz, który zasłynął

wystrzałowymi inscenizacjami klasyki, przez ówczesnych krytyków uważanymi za atrakcyjne, ale w wymowie konformistyczne (por. Krakowska, 2016).

Mimo jakości wykonania, ogromu pomysłów inscenizacyjnych, monumentalizmu co się zowie, *Termopile* niespecjalnie mnie poruszyły. Podobnie zresztą *Sublokator* Kleczewskiej w Powszechnym, której wagę intelektualną, ambicję i rozmach doceniam. A przecież twórczość obojga reżyserów lubię (serio), nawet jeśli zdarzały im się porażki lub kiksy. Oglądałem oba spektakle, jakbym siedział za szybą. Z czego to wynika? Czy może ten język teatralny się już wyczerpał? Nie tylko język, ale i temat – do opowiadania o współczesności oba spektakle używają przeszłości. Klata rozpętuje na scenie imaginarium niczym z obrazów Malczewskiego, mamy tu Polskę XVIII wieku, okopy wojenne i figurę małego powstańca (który pojawia się na początku spektaklu w wykonaniu niskorosłego aktora Arkadiusza Pycia). Kleczewska sięga po narrację o II wojnie światowej, by opowiedzieć o żydowskim ukrywaniu się, antysemityzmie, rasizmie; o złu, które tak łatwo uruchamia się w każdym z nas. Może używanie przykładów i historii z przeszłości jest w dzisiejszej sytuacji nieadekwatne? Może formy okrucieństwa wyglądają dzisiaj inaczej, a wojna, o której trudno powiedzieć, czy zaraz będzie, czy już trwa, nie będzie przypominała ani tej drugiej, ani tej pierwszej? My, widzowie, boimy się nieznanego, nie wiemy, jak o tym opowiadać, a nieznane już tu jest.

A może zachodzi tu jakiś mechanizm wyparcia – może właśnie dlatego, że Klata i Kleczewska o tym opowiadają, ja nie chcę tego przeżywać. Obojętność, emocjonalny chłód, wyobcowanie staje się odbiorczym mechanizmem obronnym, zarówno przed nadmiarem znaków teatralnych i efektów scenicznych, jak i tego, jakie treści te znaki ze sobą niosą. Bo co

bym miał zrobić, gdyby treści tych spektakli do mnie naprawdę dotarły? A dotyczą one tego, że zaraz może zdarzyć się koszmar wojny, ze wszystkimi jego konsekwencjami. Co mam zrobić po obejrzeniu tych przedstawień? Życ w ciągłym strachu przed wojną, szkolić się w strzelaniu z karabinu, gromadzić zapasy, protestować na ulicach, choć wiem, że niewiele to by dało?

W *Sławie i infamii*, wywiadzie rzece, który Małgorzata Szejnert przeprowadziła z Bohdanem Korzeniewskim, reżyser i członek Tajnej Rady Teatralnej wspomina, jak przed II wojną światową w Teatrze Narodowym grano *Wesele Fonsia* – potem z ruin teatru przezierają strzępy kolorowych dekoracji. „Dlaczego nie graliśmy wtedy *Dziadów*?” – grzmi Korzeniewski. No i dzisiaj można by zupełnie serio zapytać: ale co by to dało? Dzisiaj grają *Termopile polskie*. Historia być może oceni tę decyzję repertuarową jako godną i słuszną, ale przed ruiną to nas nie uchroni.

Wzór cytowania:

Godlewski, Stanisław, *Złocenia ruin*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 190, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/zlocenia-ruin>.

Autor/ka

Stanisław Godlewski – doktor nauk humanistycznych, pracuje w Instytucie Sztuki PAN. Krytyk teatralny, redaktor „Pamiętnika Teatralnego”. Zajmuje się historią teatru XX wieku. Autor książki *Towarzyszka broni. Strategie współczesnej polskiej krytyki teatralnej* (2022).

Przypisy

1. Zob. <https://www.rdc.pl/aktualnosci/kultura/wieczor-literacki-rdc-jan-klata-termopile-polskie-spek>

Bibliografia

Cieślak, Jacek, *Klata spodziewa się Karola Nawrockiego na „Termopilach”: „Następna okazja za 260 lat”*, „Rzeczpospolita online”, 20.11.2025, [za:] <https://e-teatr.pl/klata-spodziewa-sie-karola-nawrockiego-na-termopilach-nastepna-okazja-za-260-lat-63735> [dostęp: 24.11.2025].

Krakowska, Joanna, *PRL. Przedstawienia*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2016.

Plata, Tomasz, *A ty? Poszedłbyś?*, „Teatr”, listopad 2025, <https://teatr-pismo.pl/a-ty-poszedlbys/> [dostęp: 24.11.2025].

Ratajczakowa, Dobrochna, *Historia i gnoza. Tadeusz Miciński „Termopile polskie”*, [w:] *też, W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, tom 2, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006.

Szejnert, Małgorzata, *Sława i infamia. Z Bohdanem Korzeniewskim rozmawia Małgorzata Szejnert*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992.

Źródło: <https://didaskalia.pl/arttykul/zlocenia-ruin>

Z numeru: **Didaskalia 190**

Data wydania: grudzień 2025

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/w-rytm-kapitalistycznej-dystopii>

/ REPERTUAR

W rytm kapitalistycznej dystopii

Alex Morgan Krzysztoń

Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie

Czyż nie dobija się koni?

na motywach powieści Horace’a McCoya *Czyż nie dobija się koni?* w tłumaczeniu Zofii Zinserling

reżyseria: Wojtek Rodak, scenariusz: Jacek Niemiec, Zuzanna Pytel, Wojtek Rodak, dramaturgia: Jacek Niemiec, Zuzanna Pytel, scenografia i kostiumy: Marta Szypulska, choreografia: Wojciech Rybicki, muzyka: Ernest Borowski, reżyseria światła: Katarzyna Pawelec, wideo: Zuzanna Pytel, Wojtek Rodak

premiera: 22 października 2025

Głośna muzyka, migające czerwono-niebieskie światła i wiszący na ścianie licznik, rejestrujący każdą upływającą minutę – takim widokiem wita publiczność spektakl dyplomowy studentów i studentek IV roku Wydziału Aktorskiego w reżyserii Wojtka Rodaka. Widownia jest ustawiona z trzech stron, otaczając scenę. Jarzący się pod sufitem napis „Rave to the Grave” to tytuł teleturnieju, w którym osoby uczestniczące muszą niemal nieprzerwanie tańczyć. Głos Rocky’ego (Błażej Szymański), prowadzącego,

rozbrzmiewa po sali, informując, że turniej zaczynała setka osób, a teraz została tylko ósemka. Walczą o sto tysięcy dolarów, tańcząc już od trzystu sześćdziesięciu pięciu godzin. Nie ukrywają zmęczenia, jednak stawka jest zdecydowanie wysoka. *Czyż nie dobija się koni?* to spektakl przypominający brytyjski serial *Black Mirror*, gdyż w bardzo podobny sposób identyfikuje problemy, przed którymi stoi współczesne społeczeństwo – funkcjonowanie w kapitalistycznym systemie zostaje zrównane z teleturniejem, mającym zapewnić rozrywkę oglądającym, a od osób uczestniczących wymagającym ogromnych nakładów energii. Użycie takiej formy pozwala naświetlić aspekty (w tym wypadku) kapitalizmu, do których się przyzwyczailiśmy i stały się dla nas niewidoczne. Powieść Horace’a McCoya, na której oparto spektakl, również dotyczy maratonu tanecznego, stanowiącego tło procesu sądowego. W czasach Wielkiego Kryzysu w Stanach Zjednoczonych główny bohater, Robert, przyznaje się do morderstwa. W kolejnych rozdziałach autor przemieszcza się pomiędzy relacjonowaniem procesu oraz tego, co doprowadziło do owej zbrodni. Rodak rezygnuje z tych wątków, a na pierwszy plan wydobywa postaci, które w powieści funkcjonują na uboczu. Dzięki temu zabiegowi oraz strukturze charakterystycznej dla spektakli dyplomowych, gdzie każda z osób aktorskich ma indywidualny czas na scenie, widownia poznaje perspektywy wielu osób zmagających się na różne sposoby z tymi samymi problemami.

Choć w turnieju wszyscy tańczą samotnie, większość przyszła do programu z kimś mniej lub bardziej bliskim. Robert (Piotr Tuleja) to młody aspirujący reżyser, marzący o karierze w Hollywood. Próbuje dostać się na staż do studia filmowego i podczas kolejnej nieudanej próby poznaje Glorię (Oliwia Durczak), aktorkę o trudnej przeszłości, mierzącą się z poczuciem bezsensu życia. W maratonie bierze udział także młode małżeństwo – Ruby (Karolina Baster) i James (Julian Boduszek) – które walczy o lepszy byt dla siebie i

swojego jeszcze nie narodzonego dziecka. Alice (Oliwia Helena Zajdler) to influencerka, dla której maraton może stać się początkiem kariery muzycznej. Towarzyszy jej Joel (Samuel Drobisz), zmagający się z uzależnieniem od substancji psychoaktywnych. Lilian (Wiktoria Bylinka), pochodząca z bogatej i wpływowej rodziny dziewczyna, która chce żyć po swojemu, oraz Mario (Marcin Mróz), kierowca Ubera, próbujący zarobić pieniądze na leczenie matki, to jedyna para, która poznała się dopiero po rozpoczęciu programu. Kostiumy (autorstwa Marty Szypulskiej) charakteryzują postaci na poziomie mentalnym i społecznym. Na przykład Alice ma na sobie top z dwoma gwiazdami zakrywającymi piersi, Lilian nosi coś na kształt mundurka szkolnego, a w garnitur Rocky'ego wszyte są błyszczące wstawki.

Dramaturgię spektaklu budują płynne przejścia pomiędzy bardzo intensywnymi scenami choreograficznymi (autorstwa Wojciecha Rybickiego) i bardziej statycznymi. W trakcie maratonu postacie tańczą głównie solo, przemieszczając się po scenie i wchodząc ze sobą w interakcje. Ich głównym zadaniem jest nie przestawać się ruszać, więc pomimo zmęczenia podrygują w miejscu. Rocky czuwa nad harmonogramem i kilka razy krzyczy „yowza”, zmuszając osoby uczestniczące do szybszego tempa. Jest także łącznikiem z widownią. Wielokrotnie zwraca się do oglądających, identyfikując ich jako widzów przed telewizorami, fanów *Rave to the Grave*. Wszystko to wpisuje się w mainstreamowe wyobrażenia na temat rave'u – ma być głośno, chaotycznie, imprezowo.

Maraton przerywają piętnastominutowe przerwy, podczas których publiczność ma szansę zajrzeć za kulisy. Pojawiają się projekcje z garderoby, a także sceny pomiędzy wybranymi postaciami. James i Ruby rozmawiają o wspólnym życiu i dziecku, a Alice i Robert uprawiają seks. W garderobie

Gloria opowiada Lilian o swoim niełatwym dzieciństwie. Lilian z kolei mówi, że pomimo bardzo dobrej sytuacji finansowej również czuje się zagubiona i nie wie, jak wykorzystać swoją pozycję.

Przerwy nie są bynajmniej idyllą. Nawet jeżeli bohaterowie mają ten czas dla siebie, jest on przedłużeniem teleturnieju na mniej oczywistych zasadach.

Wciąż obowiązuje ta sama hierarchia i rywalizacja. Rocky wykorzystuje swoją pozycję, aby zmusić Glorię do seksu – obiecuje jej spotkanie ze znanym producentem. W trakcie innej przerwy okazuje się, że Mario, poza pracą w Uberze, sprzedaje także narkotyki. Dostarcza je Joelowi, który zdradza widowni sens tytułu spektaklu, przywołując historię z dzieciństwa.

Weterynarz w jego wsi był odpowiedzialny za zabijanie koni, które nie mogły już pracować. Robił to, strzelając im w głowę. Joel wspomina, że syn weterynarza, który przejął biznes, zaczął używać leków umożliwiającym koniom kontynuowanie pracy pomimo bólu, aż umierały z wycieńczenia. Podsumowuje swój wywód słowami: „dzisiaj się już nie dobija koni”.

Podobnie jak zwierzęta w historii Joela, uczestnicy maratonu – zarówno tanecznego, jak i kapitalistycznego – pracują aż do końca. Taki los spotyka Joela, który po zażyciu narkotyków i intensywnej rundzie tanecznej umiera na parkiecie.

Chociaż imiona postaci są wzięte z oryginału, pojawiają się sugestie, że akcja toczy się we współczesnej Polsce (na przykład, kiedy jest mowa o marketach, obok amerykańskiego Walmartu pojawia się Frog Shop, czyli Żabka). Ze spektaklu wynika jasna diagnoza – późny kapitalizm zawodzi. Maraton taneczny to metafora życia w systemie przedkładającym zysk i wydajność ponad wszystko. Każda z postaci ma własną historię, która w dobie rozrywki na żądanie musi być opowiedziana. W pewnym momencie Rocky zachęca Roberta do podzielenia się na wizji obawami dotyczącymi przyszłości – nie

wystarczy po prostu tańczyć, trzeba się sprzedawać, zdobyć współczucie widowni, które z kolei przekłada się na sponsoring.

W spektaklu poruszane są tematy pracy, rodzicielstwa, przemocy, uzależnień, własnego miejsca w świecie w późnokapitalistycznej rzeczywistości. Na początku James zdradza, że jest chory i chociaż lekarz zalecił mu zostanie w łóżku, to on wrócił do studia, aby dalej tańczyć. Problem konieczności pracy mimo wszystko wraca w zwierzeniach kolejnych postaci. James stracił pracę, więc odpowiedzialność za utrzymanie rodziny spadła na Ruby. Ona, mimo że jest w ciąży, decyduje się na udział w programie i musi podporządkować się tym samym regułom, co reszta. W trakcie maratonu ma indywidualny występ, podczas którego rozmawia ze swoim nienarodzonym dzieckiem, zdradzając mu szereg obaw dotyczących nie tylko macierzyństwa, ale całego swojego życia. W programie zostaje zredukowana jedynie do tej pierwszej roli – nawet jej występ nosi tytuł *Step-mother* (macocha), co teoretycznie odnosi się do stylu tańca, który wykonuje, ale również umacnia jej wizerunek jako matki. Ten jednowymiarowy obraz nieco zakłóca Gloria, nieustannie namawiająca Ruby do aborcji. Umacnia to wizerunek przyszłej matki, jednocześnie pokazując możliwość wyboru.

Spektakl kończy się ślubem na wizji, zabiegiem mającym pomóc w pozyskaniu sponsorów. Początkowo to Robert i Gloria otrzymują tę ofertę. Dowiadują się wtedy także, że program od początku miała wygrać Alice, aby rozwinąć swoją karierę. Para decyduje się na odejście z teleturnieju. Na projekcji widzimy, jak siedzą w parku, rozkoszując się słońcem. Dla Glorii jest już jednak za późno. Błaga Roberta, aby ją zabił, gdyż nie ma odwagi popełnić samobójstwa. Rodak wraca tutaj do powieści, gdzie dochodzi do morderstwa, jednak w jego spektaklu rozwiązanie nie jest takie oczywiste. Robert celuje do Glorii dłonią złożoną w kształt pistoletu i projekcja się

kończy. Lilian bierze ślub z Mariem, oferując mu majątek swoich rodziców. Stojąc na platformie w welonie ślubnym, śpiewa *The Winner Takes It All*, a Mario, Ruby i Alice kołyszą się niczym w transie.

Jeżeli miałbym opisać ten spektakl jednym słowem, byłoby to „zmęczenie”. Po części bodźcami, ale przede wszystkim emocjami postaci. Osoby aktorskie świetnie sprostały wymagającej choreografii oraz problematyce przedstawienia. Chociaż tezy w spektaklu nie są odkrywcze, nie sądzę, żeby była to jego wada. Kapitalizm męczy i to męczy wszystkich. Jeżeli jedyną motywacją jest chęć przetrwania w systemie, który ceni sobie tylko produktywność, ludzie sięgają po najróżniejsze sposoby na przeżycie, często autodestrukcyjne. *Czyż nie dobija się koni?* nie oferuje jednak żadnego rozwiązania, żadnej ścieżki, którą zainspirowana – czy raczej uświadomiona – widownia miałaby ruszyć. Chociaż uważam to za słuszną decyzję, wychodziłem z teatru nieco zawiedziony. Chciałem sprawdzić, czy może akurat tym razem dostane receptę na problemy. Kolorowa i muzyczna forma jedynie wyjaskrawiała bolączki młodych dorosłych. Pozostaje jedynie liczyć na to, że samoświadomość przyniesie nam coś więcej niż przygnębienie.

Wzór cytowania:

Krzysztoń, Alex Morgan, *W rytm kapitalistycznej dystopii*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 190, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/w-rytm-kapitalistycznej-dystopii>.

Autor/ka

Alex Morgan Krzysztoń – student teatrologii UJ.

Źródło: <https://didaskalia.pl/artykul/w-rytm-kapitalistycznej-dystopii>

Z numeru: **Didaskalia 190**

Data wydania: grudzień 2025

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/dotyk-konca>

/ TANIEC

Dotyk końca

Katarzyna Kmiecik

Komuna Warszawa

Sublime

choreografia i wykonanie: Karolina Kraczkowska, dramaturgia: Ramona Nagabczyńska, reżyseria światła: Paweł Bownik, scenografia i kostiumy: Wiktoria Walendzik

premiera: 3 października 2025

The End

koncepcja, choreografia, performans: Magda Jędra, Kasia Kania, muzyka, teksty piosenek, performans: Nagrobki (Maciej Salamon, Adam Witkowski), dramaturgia i tekst piosenki *Rozczarowanie*: Anka Herbut, kostiumy i scenografia: Marta Szypulska, reżyseria światła: Jędrzej Jęćkowski

premiera: 29 października 2025

Nowy sezon w Komunie Warszawa otworzyły dwie choreograficzne premiery: *Sublime* Karoliny Kraczkowskiej – intymne solo o wzniosłości, czyli emocji, która zachwyca i boli jednocześnie, oraz *The End* Magdy Jędry i Kasi Kani,

performans o utracie i oswajaniu tego, co nieuchronne. Oba spektakle, choć różne w estetyce, formie i rytmie, splatają się w pytaniu o to, co pozostaje w ciele po końcu – wzruszenia, wysiłku, przemiany.

Wzniosłość w ciele

Karolina Kraczkowska siedzi na krześle, z głową pochyloną w dół. Jej włosy opadają swobodnie, zasłaniając twarz. Światło delikatnie omiata sylwetkę, jakby wahało się, czy ujawnić obecność performerki. W ciszy i bezruchu czuć napięcie, jakby ciało zaraz miało zostać porażone impulsem. To moment zawieszenia, w którym jeszcze nic się nie wydarzyło, ale wszystko już drga pod powierzchnią. Potem ciało zaczyna się poruszać niepewnie, szarpnięciami, jakby reagowało na niewidzialne bodźce. W spektaklu Kraczkowska podejmuje dialog z kategorią wzniosłości, rozumianą jako doświadczenie wywołujące jednocześnie poczucie znajomości i nieznajomości, momenty napięcia, które destabilizują nasze zwykłe odczytywanie rzeczywistości i kontrastują piękno z wysublimowaniem. Ciało staje się w tej wzniosłości, a jednocześnie ją uziemia. Ruchy performerki oscylują przez cały czas między powolnym, niemal medytacyjnym gestem a gwałtownym staccato – powtarzanym, jakby próbującym wyrwać się z ciała. Wydaje się, że cały performans opiera się na napięciu pomiędzy podmiotem a przedmiotem, między tym, co kontrolowane, a tym, co wymyka się strukturze. Głos choreografki powracający w formie monologu działa jak nić spajająca spektakl, a jednocześnie utrzymuje całość w nieustannym ruchu.

Opowieść Kraczkowskiej jest fragmentaryczna i refleksyjna. To pulsujący strumień afektów, które uruchamiają się w reakcji na własne ciało i jego doświadczenie, spleciony z myślami dotyczącymi lęku, zachwytu i chwil bezradności. Afekty pojawiają się tu jako impulsy, które inicjują refleksję, a

myśli – jako próba ich uporządkowania. Monolog zawiera pytania, skojarzenia i zdania wyrwane z codzienności, tworząc wielowarstwowy zapis wewnętrznego procesu. Wszystko to ma wciągnąć widza w bezpośrednie współodczuwanie stanu performerki. Kraczkowska na scenie jest jednocześnie sobą i ikoną. Bada granice własnego ciała i jego możliwości, eksplorując zarówno fizyczną wytrzymałość, jak i subtelność ruchu. Jednym z głównych tematów spektaklu jest doświadczenie kobiecości, które w *Sublime* bezpośrednio wiąże się z kategorią wzniosłości. Wzniosłość nie jest tu monumentalnym gestem, lecz napięciem pomiędzy tym, co kulturowo przypisane kobietom: delikatnością, estetyzacją emocji, „pięknym przeżywaniem bólu” a tym, co realne, cielesne i nieuporządkowane. Spektakl konfrontuje widza z pytaniem, czy nie nauczyliśmy się zbyt łatwo przyjmować „akceptowalnych” sposobów przeżywania silnych emocji, szczególnie w przypadku kobiet. Kraczkowska rozbraja te kulturowe klisze: zamiast dekoracyjnej melancholii pokazuje afekt, który wymyka się kontroli. Wzniosłość wyłania się właśnie w tym pęknięciu. W momencie, gdy estetyzowana kobiecość zostaje odsłonięta jako konstrukcja, a emocja ujawnia się w swojej pełnej, nieupiększonej intensywności.

Kraczkowska ucieleśnia napięcie między uległością a dominacją. Przemierza scenę, upada i podnosi się w zapętłających się cyklach ruchów. Jej ciało powtarza gesty opisane wcześniej – od powolnych, medytacyjnych unoszeń po gwałtowne szarpnięcia. Spektakl angażuje się również w refleksję nad uniwersalnym doświadczeniem bycia w świecie, który oczekuje od nas nie tylko nieustannej kontroli, ale i ekspresyjności. Artystka pokazuje, jak ciało staje się zarówno narzędziem ekspresji, jak i miejscem napięć wynikających z konieczności godzenia tego, co wewnętrzne i somatyczne, z tym, co narzuca otoczenie. To napięcia między spontanicznym afektem a kulturowo oczekiwanym sposobem jego wyrażania, między prywatnym doświadczeniem

a społecznym wizerunkiem, a także między tym, co ciało komunikuje, a tym, co chciałoby się ukryć lub podporządkować normom.

Scenografia składa się z fotela *Poodle* projektu Mateusza Sipiory, przypominającego przystrzyżonego pudła, oraz stołu, którego blat kształtem przywodzi na myśl serce. Najbardziej znaczącym elementem jest wyrastające ze stołu pnące – łodyga unosząca się ku górze, zawracająca, opadająca i ponownie wznosząca się w parabolicznym ruchu. Jej cykliczność i wewnętrzne napięcie można odczytać jako metaforę samej bohaterki, której ciało również nieustannie podejmuje wysiłek: wzrasta, załamuje się i powraca do ruchu. To nie tyle odrodzenie, ile powtarzający się impuls do ponownego podjęcia działania.

Wzniosłość spektaklu Kraczkowskiej nie polega na osiągnięciu gotowego spełnienia – nie chodzi o efektowny finał, punkt kulminacyjny ani estetyczne „zadowolenie” widza – lecz na trwaniu w nieustannej próbie, w akcie ciągłego mierzenia się z własnym ciężarem i pragnieniem ruchu, obecności, ekspresji. Nie jest tu ważne sceniczne piękno; wzniosłość wyłania się z ciała, które walczy z grawitacją i ograniczeniami materii, które testuje granice własnych możliwości. Kraczkowska pokazuje wzniosłość jako doświadczenie intensywnej obecności – graniczne napięcie między pełną kontrolą a nieuchronnym chaosem ruchu. Jej ciało, niczym porażone prądem, wchodzi w relacje z przestrzenią, scenografią i widzem, nieustannie balansując między tym, co zamierzone, a tym, co wymyka się spod kontroli. Moment krzyku jest punktem granicznym, w którym bohaterka traci kontakt ze sobą i własnymi emocjami. Po tym wybuchu charakter monologu zmienia się – ton staje się bardziej napięty, głos mocniejszy, wyraźnie modulowany, a słowa, często powtarzane lub wykrzykiwane, zyskują dramatyczną wagę, uwydatniając intensywność przeżywanych emocji. Jednocześnie ruch performerki

przyspiesza. Kraczkowska zrzuca krzesło, przesuwając stół, jakby fizycznie kształtując przestrzeń wokół siebie i podkreślając echo napływających afektów.

Jej ciało, dotąd wolniejsze i rytualne, teraz porusza się gwałtownie, powtarzając wcześniej wykonywane gesty – wyciąganie rąk ku górze, uderzenia dłonią w podłogę, gwałtowne skręty tułowia – ale w przyspieszonym tempie. Cień bohaterki, rzucony na ścianę, zdaje się podwajać, tworząc nową, niejednoznaczną postać.

Światło w *Sublime*, opracowane przez Pawła Bownika, nie jest jedynie elementem technicznym – to osobny, żywy byt. Artysta, znany z pracy z fotografią, wprowadził na scenę własny obiekt: lampę-rzeźbę, która ożywia jego fotograficzny język w przestrzeni teatralnej. Konstrukcja lamp o różnym charakterze i kierunku światła nie tylko modeluje ciało Kraczkowskiej, lecz także tworzy z nim wizualny dialog. Światło raz wydobywa ciało z ciemności, raz pochłania, budując napięcie między jego materialnością a ulotnością obrazu. Obiekt staje się pośrednikiem – przypomina o źródle światła, o akcie patrzenia i o samej naturze percepcji. To nie scenografia w tradycyjnym sensie, lecz świetlny byt, który uczestniczy w ruchu performerki, wpływając na postrzeganie ciała i kształtując dramaturgię przestrzeni.

Kostium performerki – jasnoniebieska sukienka o prostej, funkcjonalnej formie – stanowi wizualne dopełnienie jej emocjonalnej i cielesnej podróży. Gdy Kraczkowska zwija się jak z bólu, materiał stroju zdaje się kurczyć, jakby reagując na intensywność przeżywanego afektu. Jego prostota i faktura przywodzą na myśl cienką, przezroczystą reklamówkę, która zmniejsza się pod wpływem ciepła. Ten obraz materialnego napięcia staje się metaforą wewnętrznego skurczu, procesu, w którym ciało i emocja stapiają się w jedno. Scenografię i kostiumy zaprojektowała Wiktoria Walendzik, której

praca subtelnie dopełnia ruch i światło, współtworząc atmosferę płynnego przepływu ciała, światła i przestrzeni scenicznej.

Koniec i wolność w nadmuchanych kostiumach

Spektakl *The End* Magdy Jędry i Kasi Kani, współtworzony z zespołem Nagrobki, opowiada o bolesnym rozczarowaniu i próbach pogodzenia się z z nieuchronnym końcem. Choć jego struktura pozostaje otwarta, wyraźnie wyczuwalny jest rytm opowieści o stracie i poszukiwaniu równowagi. Scenę wypełniają dmuchane obiekty o różnych kształtach i kolorach: orka, łabędź, różowe skrzydła, a także koła i poduszki, które wyglądają jak porzucone na plaży lub opuszczonym placu zabaw. Przypominają dziecięce zabawki, przywołując echo beztroskiej fantazji, która została już utracona.

Performerki i performerzy ubrani są w dmuchane kostiumy. Kamizelki i kurtki wykonane z lateksu i gumy powoli tracą powietrze, flaczeją, stają się smutne i nieporadne. Razem z nimi opadają sceniczne obiekty, tworząc obraz przemijania i utraty dawnej radości. Można by je jeszcze nadmuchać, ale wydają się już zmęczone, jakby same poddawały się sile czasu. I czy w ogóle warto, skoro koniec i tak przyjdzie?

Spektakl rozpoczyna się spokojnie, twórczyni i twórcy wprowadzają widza w delikatny, wyczekujący nastrój. Performerki w dmuchańcach oraz muzycy, Maciej Salamon i Adam Witkowski, poruszają się powoli i jednocześnie grają na instrumentach, wypracowując wspólny rytm. Po jakimś czasie zaczynają wypuszczać powietrze z kostiumów, a muzyka łączy się z tym dźwiękiem, tworząc pulsującą, rytmiczną dynamikę sceny. Salamon i Witkowski coraz mocniej angażują się w grę, wykorzystując instrumenty do podkreślenia

wybuchowej, punkowej ekspresji performerów. Pojawia się śmiech, narasta intensywność. Ruchy stają się gwałtowniejsze, ciała reagują w pełni na energię sceny. To moment uwolnienia, w którym wszelkie wcześniejsze napięcia i narzucone ramy zostają odrzucone, a performerki i performerzy odzyskują przestrzeń dla swobodnej ekspresji. Z czasem energia zaczyna się organizować, performerki zdejmują z siebie dmuchańce, jakby zrzucały warstwę sztuczności i uwalniały się od narzuconych form, próbując wydostać się z ograniczeń własnej roli scenicznej.

W spektaklu obecny jest lament, który przenika całą strukturę działania performerów. Nie jest to jedynie aspekt muzyczny – piosenki Nagrobków mają formę lamentów, a performerzy często wykonują gesty lamentacyjne: opadanie ciała, wyciąganie rąk, powolne wzdychanie, które w połączeniu z dźwiękiem sprawiają wrażenie ciągłego przenikania smutku i napięcia. Gest zdejmowania nadmuchanych kostiumów staje się metaforą uwalniania się od narzuconych form i ograniczeń, a dźwięk uchodzącego powietrza znakomicie sygnalizuje ulotność i przemijanie. Szum wypełniający przestrzeń i rytm działań performerów działa jak komentarz do współczesnej egzystencji: nawet w momentach rozluźnienia, śmiechu czy zabawy ciało i emocje pozostają naznaczone presją – wynikającą zarówno z wymogów synchronizacji i kontrolowania scenicznych obiektów, jak i z symbolicznego ciężaru oczekiwań społecznych. Lament w tym kontekście nie jest jedynie żałobny: symbolizuje kondycję współczesnego człowieka żyjącego w kulturze nadmiaru, w rytmie nieustannych wymagań i stymulacji, w której radość i zabawa są splecione z poczuciem obowiązku i nieustannego wysiłku.

Wciąż myślę o tym, dlaczego jako dziecko tak rzadko korzystałam z dmuchańców. Po części to właśnie *The End* obudził we mnie tę nostalgię, ale nie za konkretnym przedmiotem, a za niespełnioną możliwością. W kulturze

kapitalizmu uczymy się, że każdy koniec powinien mieć pozytywne rozwiązanie, szczęśliwe zakończenie, które oswaja stratę. Tymczasem spektakl Jędry i Kani rozbraja ten mit, pokazując, że koniec może być po prostu końcem – nie tragedią i nie katharsis, ale chwilą bezsensu, która też ma prawo istnieć.

Z chaosu dźwięków i cichnących ruchów wyłania się refleksja nad współczesnym wyobrażeniem szczęścia, które obiecuje sukces i perfekcyjne zakończenie, a w rzeczywistości często zasłania zwykłe, codzienne doświadczenia i materialność życia. W połowie spektaklu następuje przełamanie: cisza, w której jedna z performerek zaczyna wymieniać przedmioty z przestrzeni: „siwe włosy Adama”, „jego dłonie trzymające pałki perkusyjne”, „stół”. Ten prosty, niemal rytualny gest przywraca fizyczną obecność rzeczy, które zwykle giną w natłoku oczekiwań i narracji o sukcesie. Pojawia się też cień anhedonii – niemożności pełnego odczuwania przyjemności. Nie jest ona werbalizowana, lecz zawarta w ruchu: w tej sekwencji choreograficznej Jędra i Kania podnoszą się i upadają – najpierw jedna, potem druga. Gdy jedna upada, druga próbuje ją podnieść, podtrzymać, ale potem sama bezwładnie pada na podłogę. Ruchy te powtarzają się w kółko, tworząc obraz zawieszenia między pragnieniem radości a ograniczeniami ciała i emocji, między wolnością a niemożnością pełnego jej przeżycia. Ten powtarzalny cykl staje się metaforą napięcia między pragnieniem życia a jego rzeczywistymi ograniczeniami.

W finale Jędra i Kania ponownie tworzą duet o współistnieniu i kruchości. Ich ruch staje się prostszy, bardziej ludzki, jakby przeszły przez koniec i znalazły się po jego drugiej stronie, już nie w sprzeczności, ale w zgodzie. Ich ruchy splatają się w rytuale współistnienia: gdy jedna wstaje, druga się przewraca, gdy jedna podnosi, druga pomaga. W tym cielesnym dialogu można dostrzec

antropologiczną opowieść o zależności, o wspólnocie w obliczu końca, o kruchości ciała, które jest jednocześnie źródłem życia i jego ograniczeniem. Kilkakrotnie powtarza się wers: „Miał być orzeł, a jak zwykle wypada reszka”. Performans nie oferuje happy endu. Zamiast tego proponuje coś bardziej ludzkiego: pogodzenie się z przypadkiem, z końcem, z niedoskonałością. Może więc między mechanizmem zaprzeczania a katastroficznym oczekiwaniem istnieje jeszcze inna opcja – taka, która pozwala pozostać z końcem, nie uciekać przed nim, lecz zobaczyć w nim możliwość początku.

Wzór cytowania:

Kmiecik, Katarzyna, *Dotyk końca*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 190, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/dotyk-konca>.

Autor/ka

Katarzyna Kmiecik – studentka kulturoznawstwa – tekstów kultury UJ.

Źródło: <https://didaskalia.pl/artykul/dotyk-konca>

Z numeru: **Didaskalia 190**

Data wydania: grudzień 2025

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/wspolnoty-ucieleznione>

/ TANIEC

Wspólnoty ucieleśnione

Krzysztof Kurpiewski

Międzynarodowy Festiwal Sztuki Tańca i Performansu Ciało/Umysł w Warszawie, 8-12 października 2025

Program tegorocznej edycji festiwalu Ciało/Umysł, któremu towarzyszyło hasło „Po-ruszenie”, ułożył się w dwa równoległe wektory. Jeden wyznaczał cykl auto-bio-choreograficzny, w którym to ciało opowiada biografię poprzez pamięć ruchu, nawyków, obciążeń i doświadczeń. W jego ramach pokazano spektakle *Danses Vagabondes* Louise Lecavalier, *Jérôme Bel* Jérôme’a Bela w wykonaniu Wojciecha Ziemilskiego oraz *Autoportret choreograficzny* Edyty Kozak. Kolejny obejmował *Museum of Futures* oraz *Ray* w wykonaniu Scottish Dance Theatre, a także *BOW. Rewizytę* Wojciecha Grudzińskiego oraz *Superstar* Natalii Drozd, rozwijając temat budowania cielesnych wspólnot i ich możliwych przyszłości.

Przyszłość jest w ciele

Studium potencjalnych przyszłości ciała stał się projekt *Museum of Futures*, który wyłonił się z tygodniowej rezydencji dwunastu osób performerskich z Polski i Szkocji, zrealizowanej w ramach współpracy festiwalu ze Scottish Dance Theatre i British Council. W tym czasie grupa wspólnie negocjowała, eksplorowała i ucieleśniała kolektywne wizje przyszłości. Podczas trzygodzinnego wydarzenia, które otworzyło tegoroczną edycję Ciała/Umysłu, w audytorium MSN zaprezentowano pięć praktyk choreograficznych, wpisujących się w próby zbudowania narracji o przyszłości w cielesnej perspektywie. Widzowie mogli swobodnie wchodzić i wychodzić, dołączając do wybranych segmentów. W muzealnym foyer można było porozmawiać z poszczególnymi wykonawcami. Istotnym elementem była też instalacja artystyczna *Miejsce nieobecnych*, która miała pozwolić na wyciszenie, złapanie oddechu i doświadczenie pustki. Na posadzce ułożono wielkoformatowy wzór przypominający rozetę witrażową, która miejscami rozpada się niczym niezłożone jeszcze puzzle. Rozsypane elementy układanki działają tu na zasadzie przestrzeni relacyjnej. Braki w instalacji funkcjonują w kontrapunkcie do ułożonych modułów i konstytuują się poprzez sąsiedztwo. W efekcie powstaje zwięzła metafora wspólnoty w stawaniu się. To, co znika, definiuje to, co pozostaje, a całość jest układem części i powstałych między nimi szczelin. W dalszej części tekstu koncentruję się na trzech praktykach – tych, które w moim przekonaniu najpełniej ilustrują wspólnotowość oraz pokazują różnorodne wizje przyszłości, afirmatywne i dystopijne.

Pierwszą praktykę zaproponował Kieran Brown. Jego *Focusing* ma korzenie w metodzie psychoterapeutycznej Eugene’a T. Gendlina, której istotą jest

skupienie na tak zwanym poczuciu w ciele (*felt sense*), czyli całościowym, somatycznym odczuwaniu jakiegoś problemu. W pierwszej części prezentacji, podobnie jak w procesie terapeutycznym, prowadzący pełnił rolę przewodnika, zadając pytania o to, co czują uczestnicy praktyki oraz pomagając nazywać te poczucia w ciele. Osoby performerskie odpowiadały wówczas ruchem. Ten proces wydawał się idealny do poszerzenia wspólnoty o publiczność, jednak autor nie skorzystał tej okazji, trzymając się sztywnego podziału widownia – artyści. Podczas rozmowy po pokazie sam zresztą przyznał, że żałuje niewykorzystania tej możliwości. W następnej części performerzy dobrali się w pary (które, po jakimś czasie, zostały wymieszane), tworząc tymczasowe relacje cielesne. Doświadczali się nawzajem poprzez sensualne, niemal transowe, intymne zbliżenia, energiczne i wybuchowe ruchy oraz nagłe zastygnięcia i pauzy. Ciało w tym procesie stawało się pełne harmonii, empatii, było współdzielone w czasie teraźniejszym, ale przede wszystkim pojmowane jako bardziej wiarygodne źródło rozeznania niż umysł. Przecież najpierw pojawia się sygnał cielesny jako nieuchwytnie jeszcze poczucie w ciele, a dopiero potem przychodzi jego nazwanie. Intencja dialogu i stworzenia wielogłosowości, a może trafniej – wielocielesności, jest tu kluczowa. Odwołanie do klasycznej techniki psychoterapeutycznej pracuje na rzecz przyszłości ciała. Przesunięcie z ram terapii do pola relacji społecznych odsłania nową perspektywę ucieleśnionej wymiany uwagi, troski i odpowiedzialności. Dzięki temu *Focusing* tu i teraz wytwarza nowe formy bycia razem.

Kolejną praktyką był *Raving* autorstwa Stanisława Buldera, zgodnie z nazwą inspirowany kulturą rave. Prowadzący aktywnie zapraszał publiczność do współuczestniczenia. Na początku performerki i performerzy wraz z osobami widzowskimi ustawili się na krawędzi sceny, odwróceniem plecami do środka, z zamkniętymi oczami. Towarzyszyła temu pulsująca muzyka techno. Można

było odnieść wrażenie, że za chwilę wybuchnie typowy dla imprezy chaos, jednak przez dłuższy czas utrzymywał się medytacyjny stan skupienia. To skutecznie rozbudzało zmysły i energetyzowało ciała. Następnie, po wcześniejszym powolnym zbliżaniu się do środka sali, grupa poderwała się do tańca. Jedno z zadań polegało na truchtaniu obok siebie w wyznaczonym kierunku do rytmu szybkiej muzyki, bez zwracania uwagi na twarze mijanych osób. W tej sekwencji choreograficznej ciało traci powiązanie z twarzą, co utrudnia jego identyfikację. Wyłączenie twarzy z percepcji przesuwają akcent z tego, co jednostkowe, na to, co cielesne i kolektywne. Do tego dochodzi sama logika rave'u, oparta na nieocenianiu oraz podążaniu za wewnętrznymi, afektywnymi impulsami. Ważniejszy niż indywidualność staje się wspólny ruch. Uczestnicząc w tej praktyce, stajemy się jedną cielesną wspólnotą. Poprzez niezwykle szybkie ruchy wszystko się rozmywa, nie jesteśmy w stanie przyjrzeć się osobie, którą właśnie mijamy. Co istotne, nie oznacza to alienacji w tłumie, wręcz przeciwnie – ten akt wzmacnia relacyjność i zacieśnia więzi. Tym bardziej szkoda, że tak jak ów wątek szybko się pojawił, tak szybko został zapomniany. Prowadzący, prosząc w następnej części performerów i performerki o wytypowanie jednej osoby, z którą mieli następnie tańczyć w parach i o której uwagę mieli nieustannie zabiegać, rezygnował z logiki beztwarzowej wspólnoty rave'u. Można to odczytać jako gest komplikujący relacje (obiekt pożądania niekoniecznie odwzajemniał uwagę) i próbę przywrócenia jednostkowej podmiotowości w tłumie. W moim odczuciu to przesunięcie osłabiło najbardziej obiecującą dynamikę tej części.

Praktyka Molly Danter, żartobliwie, a jednocześnie dość trafnie nazwana przez kuratora projektu, Joana Clevillé, *Dance GPT*, jest satyrycznym komentarzem na temat sztucznej inteligencji, tego, jak oddziałuje ona na ciało tańczące i możliwe scenariusze jego przyszłości. Dwie performerki (Molly Danter, Pauline Torzuoli), stojąc naprzeciwko siebie, starały się w

czasie rzeczywistym kreować scenę choreograficzną, a pozostałe osoby ją odgrywały. Danter i Torzuoli wydawały proste komendy, które po chwili reszta artystów interpretowała i wykonywała. Kolejne komendy dokładały się do poprzednich, tworząc spójną całość albo – co interesujące – całkowicie je odwracały, zmieniając układ choreograficzny. Wprowadzenie duetu „prompterek”, sterujących przebiegiem sceny za pomocą zwiezłych instrukcji, okazało się ciekawym zabiegiem. Niczym dwie przeciwstawne siły, swoiste tricksterki, wzajemnie sobie przeszkadzały i narzucały pewnego rodzaju chaos we wcześniej ustanowionym porządku. Świetnie uchwycono schemat pracy z tego typu narzędziami. Scena ewoluowała poprzez krótkie, proste komunikaty, na przykład „więcej ciał”, „więcej intymności”. Odkrywa się tu studium ciał, które są wiecznie rekonfigurowane, wiecznie w procesie, nieidealne. Performerzy zbudowali świat chaotyczny, beztożsamościowy (osoby prowadzące mówiły o performerach per „ciała”), a zarazem pełen emocji i chwilowych sojuszy ruchowych. W tym przypadku wspólnotowość rodziła się z wymuszonej procedury, nie z deklaracji. *Dance GPT* przedstawia ciało jako materiał i zasób, które się przetwarza, składa i rekonfiguruje, a Danter świadomie korzysta z tej logiki uprzedmiotowienia, by pokazać przerażającą narrację przyszłości.

Wspólnoty w ruchu

W programie znalazł się także *Ray* autorstwa Meytal Blanaru, również w wykonaniu Scottish Dance Theatre. Głównym motywem jest cielesna wspólnota, która na oczach widowni tworzy się z niczego, staje się jednością i spektakularnie eksploduje, aby później na nowo, z pomocą publiczności, złożyć się w całość. Podobnie jak w przypadku *Museum of Futures* kluczowa okazuje się relacja widowni z osobami artystycznymi. Spektakl bada zjawisko

emergencji, czyli procesu tworzenia głębokiego, kolektywnego doświadczenia sytuacji, w której relacyjne sprzężenia między ciałami wyłaniają nową jakościową formę przeżycia, wykraczającą poza jednostkową tożsamość i językowy opis.

Spektakl otwiera wejście Molly Danter. Tancerka tańczy bez muzyki, energicznie skacząc i wymachując rękami. Jej ruchy wydają się zagubione, imitują pracę ciała i jego organów wewnętrznych (np. bicie serca). W jednej chwili przystaje, jakby coś dostrzegła. Zaczyna machać do widowni, obracając się przy tym wokół własnej osi. Gdy wykona obrót i nawiąże kontakt ze wszystkimi po kolei, muzyka w wykonaniu Benjamina Sauzereau zaczyna grać i na scenę wchodzi pięć osób performerskich. Różnorodne kostiumy reprezentują odmiennność każdej osoby na scenie i przekłada się to również na choreografię. Każdy tańczy inaczej – jedna osoba porusza się sztywno, wręcz robotycznie, kolejna robi szybkie, krótkie kroki, następna mocne wypady nóg, ktoś nienaturalnie wygina ciało, a inny skacze, ślizga się i pełza po scenie. Osoby performują najpierw w parach, później łączą się w kolektyw. Kontakt z widownią wzmacnia gest jednej z performerek (Kassichana Okene-Jameson), która pokazuje tablicę z podpisami złożonymi przez publiczność przed spektaklem. Z każdą sekundą tempo muzyki narasta, a wraz z nią ruchy szóstki performerów. W kulminacji dźwięk nagle milknie, ale taniec toczy się dalej, jakby cisza nie dotarła jeszcze do ciał.

Po dłuższej chwili ruch stopniowo zwalnia, a na scenie zostają trzy osoby. Kassichana zasłania oczy Massimo Monticellemu i zaczyna go oprowadzać, a on, straciwszy zmysł wzroku, zdaje się całkowicie od niej zależny. W następnej sekwencji Kassichana i Ben McEwen puszczają między sobą Monticellego, a on, dalej z zamkniętymi oczami i pełen ufności, biegnie do nich. Jeszcze silniej w kontekście budowania wspólnotowości wybrzmiewa

scena, podczas której dwóch performerów przywołuje Monticellego, a zachęcona przez nich widownia również zaczyna go wołać. Publiczność performuje wspólnotowość razem z artystami i działa to przekonująco, silniej niż w *Museum of Futures*. Sceną pokazującą znaczenie i siłę wspólnoty jest ta, w której Kassichana próbuje skakać coraz wyżej, lecz sama nie sięga celu. Na jej sygnał z pomocą przychodzą pozostałe osoby, które unoszą ją do góry, by w pewnym momencie niemal dotknęła wysokiego sufitu. Bez grupy ten gest byłby niemożliwy. Symbolicznym zwieńczeniem części jest moment, w którym Monticelli zostaje sam na scenie. Jego taniec przypomina napad konwulsyjny, a motoryka ciała staje się czytelnym potwierdzeniem potrzeby bycia w jakieś wspólnotcie. Performera uspokaja jedynie uścisk drugiej osoby (Pauline Torzuoli), w którym trwają przez długi czas. Reszta osób tańczy wokół nich, zbliżając się do siebie, aby stać się jednością na środku sceny. Starając się być coraz bliżej, jednocześnie się odpychają. To wszystko prowadzi do dramatycznej eksplozji ciał, a jedność zostaje rozszczepiona na sześć osobnych trajektorii. Ciało znów staje się jednostkowe, samotne, indywidualne. Wtedy, zgodnie z logiką, do której performans przyzwyczajał od początku, to publiczność pomaga złożyć wszystko na nowo. Gestem dłoni wykonawcy zapraszają poszczególnych widzów na scenę i razem z nimi odtwarzają zniszczoną wspólnotę.

Dramaturgia spektaklu jest złożona, ale jego głównym wątkiem niewątpliwie pozostaje cielesna wspólnota, zarówno na scenie, jak i na linii artyści – widownia. Z pozoru niezależne i różnorodne biografie ruchowe kumulują się w doświadczenie wspólnotowe, którego climax jest poruszający i estetycznie przekonujący. Jednocześnie rozszczepienie wspólnoty i konieczność ponownego złożenia jej przez widzów odsłaniają jej kruchość i konieczność ciągłej negocjacji.

Posłuszne ukłony

Zupełnie inną perspektywę proponuje *BOW. Rewizyta* w choreografii Wojciecha Grudzińskiego. To spektakl *work in progress*, którego premiera ma się odbyć za rok. Projekt eksploruje kulturowy, ale też uwikłany w instytucjonalne zależności gest ukłonu, a może raczej pokłonu: publiczności, autorytetom, władzy czy hierarchiom. Oto przez dwadzieścia minut Grudziński, ubrany w czarną koszulkę, spódniczkę mini i masywne buty, oraz Tamara Briks w luźnych, szerokich spodenkach, nieustannie się kłaniają. Tempo jest szybkie, a z każdą minutą ukłony się pogłębiają. Na koniec ciała opadają na ziemię i lądując na czworakach, dalej składają pokłony. To symboliczna stopniowa utrata godności, a jednocześnie obraz absolutnego fizycznego wyczerpania. Wykonawcom opadają koszulki, w dosłowny sposób ich obnażając. Mimo to Grudziński i Briks nie przerywają. Próbują powrócić do pionu, lecz po krótkiej chwili, spoceni, rozdygotani, opadają z sił. Gdy już niemal mechanicznie usiłują na leżąc powtórzyć ukłon, na podłodze pojawia się tekst. Szczególnie wybrzmiewa zdanie: „Każdy ukłon jest jednym wielkim niedokończonym samobójstwem”. W tym momencie moje skojarzenia biegną ku codziennym hierarchiom. Wspominam pracowników firm, którzy zmuszeni są kłaniać się szefowi. Wszystkich uczniów kłaniających się nauczycielom, wszystkie osoby podporządkowane silniejszej stronie. To, co widzimy, jest demonstracją ciał posłusznych. Rytualne powtarzanie ukłonu sprawia, że ten gest jest już nie tyle wyrazem szacunku, ile świadectwem zinternalizowanej dyscypliny. Im dłużej trwa, tym wyraźniej widać, że potulność nie musi już być narzucana z zewnątrz – staje się nawykiem mięśni i cielesnym odruchem. To dwadzieścia minut potwierdzenia, że posłuszeństwo zostało wryte w sam sposób poruszania się ciała. *BOW* obnaża hierarchie i pokazuje, jak osiedlają się one w ciele jako coś naturalnego.

Edyta Kozak, włączając w program festiwalu *Museum of Futures*, *Ray* i *BOW. Rewizytę*, przedstawiła dwa bieguny myślenia o wspólnocie ciał. *Ray* pokazywał ją jako dobro podstawowe, rodzące się ze współobecności, zaufania, w procedurach kontaktu i partycypacji otwierającej na emergencję, która wymazuje kult jednostkowości, a w jej miejsce umieszcza społeczność opartą na afektywnych splotach. *Museum of Futures*, choć w głównej mierze przedstawiło wspólnotowość w afirmatywnym spojrzeniu, w *Dance GPT* ujawniło jej wyraźnie dystopijny potencjał. Z kolei Grudziński odsłaniał represyjny wymiar mechanizmu bycia razem. Powtarzany w jego performansie ukłon szybko zamienia gest szacunku w narzędzie dyscypliny. To świat, w którym hierarchicznie ustrukturyzowana wspólnota kształtuje posłuszne, samoujarzamiające się ciała. Razem te prace rysują pełne spektrum solidarności i reżimu we wspólnocie.

Monodram ciała

Trzeciego dnia festiwalu otworzono cykl auto-bio-choreograficzny. Rozpoczęła go Louise Lecavalier – pionierka tańca ekstremalnego, artystka, która współpracowała niegdyś między innymi z Davidem Bowie. Obok jej solowego spektaklu *Danses Vagabondes* pokazano film *Louise Lecavalier – In Motion* (2017). Dokument portretuje Lecavalier jako tancerkę energetyczną, precyzyjną, bezkompromisową, a przede wszystkim stawiającą sobie i zespołowi bardzo wysokie wymagania (co zresztą współbrzmi z ekstremalną naturą jej prac). Podczas seansu w pamięć zapadła mi scena, w której bohaterka jedzie samochodem z lotniska. Zapytana o charakter jej spektakli, odpowiada, że „to ciało opowiada historie”. Tym jest właśnie *Danses Vagabondes*, opowieścią ciała o ponad czterdziestu ośmiu latach kariery. To narracja o ciele doprowadzonym do granic możliwości, zniszczonym,

kontuzjowanym, ale też wytrwałym i powracającym do pełni sił. W trakcie godzinного spektaklu Lecavalier jest szybka, pełna gracji i niezwykle dokładna. Wykonuje wymagające wypady, skoki, obroty, pracuje biodrami i ekstremalnie wygina ciało w rytm bardzo dynamicznej muzyki techno. Zaczyna w czarnym płaszczu, następnie tańczy w bluzie z kapturem, aby zdjąć to wszystko i zostać w podkoszulku. Dosłownie zdejmując kolejne powłoki, odsłaniając widowni swoje taneczne życie. Dwie sceny wyróżniają się szczególnie. Jedną z nich jest ta, kiedy wyświetlany w tle ekran LED w kształcie kwadratu rozżarza się piekielną czerwienią, a Lecavalier nagle zatrzymuje swój taniec, wędruje zagubiona, a przez krótką chwilę performuje rehabilitację. To czytelne odwołanie do poważnej kontuzji biodra i wiążącego się z nią widma definitywnego końca kariery. W drugiej ostry, biały spotlight rozświetla artystkę, która oddycha z ulgą. W tle powolna, nostalgicznie brzmiąca muzyka – remiks *We Are Not Alone* w wykonaniu Nicka Cave’a. Pada tu kluczowa fraza „Wiele podróżowałam, nieświadoma, że byłam obserwowana”¹. W tym jednym wersie kondensuje się biografia Lecavalier. To dekady w drodze, gdy ciało jest zarazem narzędziem pracy i publicznym archiwum spojrzeń. To nakładanie się dwóch porządków – ciała jednocześnie tańczącego i prywatnego – zostaje przetworzone choreograficznie. Przez ruch tancerka powraca do miejsc i ról, w których była widziana, aby teraz na własnych warunkach zdefiniować swoją podmiotowość, swoją historię. To osobisty, sensualny, a zarazem spektakularny, wielki monodram ciała.

Jawność w narracji

Odmienny kierunek auto-bio-grafii został przedstawiony kolejnego dnia. O ile spektakl *Danses Vagabondes* jest swoistą afirmacją tańca, o tyle *Jérôme Bel*

autorstwa Jérôme'a Bela w wykonaniu Wojciecha Ziemilskiego praktycznie całkowicie rezygnuje z tanecznego ruchu (paradoksalnie pokazując jednak mnóstwo różnych choreografii). Spektakl zapożycza tytuł od słynnej pracy Bela z 1995 roku, która powstała jako dopełnienie i ironiczne wyjaśnienie o rok starszego performansu *Nom donné par l'auteur* (zob. Herbut, 2015), ale całkowicie odchodzi od jej formuły. Oto przez dwie godziny Ziemilski siedzi przy stoliku z laptopem i – niczym na konferencji – prowadzi prezentację multimedialną dotyczącą życia Bela i przez Bela przygotowaną.

Humorystyczne puenty przeplatają się tu z głębokimi przemyśleniami nad rolą i odpowiedzialnością artysty. Bel wychodzi z założenia, że jego prace mają wywoływać refleksję, nie zaś dostarczać estetyczne przeżycia i katharsis. Prowokacyjnie sugeruje wręcz, że jakakolwiek wzniosła emocja widza spowodowana performansem sprawia, że dzieło staje się porażką. W spektaklach często używa swojego rodzaju absurdu i estetyki szoku, co ma zapobiegać katartrycznemu odbiorowi.

Publiczność odpowiadała śmiechem na wiele historii Bela. Błyskotliwy sposób opowiadania sprawia, że owa narracja nie nuży. Jednocześnie to opowieść o artyście niezwykle świadomym, wykorzystującym formułę tak zwanego nie-tańca do krytyki kultury konsumpcyjnej oraz kwestionowania normatywnych oczekiwań wobec ciał w kulturze, otwierając przestrzeń dla różnorodnych fizyczności. Performans ten, stworzony z nienawiści do spektaklu (a raczej społeczeństwa spektaklu Deborda) i jednocześnie miłości do teatru, co przyznaje sam autor, jest równocześnie autobiografią opowiadaną przez innego artystę. To klasyka absurdu Bela, która ma również podłoże etyczne. Twórca od lat deklaruje rezygnację z latania na rzecz ekologii. Cały spektakl jest zresztą zrobiony tak, aby nie wytwarzać absolutnie żadnego nowego przedmiotu. Stolik, przy którym siedzi Ziemilski, „został gdzieś znaleziony”, sprzęt jest użyczony przez Teatr Studio, a

materiały wyświetlane na ekranie pochodzą z osobistego archiwum Bela. Samo opowiadanie autobiografii przez inną osobę może rodzić wątpliwości co do wierności faktom (szczególnie dziś, kiedy forma wypowiedzi bywa równie ważna co faktografia). Z tego również powodu Bel ogranicza pole improwizacji. Jak relacjonował podczas rozmowy z publicznością Ziemilski, w umowie istnieje zapis, że nad spektaklem można pracować tylko tydzień. W didaskaliach narzucono mu również pewien rygor, wymagając dosłownego odtworzenia tekstu. Ziemilski zrezygnował z radykalnych zmian, za kluczowe, jak mówił, uznając pełne uszanowanie propozycji artystycznej Bela. Ten celowo wąski margines zmian ma zapewnić globalną spójność spektaklu, powierzanego lokalnym wykonawcom, a jednocześnie chronić integralność i prawdziwość opowieści.

Tak jak *Danses Vagabondes* był performansem dla ciała, tak *Jérôme Bel* jest pożywką dla umysłu. To precyzyjnie zmontowany, ideowo spójny i uczciwy wobec własnych deklaracji spektakl. Lecavalier pokazuje ciało jako archiwum pracy, wysiłku i powrotów. Bel wyklada natomiast swoją biografią w formule bliskiej „auto-teatrowi w czasach post-prawdy” (zob. Krakowska, 2016). Delegując reprezentację własnej historii innemu wykonawcy, eksponuje konstruktywistyczny charakter autobiografii. Jednocześnie artykułuje wątpliwości wobec swoich wcześniejszych prac i drogi artystycznej, kontestuje swój zakres kompetencji, przywołując przede wszystkim słaby odbiór *Shirtologie* (cytując krytyczne recenzje spektaklu) oraz otwarcie przyznając, że jako reżyser ma kłopot z skutecznym przekazywaniem swojej wizji wykonawcom. Bel motywuje także decyzje produkcyjne (np. powierzanie roli twórcom lokalnym i rezygnację z własnych podróży). Dzięki tej transparentności buduje rzeczywiste zaufanie – kluczowy warunek każdej udanej narracji autobiograficznej.

Wzór cytowania:

Kurpiewski, Krzysztof, *Wspólnoty ucieleśnione*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 190, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/wspolnoty-ucieleśnione>.

Autor/ka

Krzysztof Kurpiewski – student kulturoznawstwa – tekstów kultury UJ.

Przypisy

1. „I’ve traveled a lot unaware I was observed” – tłum. własne

Bibliografia

Herbut, Anka, *Peformatyw działa*, „Dwutygodnik” 2015, nr 175, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6321-performatyw-dziala.html> [dostęp: 16.11.2025].

Krakowska, Joanna, *Auto-teatr w czasach post-prawdy*, „Dwutygodnik” 2016, nr 195, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6756-auto-teatr-w-czasach-post-prawdy.html> [dostęp: 20.10.2025].

Źródło: <https://didaskalia.pl/artykul/wspolnoty-ucieleśnione>

Z numeru: **Didaskalia 190**

Data wydania: grudzień 2025

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/postantropocentryczny-pejzaz>

/ FESTIWALE

Postantropocentryczny pejzaż

Julia Hoczyk

Międzynarodowy Festiwal Teatralny Dialog-Wrocław

W październiku 2025 roku, po czterech latach nieobecności, powrócił Międzynarodowy Festiwal Teatralny Dialog – Wrocław. Jego dyrektorem został Mirosław Kocur, a organizatorem – Strefa Kultury Wrocław. Choć od początku festiwal miał charakter interdyscyplinarny, w tym roku mógł wprowadzić w konfuzję niejednego teatromana. Rodzi to pytanie, ale i wątpliwości, czy dotychczasowa nazwa, najmocniej akcentująca obecność teatru, wciąż odpowiada zmienionej formule. A także – jak odmieniony Dialog odnajdzie się w konstelacji innych cyklicznych wydarzeń teatralnych w Polsce. W tym roku program festiwalu budowały dwa odmienne komponenty – teatralny, przypisany do polskich propozycji, i interdyscyplinarno-taneczny reprezentowany przez produkcje międzynarodowe.

Taniec obecny był na Dialogu regularnie, jednak najczęściej w mocno uteatralizowanej formie. Tym razem za sprawą TAO Dance Theater z Chin na

festiwalu pojawił się także czysty taniec. Jego flamandzką odmianę, pozycjonującą się na przeciwnym biegunie, rozsmakowaną w teatralnej machinerii podobnie jak monumentalne spektakle Alaina Platel (stałego gościa Dialogu), zaprezentował zespół Peeping Tom. Po czterdziestu czterech latach do Wrocławia powrócił legendarny zespół butō Sankai Juku, który pokazał ostatni spektakl zrealizowany przez zmarłego rok temu założyciela grupy Ushio Amagatsu. Jej występ w 1981 roku na Festiwalu Teatru Otwartego ze spektaklem *Kinkan Shonen* (tytuł tłumaczony jako *Głowa mandarynki* lub *Złoty owoc*) po raz pierwszy zapoznał polskich widzów z tą formą sztuki – lokującą się pomiędzy teatrem, tańcem a performansem. Za sprawą francuskiej grupy Théâtre de la Massue na Dialogu pojawił się także teatr lalek, po raz kolejny udowadniając, jak pojemna współcześnie jest to formuła.

Spektakle to jednak nie wszystko. Odbył się taneczny pokaz pracy w procesie przedstawiający współpracę między człowiekiem a technologią, przygotowany przez Huanga Yi z Tajwanu – prezentacja pełnowymiarowego spektaklu tego twórcy we Wrocławiu nie była możliwa ze względu na brak miejsca o odpowiedniej kubaturze. Ryoichi Kurokawa, japoński artysta audiowizualny mieszkający w Berlinie, zabrał widzów w dźwiękowo-wizualną podróż po nieustannie morfującym krajobrazie, w którym granice między pejzażem naturalnym i industrialnym przestają istnieć. Na finał festiwalu GayBird z Machine & Art NOW z Hongkongu zaproponował równie immersyjne doświadczenie, co Kurokawa, zapraszając widzów do przemieszczania się po przestrzeniach Browaru Mieszczańskiego oraz uczestnictwa w multimedialnym koncercie i widowisku w jednym, gdzie jedynym ograniczeniem zdawała się wyobraźnia twórcy – mocno zresztą surrealistyczna, wciąż od nowa ustanawiająca dialog między ciałem a wykorzystywaną w danym momencie technologią.

W poniższym tekście przyglądam się wyłącznie festiwalowym propozycjom z zagranicy. Ich zwornikiem było dla mnie ludzkie ciało i jego wymiar egzystencjalny. Filozoficzne ujęcia bycia w świecie spotykały się z surrealistyczną wyobraźnią, ruchową wirtuozerią i medytacją w ruchu.

Nieokiełznana wyobraźnia Peeping Tom

Belgijski zespół taneczny Peeping Tom pod kierownictwem Gabrieli Carrizo i Francka Chartiera gościł w Polsce do tej pory kilka razy – *Trylogię* zaprezentował w poznańskim Centrum Kultury Zamek w 2007 roku, natomiast na festiwalu Kontakt w Toruniu (przez kilka lat organizowanym naprzemiennie z wrocławskim Dialogiem) w 2016 roku pokazał przedstawienie *Ojciec*. Polska publiczność wydaje się spragniona podobnych propozycji – wprawiających wyobraźnię w niepowstrzymany ruch, przesyconych humorem, niekiedy czarnym lub purnonsensowym, a zarazem mocno refleksyjnym, o egzystencjalnym potencjale. W *Kronikach* wymienione aspekty dopełnia mistrzowski taniec wykonawców perfekcyjnie panujących nad swoimi ciałami, z którymi są w stanie zrobić niemal wszystko. Carrizo swój spektakl zrealizowała wspólnie z Raphaëlle Latini z francuskiej Groupe Entorse – oba zespoły od lat ściśle ze sobą współpracują. W *Kronikach* twórczynie zabierają nas w podróż przez stulecia istnienia ludzkości, a zarazem w głąb ludzkiej głowy – być może jednego z bohaterów. Te dwa plany – dosłowny i metaforyczny – nieustannie przenikają się ze sobą, a to, ile tropów w spektaklu odkryjemy, jest kwestią bardzo indywidualną, uzależnioną od doświadczeń, zainteresowań i upodobań.

Gdy podnosi się kurtyna (tak!), widzimy skąpaną w półmroku, lekko zamgloną scenę, skrywającą ludzkie kształty: stojące, leżące i półleżące w trudnej do określenia przestrzeni. Jedna z postaci, stojąca na podwyższeniu

(blaszanej beczce?), widoczna jest coraz lepiej w zimnym świetle punktówki. Swoim upadkiem daje sygnał do ruchu – pozostałe postacie zaczynają drżeć, a scena nieco się rozjaśnia. Gdzie jesteśmy? Czy to piwnica przeciwatomowego bunkra? A może kanały ściekowe wykorzystywane przez walczących jako droga ucieczki? Średniowieczny loch, zamkowa komnata, prezbiterium? Wszystkie skojarzenia są równie uprawnione – ściany i monochromatyczna scenografia w wielu odcieniach szarości, wydobywanych znakomitą pracą światła, implikują każde z nich. Od schronu wypełnionego postaciami w całkiem współczesnych, korporacyjnych strojach, przechodzimy przez kolejne warstwy czasu, które zaczynają się na siebie nakładać z coraz większą swobodą, a nawet dezynwolturą, wywołując u widzów lawinę asocjacji. Jedna z postaci maluje pędzlem na bocznej ścianie enigmatyczne, czarne symbole, stół z narzędziami przypomina ołtarz. Czyżbyśmy trafili na zebranie tajnego bractwa? A może jesteśmy w samym środku alchemicznego laboratorium?

Postaci zdają się niekiedy podlegać dziwnym mocom. Jednego z bohaterów atakuje niewidoczna siła, która miota jego ciałem na wszystkie strony, jak gdyby każda z części chciała zyskać autonomię. Co dzieje się zresztą w innej scenie, w której na niepodległość wybija się dłoń – „odpada” od ciała, kopana niczym piłka. Podłoże zamienia się w lawę, postaci unikają więc z nim kontaktu, dynamicznie podskakując. Partnerem do ruchu staje się także olbrzymi kamień, od którego można wielokrotnie się odbijać. Poprzez obecność kamieni scena, wcześniej przywołująca na myśl loch, piwnicę lub schron, otwiera się na zewnątrz, pojawiają się też kolejne skojarzenia. Powraca postać, która straciła dłoń, a teraz tańczy z nią niczym z frywolnym partnerem.

Cały spektakl budowany jest na podobnych ciągach semantyczno-wizualnych,

które wciąż zaskakują. Sceny nachodzą na siebie i zmieniają się raz w wolniejszym, raz w szybszym, niemal kalejdoskopowym tempie. Rycerz spotyka śmierć niczym w *Siódmej pieczęci* Bergmana, rycerz Syzyf próbuje unieść kamień, inni chcą mu pomóc. Kamień może stać się tym, czymkolwiek go uczynimy. Od tego momentu pojawia się coraz więcej skojarzeń z *Latającym cyrkiem Monty Pythona*, którego duch zdaje się unosić nad całymi *Kronikami*. Proste, codzienne czynności, powtarzane lub dopełnione wyabstrahowanym elementem (kostiumem, rekwizytem, elementem scenografii), tracą przypisane znaczenia, zyskując efekt obcości. Tak, jakby pod każdym kamieniem i w każdym kącie czaiło się to, co zagrażające, niespodziewane, tajemnicze. Artyści umiejętnie balansują między powagą a surrealistycznym humorem i komizmem.

A z czego się śmiejemy? Może z naszych, tak mocno filmowych wyobrażeń zagłady i śmierci, z kulturowej otoczki, którą wokół nich tworzymy? Z całej tej nadprodukcji obrazów i tropów? W *Kronikach* dominują asocjacje rozpięte między współczesnością a wiekami średnimi, by pod koniec przywołać inne motywy, tym razem zaczerpnięte z filmów klasy B i C, ale też ambitniejszych, które stały się już klasyką kina, jak *Kill Bill* czy koreańskie horrory. Masowe morderstwo traci w ten sposób realność, zanurzone w filmowym imaginarium. Czy ucieczką z tego świata mogą być inne, dalekie przestrzenie? Czy droga z jednego końca sceny (poprzez widoczną rurę, a właściwie jej fragment – wejście do kanału?) wraz z bohaterami prowadzi nas na Księżyc? A może śmierć nie jest ostateczna, skoro trafione strzałem z rewolweru postacie, niczym w grze komputerowej czy horrorze o zombie, wciąż i wciąż się podnoszą, by raz jeszcze zmierzyć się z rzeczywistością? Jak się okazuje, śmiertelnością moc może skrywać nawet kamień lub zwykła wyciągnięta ręka. Ta moc udziela się wszystkim, więc rozpoczyna się niezwykle filmowa i brawurowo odtąńczona bijatyka, w której ciała poruszają

się rytmicznie niczym rażone prądem.

Małe urządzenia niczym z antycypujących współczesność, wizjonerskich szkiców Leonarda da Vinci wypełniają scenę jak *perpetuum mobile*. Zdają się sprzątać po postaciach, po ludzkości, zmywać tak prowokująco teatralną krew. Wraz z komicznymi rycerzami, przy dźwiękach mistycznych zaśpiewów powoli zbliżamy się do końca, w którym postać ze splątanymi wcześniej nogami zostaje usadowiona na dużym kamieniu, a w jej rękach ląduje ogrodowy wąż. Woda zmyje wszystko, a na lepszego Buddę chyba nie zasłużyliśmy. Innego końca świata nie będzie, jak przekonywał Miłosz, czy też, mówiąc słowami Bułhakowa – każdemu będzie dane to, w co wierzy. Carrizo ma tego świadomość, nieustannie mnożąc tropy i asocjacje, raz po raz zapełniając scenę dymem. Nigdy do końca nie wiemy, co się z niego wyłoni. Każdy widz zobaczyć może inny kształt.

Siła grupy

Tao Dance Theater z Chin do tej pory odwiedził Polskę raz – w 2012 roku podczas Gdańskiego Festiwalu Tańca prezentował dwa spektakle (2 i 4) z cyklu numerycznego (*Numerical Series*). We Wrocławiu również wystąpił z dyptykiem z tej serii (16 i 17). Tytuły określają liczbę tancerzy na scenie. 16 zainspirowany został grami *Dragon Dance* i *Snake*. Zuniformizowani tancerze w czarnych, luźnych kostiumach (koszulki z długim rękawem i rozkloszowane spodnie ciekawie „pracujące” podczas tańca) zaczynają swój ruch powoli, w jednym rzędzie z tyłu sceny. Spokojne falowanie, przyspieszenie korpusu, szybkie potrząsanie głową – kolejne powtórzenia, choć sprawiają wrażenie ruchu w miejscu, następują z drobnymi przesunięciami w przestrzeni, dzięki czemu cała grupa zaczyna powoli przemieszczać się do przodu. Sceny wypełniają różnorodne, choć także

monotonne kompozycje przestrzenne, nawiązujące do wspominanych gier – ruch odbywa się po kwadracie i diagonalu, a każdy z tancerzy dokładnie zna swoje miejsce w całej strukturze.

Taniec jest organiczny, a zarazem mechaniczny. Mocniej akcentowane są ruchy peryferyjnych części ciała, płynniej poruszają się kręgosłupy. Tancerze tworzą taniec współzależności, a niekiedy spotykają się też w synchronach. Wszystko to rodzi skojarzenia ze znakomicie (współ)pracującą maszyną. To niemal nieludzka wirtuozeria, która może budzić podziw. Nie ma tu miejsca na indywidualizm. Wrażenie nieustępliwości tancerzy, ale też swoistego nakazu ruchu potęguje muzyka elektroniczna, pod koniec czerpiąca z dźwięków metronomu. Warto też podkreślić, że stopniowo tempo staje się coraz szybsze, pojawia się coraz więcej trudniejszych figur i obrotów.

Znacznie ciekawszą propozycją, w moim odczuciu, było 17. Zbudowanie spektaklu na interakcji między warstwą dźwiękową a ruchową i rozproszenie kompozycji w przestrzeni przyniosło wrażenie większej swobody, momentami nawet wolności, wciąż jednak podporządkowanej precyzyjnej strukturze. Zapewniło oddech, którego zabrakło w 16. Od niego zaczyna się zresztą cały spektakl, to on daje pierwszy impuls śpiewowi, który słyszymy z ust leżących na scenie – niczym w jogicznej pozycji *savasana* – tancerzy. Ich głosy wzmacniają podwieszone nad sceną mikrofony. Stopniowo wchodzimy w świat przekazywanych sobie głosek, dźwięków, gestów i ruchów. W oparciu o zmodyfikowany kanon jeden dźwięk wędruje od jednej osoby do kolejnej, dając zarazem impuls do ruchu, aż w końcu następuje akumulacja, scalenie tych pojedynczych działań w ciele każdego z tancerzy. Na podobnej zasadzie budowana jest cała kompozycja nieparzystego 17, ale w porównaniu z 16 więcej jest tu zaskoczenia i nieprzewidywalności – tancerze działają w rozmaitych, mniej i bardziej licznych konfiguracjach, to synchronizując (gdy

cała grupa naśladuje lidera danej chwili), to dezorganizując swoje ruchy. Podobnie do kinestetycznych spotkań w *unisono*, głosy tancerzy tworzą niekiedy melodyjny chór, przypominający ten z początku. Tym razem ich działaniom bliżej jest do zespołowej gry, w której każda osoba może inicjować dźwięk – trwający tylko tyle, ile niosący go wydech – i ruch. Ze swobodą zmieniają przy tym poziomy, dbając o pracę w różnych płaszczyznach i konstelacjach. Spektakl kończy horyzontalne ułożenie ciał tancerzy, domykające otwartą na początku klamrę kompozycyjną, lecz zarazem inne – wypełnione zatrzymanym ruchem, napięciem uchwyconym w wyciągniętych rękach tancerzy.

Jeśli wieczór z Tao Dance Theater miałby nam – za pomocą czystego, wysoce abstrakcyjnego ruchu – przekazać coś o nas i naszych relacjach, to byłaby to niewątpliwie wartość współpracy opartej na zaufaniu. Zdecydowanie bliżej jest mi do płynnej i bardziej organicznej w warstwie audialnej części drugiej, niż do elektronicznych, dochodzących z zewnątrz dźwięków w 16, które potęgują wrażenie narzuconego i karnie wypełnionego zadania choreograficznego.

Medytacja w ruchu

Totem – pustka i wysokość to, jak podają organizatorzy, artystyczny testament zmarłego w 2024 roku Ushio Amagatsu, artysty odkrywającego niezwykłość w codziennych przedmiotach, zachowaniach czy spotkaniach. Przez lata spektakle Sankai Juku ewoluowały, stawały się coraz bardziej stonowane, niezmiennie pozostały jednak ogolone głowy i pobielone ciała wykonawców – dla wielu najbardziej charakterystyczny znak *butō*. Zespół tworzy *butō* choreograficzne, precyzyjne w każdym detalu, przejmujące dzięki niezwykłemu skupieniu tancerzy.

Tancerze Sankai Juku zapraszają nas w *Totemie* do towarzyszenia im w ruchowej medytacji, zestrojonej z niemal niezauważalnym to zbliżaniem się, to oddalaniem metalowych okręgów – na początku i przez większość spektaklu widocznych jako półokręgi przypominające sierpy księżyca. Pomiedzy nimi umieszczono abstrakcyjną konstrukcję w formie wysokiego prostopadłościanu dopełnionego z dwóch stron metalowymi drążkami. Tancerze wychodzą na scenę powolnym, posuwistym krokiem *surisahi*. Każdy wyłania się z innego miejsca, jest ich czwórka. To nie przypadek – w kompozycjach przestrzennych, geometrii sceny i ruchu powracać będzie liczba cztery. Wszystkich tancerzy jest ośmioro. Taniec rozpoczynają ustawieni tyłem do siebie, niezwykle powoli, i ta niespieszność, ze znaczącymi wyjątkami, towarzyszyć im będzie przez cały spektakl. Szum wiatru stopniowo zmienia się w muzykę. Uniesienie dłoni, wychylenie ciała w przód, obejmowanie tego, co niewidoczne – tancerze wspólnie celebrują każdy ruch i gest, tworząc krąg wokół wysokiego obiektu. Środek ciężkości mają wyraźnie obniżony – choć stopy pewnie stoją na ziemi, ich korpusy i dłonie niosą w sobie lekkość dymu rozplywającego się w powietrzu lub ulotnej, ledwie zaznaczonej kreski z japońskich drzeworytów. Dłońmi zdają się torować sobie drogę w przestrzeni, wycinać ją, niekiedy wskazując na wysoki prostopadłościan. Czerpią z niego energię, którą przekazują dalej. Rozchodzą się i znikają. Kolejne postacie poruszają się po diagonalu, mimo braku dotyku, zachowując między sobą niemal wyczuwalną relację, ruchowy dialog.

Przed cały spektakl wszyscy tancerze zdają się połączeni niedostrzegalną nicią, najczęściej pojawiają się w mniejszych grupach. Nie zawsze da się określić, czy to te same osoby, co przed chwilą, ponieważ charakteryzacja niweluje indywidualną fizyczność. Figury i gesty powtarzają się, powracając w różnych układach, a mimo to nie nużą. Ciało pozostaje czujne i obecne. Po

pewnym czasie, dzięki scenie długich obrotów (co warte przypomnienia – wykorzystywanych w wielu mistycznych tradycjach do nawiązania kontaktu z bóstwami lub inną rzeczywistością) zauważamy, że scenę pokrywa warstwa piasku. Fizyczna przeszkoda, element natury, widomy znak ulotności, który przywodzi na myśl kategorię *yūgen* – trudno dostrzegalnego, ale wyczuwalnego, głębokiego i subtelного piękna.

W gestach i ruchach tancerzy powraca muskanie powietrza wokół swoich ciał, delikatne zakresłanie kinesfery, ofiarowywanie czegoś na wyciągniętych przed siebie dłoniach – a może raczej zagarnianie i oddawanie ziemi? Gdy obserwujemy przeglądanie się w wyobrażonych lustrach, możemy tylko zastanawiać się, co dostrzegają w nich tancerze – czy mają wgląd pod podszewkę tego, co widoczne na co dzień? Ich taniec, odzwierciedlony w ruchu okręgów z tyłu sceny – to rozłączających się, to łączących od nowa, by stworzyć wspólne podzbiory lub zbiory zawarte jeden w drugim – opiera się na zbliżaniu i oddalaniu się od siebie, subtelnym pulsowaniu w bliskości z obiektem. Tylko jedna scena znacząco odbiega od tej przestrzennej kompozycji – gdy gwałtowniejszy ruch ciał w bliskim kontakcie przełamuje geometrię ich umiejscowienia wobec totemu. Efekt ten potęguje nieprzyjemny szum zastępujący wcześniejsze harmonijne dźwięki. Tancerze wyglądają jak przed bitwą, którą za chwilę stoczą. Niekiedy ich usta się otwierają, lecz nie słyszymy żadnego dźwięku. Ta cisza w powiązaniu z niekiedy przerażającą mimiką twarzy, gdy zaczyna ona przypominać maskę, jest charakterystyczna dla *butō*.

W spektaklu *Sankai Juku* ciała zdają się płynąć, oddychać razem z przestrzenią. Dają także szansę widzom, by robili to razem z nimi, by nie stracili wirtualnej łączności z tancerzami. Im bliżej końca, tym lepiej rozumiemy, że obiekt i zawieszone z tyłu koła, wraz z wyściełającym scenę

piaskiem, tworzą rodzaj wizualnej klepsydry, nieubłagane odmierzającej pozostały nam jeszcze czas. Jednak w kulturach niezachodnich nie ma on charakteru linearnego, a cyrkularny. Koniec staje się zarazem początkiem. Podobnie można odczytać zakończenie spektaklu, podczas którego jedna strona sceny skąpana jest w zimnym, druga w ciepłym świetle. Dwa bieguny, dwa krańce, znajdujące wzajemne dopełnienie. Pomiedzy nimi całe spektrum emocji i doświadczeń, nie wykluczając żałoby, która staje się osią jednej z tanecznych scen.

Człowiek vs. obiekty i roboty

Polska publiczność jako pierwsza na świecie mogła mieć wgląd w proces pracy Huanga Yi nad nowym przedsięwzięciem, zatytułowanym *Głosy. Przedmioty. Lalka. 3 elementy*. Każda z trzech części prezentacji miała tę samą strukturę – słownej zapowiedzi artysty, działania scenicznego oraz feedbacku od publiczności – dzielenia się wrażeniami i pytaniami na gorąco. Przyznam, że obawiałam się takiej formuły, jednak okazała się ona wciągająca. Dwa sporej wielkości roboty – maszyny z wysięgnikami – w każdej części towarzyszyły wykonawcom. Byli nimi tancerze, których ruch okazał się hipnotyzujący. W *Głosach* artyści wykorzystują tzw. skórę robota, płaską płytkę (może ona przyjmować także inne formy), która odbiera ruch tancerzy, utrzymujący się blisko podłoża, i przekazuje go do maszyn zaopatrzonych w niezwykle czułe mikrofony. Dzięki temu choreografia przetwarzana jest na towarzyszące jej dźwięki. Znamy podobną technologię, ale dotychczas najczęściej wymagała ona rozmieszczenia czujników na ciele tancerzy, więc zdawała się ich również ograniczać. Tym razem poruszają się oni dość swobodnie (potwierdził to choreograf), a maszyny, podążając za nimi wysięgnikami, odzwierciedlają ruch w generowanym dźwięku.

Druga część, *Przedmioty*, nabiera bardziej teatralnego wymiaru – zasada tworzenia dźwięku jest podobna, jednak tym razem powstaje fonosfera wypełniona brzmieniami nieustannie tłukących się i obijających o siebie kruchych naczyń. Dzięki temu ciała wykonawców zamieniają się w nietrwałe porcelanowe lub szklane przedmioty. Każdy krok, każda interakcja kobiety i mężczyzny wywołuje nieprzyjemny dźwięk, tym głośniejszy, im mocniejsze jest zderzanie się ciał. To metaforyczne ukazanie dynamiki międzyludzkich relacji, synekdocha konfliktu, wyczerpania związku, gdy najdrobniejszy gest i ruch mogą spowodować wybuch. Rozpad relacji przypieczętowanie pojawienie się trzeciej postaci.

W *Lalce* artysta łączy nową, robotyczną technologię z inspiracją klasycznymi widowiskami Azji – chińską operą i japońskim teatrem nō. Tancerz w kimonie porusza się niczym marionetka, której operatorami zdają się dwa roboty, sprawiające wrażenie ożywionych istot. Gdy tancerz wyciąga ozdobny materiał i częściowo przykrywa nim, niczym płaszczem, maszynę, a na wysięgniku umieszcza tradycyjną japońską maskę lwa, robot przeobraża się w postać jak gdyby z dramatu nō. Maską tą wykorzystywaną jest podczas *shishimai* – tańca mającego zapewnić pomyślność. Materiał natomiast tajwański artysta przywiózł z dawnej cesarskiej stolicy – Kioto. Zanim jednak tancerz i robot się rozdzieli, jest jeszcze pośredni etap – tancerza hybrydy, który porusza się wraz z robotem, jakby tworzyli jeden organizm, wykorzystane rekwizyty tylko wzmacniają ten efekt. Jak w podsumowaniu tej części wyjaśnił choreograf, lubi sięgać po wizerunek innego, który może pomóc człowiekowi lepiej zrozumieć samego siebie, wyostrzyć jego tożsamość. W *Głosach* roboty stanowią część przestrzeni, w *Przedmiotach* stają się obserwatorami z zewnątrz, w ostatniej części – operatorami, którzy sprawują kontrolę nad człowiekiem. Tak wyizolowane części to jednak rezultat pokazu w procesie, we właściwym spektaklu wszystkie elementy i

plaszczyny zostaną ze sobą połączone.

Nasza mała stabilizacja

Najmniejszy teatr świata. Opus III to ostatnia część trylogii francuskiego zespołu lalkarzy i animatorów The Théâtre de la Massue. Jej założyciel, Ézéquier Garcia-Romeu, sam bierze udział w swoich pracach. Każdą z części trylogii łączy podobna zasada kreowania minimalistycznego świata scenicznego, zbudowanego wewnątrz kartonów (*Opus I*), na ogromnym stole (*Opus II*), wreszcie na nieregularnie ustawionych stołach (i pomiędzy nimi), przykrytych płachtą materiału, którym towarzyszą mniejsze, rozmieszczone po bokach. W każdym przypadku widownia może swobodnie poruszać się wokół pola gry, oglądając spektakl na stojąco. We Wrocławiu jednak tendencja do zajęcia stałego miejsca okazała się zbyt silna, czemu sprzyjała koncentracja działań artystów w środkowej części wyznaczonego obszaru. Boczne stoły służyły jedynie jako podręczne magazyny kolejnych rekwizytów i elementów.

Francuska grupa tworzy poetycki teatr, który odkrywa niezwykłość, ale też dziwaczność, a nawet grozę w codzienności. Nielinearne epizody układają się w rwaną narrację o uwikłaniu w życie, które boli, w rzadkich chwilach przynosząc nadzieję. W *Opus III* przesłaniem artystów stała się krytyka kapitalizmu, ukazana w dojmującym, szarym pejzażu zardzewiałych maszyn, monochromatycznych blokowisk, kieracie monotonnej pracy bez rekompensaty, z rozproszoną, lecz zawsze obecną władzą (wielka, dominująca głowa z papier-mâché). Podczas oglądania spektaklu trudno było nie przywoływać w pamięci rzeczywistości PRL-u (i innych krajów socjalistycznego bloku). W większej części spektaklu artyści wykorzystują

małe, ręcznie przestawiane lalki, które albo pogrążone są w samotności (jak kobieta na przystanku), albo grupują się w drodze donikąd. Zdarzają się też jaśniejsze momenty, podczas podróży autobusem wśród drzew czy lotu marionetkowej, drewnianej postaci kojarzącej się z Ikarem. Równoważy je mroczny humor, jak podczas fizycznej pracy, gdy przesypywany materiał (ziemia, żwir) okazuje się kopczykiem układającym się w grób. Każda scena to mały cud animacji i wyobraźni, a montaż kolejnych epizodów odbywa się w głowach widzów. Ile osób, tyle opowieści. Jest coś ujmującego w fakcie, że mimo oszczędnych i tradycyjnych środków ekspresji artyści tworzą spektakl tak wyrazisty i urzekający. Iluzji nie burzy ich stała obecność na scenie wraz z muzykami widocznymi w głębi. Bo czasem mniej znaczy więcej, a znalezienie się w świecie makiet i miniatur potrafi być wyzwajające dla wyobraźni.

Gdybym miała w kilku słowach podsumować tegoroczną edycję Festiwalu Dialog – Wrocław, wybrałabym trop egzystencjalny, pozostawiając na boku festiwalowe hasło „s[t]ymulacje”. To małe, codzienne katastrofy i różnorodne wyobrażenia końca organizowały narracje zagranicznych spektakli i pokazów. Człowiek nie zajmował w nich centralnego miejsca, lecz współtworzył sceniczny pejzaż wraz z tropiczną scenografią, obiektami, ożywionymi przedmiotami, małymi i dużymi maszynami, maskami, wreszcie lalkami. Sceniczna podróż przypominała wędrówkę wyobraźni po postantropocentrycznym krajobrazie, w którym ludzkie ciała spotykały się z przestrzenią wypełnioną materią ożywioną i nieożywioną, budowały hybrydy, (nie)ciągłe relacje i mikroświaty.

Wzór cytowania:

Hoczyk, Julia, *Postantropocentryczny pejzaż*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 190, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/postantropocentryczny-pejzaz>.

Autor/ka

Julia Hoczyk – teatrolożka, badaczka i krytyczka tańca, redaktorka.

Źródło: <https://didaskalia.pl/artykul/postantropocentryczny-pejzaz>

Z numeru: **Didaskalia 190**

Data wydania: grudzień 2025

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/gry-z-przeszloscia>

/ FESTIWALE

Gry z przeszłością

Wiktoria Wojas

Festiwal Gra z Kantorem: Rumunia – widma przeszłości, Kraków, 14–25 października 2025

Gra z Kantorem to projekt artystyczno-badawczy, realizowany w Cricotece od 2018 roku. Jego założeniem od początku było analizowanie recepcji działalności Tadeusza Kantora, a także sprawdzanie, czy i jak twórca nadal inspirowe eksperymentalnych artystów i artystki z całego świata. W latach 2018-2022 projekt funkcjonował jako cykl projekcji spektakli teatralnych najważniejszych światowych reżyserów. Pomysłodawczynią i kuratorką była Anna Róża Burzyńska. W 2023 roku przekształcił się w coroczny dwutygodniowy festiwal. Od tej pory każda edycja koncentruje się wokół jednego kraju lub kręgu kulturowego. W tym roku, po Hiszpanii i Belgii, przyszedł czas na Rumunię¹.

Wybór wydaje się nieoczywisty, chociażby ze względu na to, że Tadeusz Kantor w Rumunii nigdy nie był. Zresztą w ogóle nie bywał zbyt często w krajach bloku komunistycznego. Organizatorzy i organizatorki festiwalu

zapewniają jednak, że twórczość Kantora była obecna w Rumunii i od dekad wpływała na prace tamtejszych artystów i artystek. Była to fascynacja dwustronna, bo sam Kantor również interesował się rumuńską awangardą i teatrem absurdu Eugene'a Ionesco. W 1961 roku zaprojektował nawet kostiumy do spektaklu *Nosorożec* (w reżyserii Piotra Pawłowskiego, Stary Teatr w Krakowie), które symbolicznie podkreślały zawarte w sztuce ostrzeżenie przed konformizmem, zobojętnieniem wobec totalitaryzmów i zła. Kostiumy te można było obejrzeć podczas festiwalu w ramach wystawy *Skóry nosorożca*².

Spektakle i performanse zaproszone przez kuratorkę tegorocznej edycji Cristinę Modreanu zostały dobrane tak, by pokazać, że we współczesnym rumuńskim teatrze są echa myśli Kantora, jego duchowa obecność³. W programie przeplatały się ze sobą liczne wydarzenia, od sesji naukowych i spektakli reżyserów, których twórczość stanowi kamienie milowe rumuńskiego teatru; przez wykłady performatywne, wystawy, warsztaty i koncerty, aż po najnowsze projekty eksperymentalne.

Mimo tej różnorodności niemal we wszystkich wydarzeniach kluczowymi aspektami artystycznych poszukiwań były pamięć, przestrzeń i ciało. To wyjaśnia podtytuł tegorocznej edycji. *Widma przeszłości* to nawiązanie nie tylko do zamkniętej już wystawy *Tadeusz Kantor. Widma*⁴, ale też do konfrontacji z pamięcią zbiorową i indywidualną, z doświadczeniem traum historycznych. Polska i Rumunia mają wspólne dziedzictwo zakorzenione w przełomowych zmianach po roku 1989. A zaproszone na festiwal spektakle pokazują, jakie widma przeszłości najbardziej łączą dzisiaj te dwa kraje.

Orzeł czy reszka?

Artystyczną inauguracją tegorocznej Gry z Kantorem⁵ była *Maria Stuart* w reżyserii Andreia Șerbana⁶ (na podstawie sztuki Friedricha Schillera w adaptacji Roberta Icke). Przedstawienie zagrano w dużej sali Kieleckiego Centrum Kultury.

Șerban – światowej sławy reżyser, zapowiadany jako „weteran rumuńskiej sceny teatralnej” – snuje opowieść o dwóch kobietach: Marii Stuart, królowej Szkocji, oraz jej kuzynce Elżbiecie I – królowej Anglii. Przedstawienie zrealizowane w 2024 roku w Teatrze Narodowym w Bukareszcie dotyka historii, by znaleźć w niej wciąż aktualne zagrożenia i dylematy. Na plan pierwszy wysuwa się pytanie: co przesądza o tym, że ktoś zdobywa władzę? Czy częściej są to niezwykle zdolności i zasługi, czy „boża łaska” lub więzy krwi? A może wystarczy rzut monetą?

Tak właśnie zaczyna się spektakl. Na scenę wchodzi dwie aktorki i w ciszy stają naprzeciwko siebie. Po chwili słyszymy męski głos, informujący, że to rzut monetą zdecyduje, która aktorka tego wieczoru zagra Marię, a która Elżbietę. To niezwykle ciekawy zabieg, zakładając, że wynik nie jest ustalony z góry. Losowanie trzyma w napięciu, zwłaszcza ze względu na to, że losy tych postaci są tak różne. Maria – skazana na wygnanie i więzienie, Elżbieta – trzymająca w ręku władzę. Ostatecznie to Raluca Aprodu kreuje postać Marii Stuart, przedstawia ją jako kobietę niepokorną, pełną odwagi, ambicji, honoru, ale też wrażliwości. Fakt, że każda z aktorek (w zależności od wyniku losowania) może wcielić się w tytułową rolę, sugeruje, że historią często rządzi przypadek, ale sprawia też, że aktorki lepiej mogą zrozumieć motywacje swojej rywalki.

Poza prologiem *Maria Stuart* jest spektaklem dosyć klasycznym, pełnym patosu. Przebieg zdarzeń z dramatu Schillera został zachowany, ale Robert Icke uwspółcześnił i uprościł język, duży nacisk położył na psychologię bohaterów, ich wewnętrzne zmagania. Șerban prepisał tę historię, dodał metafory, wplótł współczesne konteksty.

Podczas dwuipółgodzinnego widowiska towarzyszymy Marii Stuart w ostatnich chwilach. Maria jest więziona w Anglii, oficjalnie oskarża się ją o zabójstwo męża, ale w rzeczywistości została wplątana w spisek przeciwko Elżbiecie I. Na jaw wychodzą dokumenty, które ją obciążają, co rozpoczyna długi ciąg intryg, zdrad i spisków. Reżyser narzuca szybkie tempo, nie daje czasu na dłuższy namysł między poszczególnymi scenami. Postacie nieustannie przemieszczają się w surowej, ciemnej scenografii Helmuta Stürmera, w której centrum znajduje się geometryczna konstrukcja z ramp i schodów zakończona wybiegiem wysuniętym na widownię. W kluczowych momentach konstrukcja obraca się jak karuzela, pokazując zmienność losu. Metafora wydaje się momentami zbyt dosłowna, podobnie jak ilustracyjne i symboliczne projekcje Andreia Cozlaca. Te obrazy i animacje wyświetlane na kurtynie w tle początkowo przedstawiają miejsca, w których toczy się akcja (mury pałacu, las, kraty więzienia). Stają się jednak coraz bardziej mroczne i niepokojące (przedstawiają tłum ludzi z czaszkami zamiast głów, zakrwawioną różę, symbole władzy), gdy Elżbieta, częściowo zmanipulowana przez otoczenie, ostatecznie podpisuje wyrok i skazuje na śmierć swoją kuzynkę. Jej decyzji nie zmienia nawet spotkanie z Marią. Ta konfrontacja, starcie siły i kruchości, rodzi jeszcze więcej wątpliwości. Czy chęć przetrwania może być ważniejsza niż honor? Jak daleko posunie się człowiek, by zachować władzę? Namiastka odpowiedzi pojawia się dopiero w finale, który jest symboliczny, powolny, patetyczny. Aktorki zrzucają współczesne stroje. Raluca Aprodu wkłada elżbietańską suknię z gorsetem, krynoliną i

sztywnym kołnierzem, oraz perukę – burzę rudych loków. Ofelia Popii wyłania się spod sceny w czerwonej koszuli nocnej i w masce przypominającej twarz Marii Stuart. To na niej scena gilotyny zostawia piętno, na jej szyi i ramionach pojawiają się ślady krwi, a pod maską twarz zakrywa czerwony materiał. Precyzyjne i groteskowe kostiumy Coriny Grămoșteanu robią piorunujące wrażenie. Gdy aktorki w finale trzymają się za ręce, są przerażająco podobne, wspólnie dźwigają swój los, jakby stały się jedną osobą.

Przedstawienie Șerbanu okazuje się zaproszeniem do refleksji nad przeszłością, która pod wieloma względami nadal wybrzmiewa w teraźniejszości. Według rumuńskich krytyków Andrei Șerban mógł nawiązywać do unieważnienia wyborów prezydenckich w Rumunii, które zbiegło się z premierą spektaklu w grudniu 2024 roku. Zbyt mało znam kontekst rumuński, by podążać w tę stronę. Dla mnie to było przede wszystkim przedstawienie o kobietach sprawujących władzę w świecie zdominowanym przez patriariat. Symptomatyczne jest to, że wszystkie działania kobiet w spektaklu były nadzorowane, zakłócone, manipulowane przez otaczających je mężczyzn. Czy coś się zmieniło mimo upływu setek lat?

Odpędzanie strachu

Teatralny koncert *Piosenki, które odpędzają strach* autorstwa Ady Milei⁷ udowadnia, że kwestie niezagojonych ran przeszłości można poruszać także za pomocą oszczędnych środków, bez patosu i metafor, a wielka historia może współistnieć z osobistymi przeżyciami. Rumuńska aktorka, wokalistka i autorka muzyki teatralnej zainspirowała się twórczością noblistki Herty Müller⁸, która pochodzi z rodziny należącej do niemieckiej mniejszości w

Rumunii. Pisarka w latach osiemdziesiątych, na krótko przed obaleniem rządów Nicolae Ceaușescu, wyemigrowała do Niemiec. Tworzyła powieści, poezję, spisywała wspomnienia, przywoływała widma przeszłości – totalitaryzm, inwigilację, wygnanie.

Milei w spektaklu, który premierę miał w Teatrze Narodowym w Klużu-Napoce (w 2024 roku), wykorzystuje fragmenty dzieł Herty Müller, rozrywa je, łączy na nowo, wykorzystuje poszczególne słowa i litery. Rekonstruuje biografię artystki, wzbogacając teksty muzycznymi interpretacjami. Główną postacią spektaklu jest Ona (Anca Hanu), która uosabia głos pisarki, wyśpiewuje jej opowieści o tęsknocie i sztuce przetrwania. Ona wydaje się niemal przygnieciona ciężarem historii. Wojna już się skończyła, ale pozostawiła po sobie komunistyczną dyktaturę. Można to odczuć, gdy już przy wejściu do sali teatralnej publiczność wita wysoki i umięśniony Miron Maxim. Artysta w stroju ochroniarza obserwuje ludzi, jest tajemniczy i zdystansowany, rozgląda się, jakby chciał wszystko nadzorować, jego postawa symbolizuje mechanizmy inwigilacji. Chociaż ten kontekst historyczno-polityczny jest niezwykle ważny, to Ana Milei dba, by indywidualne historie nie zginęły w cieniu wielkich wydarzeń. Wplata nostalgiczne wspomnienia Herty Müller o dzieciństwie i codziennym życiu w Rumunii. Są tu rozstania z przyjaciółmi, trudne miłości i mama, która troszczy się, aby jej córka miała przy sobie zawsze czystą chusteczkę. Uczucia skrywają się w niepozornych słowach i gestach.

Pozostali aktorzy i aktorki wcielają się w postacie żyjące w pamięci głównej bohaterki, otaczają ją, grając też na instrumentach i tworząc niezwykle tło dźwiękowe. Piosenki następują po sobie bez żadnej przerwy, artyści momentalnie zmieniają aranżacje. Niemal wszystkie melodie mają lekki, żartobliwy ton, chociaż teksty traktują o rzeczach trudnych. Tak jakby

wszystkie wydarzenia i poruszane tematy były przefiltrowane przez wewnętrzne życie bohaterki, pełne nostalgii i okrucichów dziecięcej beztroski.

Ten klimat potęguje intymna, minimalistyczna przestrzeń zaprojektowana przez Alexandrę Mureșan. Scenografia ogranicza się do kilku instrumentów muzycznych, biurka, maszyny do pisania, stosu książek, białej zasłony (za którą niektóre sceny rozgrywane są jako teatr cieni) oraz kilku drewnianych stojaków, na których zawieszono słowa i litery wycięte z papieru. Dzięki tej umowności w jednej chwili znajdujemy się w biurze fabryki, a w drugiej w prywatnym pokoju pisarki.

Chociaż nasza rzeczywistość jest odległa od tej przedstawionej w spektaklu, rozpadający się świat, strach oraz terapeutyczna moc nadziei i humoru wydają się uniwersalne. Spektakl Ady Milei jest jak otwieranie walizki wspomnień, wracanie do przeszłości, by się z nią skonfrontować i w pewien sposób ją zaakceptować. Ale nawet gdy strach minie, trudno odpędzić powracającą myśl: kim bym była, gdybym nie urodziła się w tym miejscu i w tym czasie?

Echa przeszłości

Nad opowieściami Herty Müller unosił się duch reżimu Ceaușescu, który przywołany został również w eksperymentalnym spektaklu *Millennial Echoes*, by pokazać jak łatwo mogą powrócić autorytarne schematy, gdy pamięć o nich zblednie. Kolektyw The Mad Hatterpillars⁹ zapewnia festiwalowej publiczności unikalne doświadczenie, prezentując projekt z pogranicza teatru, performansu, koncertu, wystawy, instalacji dźwiękowej. Ta sześćioosobowa grupa poszukuje nowych form muzyki, bada różne możliwości, łączy dźwięk z ruchem, światłem, interakcjami z przestrzenią i

publicznością.

Artyści i artystki witają publiczność już w foyer. Poruszają się mechanicznie jak lalki lub roboty. Jedna postać owinięta jest w łańcuch światełek, druga nosi czarny strój, jeszcze inna ma usta zaklejone taśmą, a na głowie głośnik. W zapętleniu wykonują codzienne czynności: podnoszą przedmioty ze stolika, zaplatają warkocze, zasuwają i rozsuwają zamki butów. W tym czasie z głośnika wydobywają się muzyka i przemowy w języku angielskim i rumuńskim, na marginesie pojawia się wspomnienie Ceașescu, szybko zagłuszane przez dźwięki syren alarmowych. Po tym zaskakującym wstępie publiczność podąża za osobami performującymi na kolejne piętro. Tam na ceglanej ścianie w korytarzu wyświetlane jest nagranie, w którym taśmy filmowe niemal nakładają się na siebie. Widzimy ludzi, którzy podróżują tramwajem i przez okna obserwują codzienne życie, różne wydarzenia, strajki, przemowy polityczne, wiece. Niepokój wzrasta, gdy cicha muzyka w tle zamienia się w dźwięki syren alarmowych, a później odgłosy helikopterów. Tempo filmu przyspiesza i nagle się urywa, a publiczność zostaje zaproszona do sali teatralnej, w której zaczyna się główna część przedstawienia. Artyści i artystki grają na różnych instrumentach i śpiewają. Wygłaszają manifest o tym, czy dzisiaj życie jest sztuką czy raczej sztuka życiem. Artystka w berecie, wystylizowana na Salvadora Dalego, maluje wodą puste kartki umieszczone na sztalugach, a później je targa i rozdaje publiczności. Od tego momentu kolektyw eksploruje relacje z widownią. Zachęca do grupowego i indywidualnego krzyku. Artyści i artystki wpuszczają ludzi za kulisy, by patrzyli, jak osoby splątane sznurami próbują się wyzwolić. Na koniec usadzają publiczność przy ścianach na korytarzu i biegają, jakby mieli ją staranować, zatrzymują się dopiero w ostatniej chwili. Testują granice między oglądającymi a tworzącymi.

Całe wydarzenie utrzymane jest w estetyce absurdu. Kolektyw za pomocą licznych eksperymentów pokazuje, jak współczesne mechanizmy władzy i opresji próbują krępować sztukę. Artyści starają się wyzwolić, krzyczą mimo zaklejonych ust, rozrywają kostiumy, zrzucają sznury. Ich działania (podobnie jak eksperymenty Kantora) mogą być rodzajem języka oporu i dążeniem do przemiany. Odnoszą się do kondycji człowieka w obliczu postkapitalistycznego kryzysu. Pytają, jaką rolę współcześnie odgrywa pamięć w kontekście artystycznym i politycznym.

Dualizm przyjaźni

Kondycja człowieka wobec współczesnych kryzysów staje się również tematem przedstawienia *DUAL. Spektakl o przyjaźni*. To kolejny projekt eksperymentalny, chociaż sytuacja wyjściowa wydaje się prosta. Troje bliskich przyjaciół spotyka się w kuchni, by wspólnie przygotować naleśniki. Podczas pracy niepostrzeżenie na jaw wychodzą liczne napięcia i konflikty. Koncepcję opracowali reżyserka Leta Popescu¹⁰ oraz scenograf i artysta wizualny Bogdan Spătaru, który pasjonuje się sztuką konceptualną i performatywną. Wykorzystali autobiograficzne inspiracje i stworzyli spektakl bez słów. Skupili się na dotyku, gestach i ruchach. Wzorowali się również na artystach konceptualnych (Erwinie Wurmie i Csilli Klenyánszki), którzy wymyślają niekonwencjonalne rzeźby, tworzone przez ludzi wchodzących w interakcje z przedmiotami codziennego użytku. Na scenie okazuje się, że nie trzeba mówić o emocjach, wystarczy wykorzystać swoje ciało i otaczające obiekty, by je pokazać. Każda postać ma wyraźną osobowość i motywację. Vlad Udrescu jest niepewny, ostrożny, George Albert Costea ekspresyjny i nerwowy, a Mihaela Velicu wydaje się wrażliwa, rozbita emocjonalnie. Aktorzy i aktorka są otwarci na improwizację, intuicyjne wybory, cielesne

poszukiwania. Tworzą dynamiczne relacje, mikrosojusze, ponowne rozłamy, testują swoje granice i zaufanie. Bardzo dobrze się znają, a jednocześnie są sobie obcy. Cały czas próbują robić naleśniki, ale stopniowo zaczynają dodawać składniki w nadmiernych ilościach, jajka rozbijają się na podłodze, mąka wiruje w powietrzu. Czujemy zapach cytryny, cukru waniliowego. Artyści stają się brudni, posklejani, odpychający. Rozlewanie wrzącej herbaty czy używanie noża nagle wydaje się niebezpieczne. Coś zaczyna pulsować pod spodem. Niewypowiedziane uczucia stają się przytłaczające i wyzwalają złożoną choreografię. Pojawiają się erotyczne napięcia. Ciała są splecione, pokręcone, przypominają ludzkie rzeźby, momentami wydają się niemal bezwładne, uderzają się nawzajem, poruszają w zwolnionym tempie, szukają własnego głosu. Trudno nie myśleć o wysiłku fizycznym i bólu artystów. Świadome wprowadzanie się w stan dyskomfortu budzi wątpliwości, ale pokazuje też niezwykle zaangażowanie oraz determinację artystów i artystki, pogłębia wymowę i emocjonalny ciężar spektaklu.

Krystaliczna świadomość

Projekt, w którym cielesność jest równie ważna, to choreografia przygotowana przez Andreeę Gavrilu¹¹ specjalnie na Grę z Kantorem. Rumuńska artystka odwołała się do własnej pamięci i artystycznej ścieżki. Zaprezentowała solowy spektakl złożony z fragmentów choreograficznych stworzonych przez nią do przedstawień w reżyserii Mihaia Măniutiu, którego inscenizacje, „często inspirowane klasyką i tekstami filozoficznymi, wyróżniają się głęboką symboliką, ekspresją fizyczną i poetyckim językiem scenicznym”¹².

Krystaliczna świadomość dzieli się na cztery części dialogujące z

przedstawieniami: *Rambuku*, *Iarna* (Zima), *3 ore după miezul nopții* (3 godziny po północy), *Vertij*. Artystka przekształciła wszystkie choreografie, z układów grupowych powstały solówki.

Spektakl rozpoczyna się od części inspirowanej przedstawieniem *Rumbuku*, które poruszało tematykę Holokaustu. Na scenie jest ekran złożony z dwóch części, ustawionych jak strony otwartej książki. Na środku znajduje się taboret, a na nim – książka. Przy taborecie tyłem do widowni stoi artystka ubrana na czarno. Po chwili zaczyna taniec, wygina się, drży. Na ekranach wyświetlają się czerwone i czarne mgły, cienie ludzi, archiwalne nagrania ze spektaklu (zmontowane przez Andreia Cozlaca). Po chwili artystka wykonuje taniec z książką, za nią wyświetla się grupa tancerzy prezentujących ten sam układ. W tle przez cały czas słyszymy hebrajską pieśń modlitewną.

Gavriliu płynnie przechodzi do kolejnej części, tańcząc, wkłada biały strój. Zaczyna się *Zima*. Muzyka się zmienia, artystka porusza się powoli, na ekranach pojawiają się białe mgły i postacie wykonujące emocjonalny układ. Trzęsą się, tulą, szarpią, ich taniec symbolizuje akt seksualny. Gavriliu porusza się razem z nimi. Po chwili znowu się przebiera, ściąga koszulę, wkłada ciemne spodnie, w które wtyka biały materiał, formując spódnicę baletową. Odwzorowuje układ ze spektaklu *3 godziny po północy*, wplata elementy baletu klasycznego, ale ironicznie je przekształca i komentuje. Na ekranach widzimy grupę tancerek baletowych. Gavriliu, tańcząc solówkę, dokonuje rekonfiguracji klasycznych form sztuki i tańca, odpowiada na narzucany artystom przymus ciągłej inwencji artystycznej.

Na koniec artystka ponownie zbliża się do taboretu, zrzuca spódnicę, wkłada czarną koszulkę. Porusza się po sali spokojnie. *Vertij* to część dedykowana matce reżysera Măniutiu, która chorowała na Alzheimera. Pojawiają się nagrane wypowiedzi reżysera o trudach tej choroby, o potworze

zabierającym pamięć, o utracie kontaktu z matką, która już go nie rozpoznaje, a wreszcie o sztuce pożegnania. Nagle na ekranie pojawia się widmo samej Andrei Gavriliiu. Artystka dotyka siebie ręką i znika za ekranem. Po dłuższej chwili wraca z miską pełną lodu, zanurza w niej twarz i rozrzuca kostki lodu po scenie, jakby chciała w ten sposób odciąć się od przywoływanych historii. To gest jednocześnie gwałtowny i bezradny, metaforyczny i dosłowny. Tylko czy chłód dotykający ciało naprawdę wystarczy, by zdystansować się wobec takich przeżyć i przytłaczających wspomnień?

Gra z Kantorem wytworzyła międzykulturowy i międzypokoleniowy dialog. W programie obok męskich głosów należących do rumuńskiego kanonu, pojawiły się nowe głosy kobiece. Teatry instytucjonalne spotykały się z alternatywnymi kolektywami. Strategie awangardowe okazały się wciąż aktualne. W spektaklach zaproszonych na festiwal, czasem nawet nieintencjonalnie, pojawiała się wiele cech charakteryzujących twórczość Kantora: eksperymentowanie, badanie efemeryczności, skupienie na wizualności, a zwłaszcza tematyzowanie pamięci przez odwołania do materii i cielesności.

Festiwal był niezwykle spotkaniem z cieniami przeszłości. Jednak tego spotkania nie przepełniała nostalgia. Raczej stanowiło ono impuls do pracy z pamięcią i jej wpływem na teraźniejszość. Chociaż rzeczywistość nadal kształtują widma przeszłości, to z festiwalu niemal każdy mógł wyjść przynajmniej z jedną piosenką zdolną odpędzić strach.

Wzór cytowania:

Wojas, Wiktoria, *Gry z przeszłością*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 190, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/gry-z-przeszloscia>.

Autor/ka

Wiktoria Wojas – ukończyła teatrologię oraz filmoznawstwo i wiedzę o nowych mediach na Uniwersytecie Jagiellońskim. Publikowała w „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej”. W 2022 roku współtworzyła czytanie performatywne w ramach wydarzenia „Kobiece teksty dla teatru” w Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie. Była członkinią jury studenckiego na 63. Krakowskim Festiwalu Filmowym. Interesuje się przywracaniem pamięci o twórczości kobiet w historii polskiego teatru oraz strategiami reprezentacji niepełnosprawności w sztuce.

Przypisy

1. Festiwal jest efektem kilkuletnich relacji, do Cricoteki przyjeżdżały już zespoły i teatry rumuńskie. Na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym w Sybinie (FITS) prezentowano w tym roku wystawę *Kostium/Rzeźba/Ciało. Obiekty teatralne Kantora*. Wystawa w kolejnej odsłonie pojawiła się też na Narodowym Festiwalu Teatralnym w Bukareszcie (FNT), który odbywał się równolegle do Gry z Kantorem. Festiwal zbiega się też w czasie z Sezonem Kulturalnym Polska-Rumunia pod hasłem „Mamy wspólny język”. Wszystkie wyjaśnienia pochodzą z programu festiwalu pod redakcją Aldony Mikulskiej.
2. W ramach tej wystawy kostiumy wraz z dokumentacją przedstawienia i rysunkami Kantora były prezentowane w witrynie Starego Teatru w Krakowie, w którym w 1961 roku odbyła się premiera *Nosorożca*.
3. Tekst kuratorki w programie festiwalu pod redakcją Aldony Mikulskiej.
4. *Tadeusz Kantor. Widma* to wystawa obecna w Cricotece od czerwca 2020 do maja 2025.
5. Tegoroczną edycję Gry z Kantorem oficjalnie otworzyła sesja naukowa *Zwielokrotnione widma Kantora. Wpływy, metody, interpretacje* współorganizowana przez Katedrę Teatru i Dramatu UJ. *Maria Stuart* była natomiast pierwszym wydarzeniem artystycznym festiwalu.
6. Andrei Șerban – rumuńsko-amerykański reżyser teatralny i operowy. Znany z nowatorskich, często kontrowersyjnych interpretacji klasyki. W 1969 roku wyemigrował do USA. Pracował na najważniejszych scenach świata – od Lincoln Center w Nowym Jorku po Opéra Bastille w Paryżu. Jako profesor wykładał na Columbia University, Yale i Harvardzie. W latach 1990-1993 był dyrektorem Teatru Narodowego w Bukareszcie. Co ciekawe, Șerban spotkał Tadeusza Kantora na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych w nowojorskim La MaMa Experimental Theatre. Zachwycił się reżyserią Kantora, nazywał go „nawiedzonym dyrygentem – wręcz medium przekazującym tajemniczą energię”. Sam wypracował nieco inny, bardziej zdystansowany styl reżyserii; chociaż tematyka śmierci i pamięci, refleksja nad kondycją człowieka oraz awangardowe kostiumy ukazują kilka

powiązań z Kantorem.

7. Ada Milea – Absolwentka Uniwersytetu Sztuk w Târgu Mureș. W latach 1997–1999 była związana z Teatrem Narodowym w Târgu Mureș, później rozpoczęła niezależną karierę artystyczną. Jest jedną z najbardziej rozpoznawalnych postaci współczesnej sceny teatralnej w Rumunii. Tworzy spektakle, które łączą muzykę, teatr i poezję, literaturę.

8. Spektakl inspirowany był następującymi dziełami Herty Müller: *Nadal ten sam śnieg i nadal ten sam wujek*, *Moja ojczyzna była pestką jabłka*, *Król się kłania i zabija*.

9. Kolektyw The Mad Hatterpillars został założony w 2023 roku przez kompozytorkę Dianę Rotaru i artystkę interdyscyplinarną Irinel Anghel. W jego skład wchodzi obecnie sześć osób, które w poprzednim roku ukończyły Narodowy Uniwersytet Muzyczny w Bukareszcie – Irina Perneș, Ana Creangă, Ariadna-Ene Iliescu, Mihnea Dragne, Vlad Ciocoiu i Sofia de la Hoz.

10. Leta Popescu rozpoczęła działalność na rumuńskiej scenie teatralnej w 2013 roku.

Reżyserowała spektakle dla Teatrów Narodowych w Klużu, Timișoarze, Krajowej i Târgu Mureș. Równocześnie pracowała w rumuńskim teatrze niezależnym (m.in.: Reactor Cluj, Paintbrush Factory, Replika-Bukareszt).

11. Andrea Gavrilu – aktorka, tancerka i choreografka, współpracująca m.in. z Mihaiem Măniuțiu, Andreim Măjerim i Botondem Nagyem. Obecnie pracuje w Teatrze Narodowym w Klużu-Napoce, jest doktorą teatru i sztuk performatywnych oraz wykłada ruch sceniczny na Narodowym Uniwersytecie Teatru i Filmu w Bukareszcie.

12. Mihai Măniuțiu – reżyser teatralny, pisarz i teoretyk teatru, którego twórczość wywarła istotny wpływ na rozwój współczesnego rumuńskiego teatru. Jest autorem ponad stu spektakli wystawianych także na scenach międzynarodowych. Pełni funkcję dyrektora generalnego Teatru Narodowego w Klużu oraz jest profesorem na Uniwersytecie Babeș-Bolyai. Cytat pochodzi festiwalu pod redakcją Aldony Mikulskiej.

Źródło: <https://didaskalia.pl/arttykul/gry-z-przeszloscia>

Z numeru: **Didaskalia 190**

Data wydania: grudzień 2025

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/kultury-w-dobie-nowej-wrazliwosci>

/ FESTIWALE

Kultury w dobie nowej wrażliwości

Zuzanna Kluszczyńska

Adrianna Łakomiak

Festiwal Łódź Wielu Kultur, 3-12 października 2025

Od lat jednym z filarów festiwalu Łódź Wielu Kultur są wydarzenia teatralne i performatywne. Część z nich powstaje na zaproszenie organizatorów lub w ramach open calla. Tegoroczna edycja odchodzi od źródeł festiwalu – tematyzowania kwestii różnorodności etnicznej i narodowościowej Łodzi. Pierwotnie (zgodnie z nazwą Łódź Czterech Kultur) tematem festiwalu było współistnienie czterech kultur – polskiej, niemieckiej, żydowskiej i rosyjskiej. Z czasem rozszerzały się one o inne mniejszości tego miasta. Twórczość osób artystycznych związanych z Łodzią oraz przywoływanie historycznych łódzkich postaci to obecnie tylko część festiwalu. Osoby organizatorskie skupiają się na różnych aspektach kultury, rozszerzając ten termin o kultury tożsamościowe, osób z niepełnosprawnościami, sąsiedzkie, dzieci i młodzieży, ekologiczne, queerowe i feministyczne, wpisując je w tkankę miasta.

W artykule piszemy o czterech performansach z tegorocznej edycji festiwalu. *Jakubowska, Jakubowska, Jakubowska* i *Lezbianke* to kontynuacja łódzkich wątków, a *Shirtshow* i *SPAfrika* to nowe spojrzenie na kwestie kulturowe. Podejmują one ważne społecznie tematy, takie jak reprezentacja, rasizm, wojna w Palestynie, tożsamość seksualna, polaryzacja społeczna. Poszczególne performanse rezonują ze sobą, czasem stawiają opozycyjne tezy, a czasem układają się w polifoniczny głos wokół wspólnej sprawy.

Jakubowska jak z musicalu?

Tryptyk *Jakubowska, Jakubowska, Jakubowska* powstał według koncepcji Weroniki Szczawińskiej i został zrealizowany przez trzy zespoły. Jego celem było przyjrzenie się Wandzie Jakubowskiej – jednej z pierwszych polskich reżyserek, silnie związanej z Łodzią. Nie były to jednak spotkania nastawione na przekazywanie wiedzy o reżyserce, chodziło raczej o pytanie, co robimy z herstoriami – do czego ich potrzebujemy i jak z nich korzystamy.

Pierwsza część tryptyku, autorstwa Jowity Mazurkiewicz i Marty Szlasy-Rokickiej, to wykład performatywny w sali kinowej Szkoły Filmowej, której Jakubowska była wieloletnią wykładowczynią. Na scenę wpada Szlasa-Rokicka, trzymając pudełka z taśmą filmową i tęczową torbę. Dżinsowy komplet, buty i temperament mogą się kojarzyć z Agnieszką z *Człowieka z marmuru*. Tematem wykładu jest figura reżyserki w polskiej historii i kulturze filmowej, a właściwie jej brak. Jednym z nielicznych przykładów jest właśnie Agnieszka, która jednak w kolejnej części filmu Wajdy, *Człowieku z żelaza*, rezygnuje z działalności artystycznej na rzecz „ważniejszych” powołań, jakimi są macierzyństwo i ojczyzna. Szlasa-Rokicka przedstawia się jako aspirująca artystka, która w postaci Jakubowskiej widzi wreszcie szansę na odnalezienie wzoru i inspiracji – kobiecej biografii reżyserki łączącej

pracę artystyczną z zaangażowaniem społecznym i politycznym. Zastanawia się, kim Jakubowska mogłaby stać się dzisiaj. Czy legitymację partyjną i miano komunistki zamieniłaby na tytuł lewaczki, feministki i aktywistki? Wspomina także o relacji reżyserki z niemiecką scenarzystką Gerdą Schneider. Jeśli nie były tylko „współlokatorkami”, jak wyobraża sobie performerka, Jakubowska mogłaby stać się również queerową ikoną.

W to chce wierzyć młoda reżyserka. Stoi przed nami zaplątana w filmową taśmę, przygląda się jej, jakby wyczytywała z niej fragmenty biografii Jakubowskiej. Manipuluje nimi jak w montażowni, tworząc historię wpisującą się w aktualne tożsamości i ideologie oraz jej własne wyobrażenia.

Elementem kreowania biografii jest również język. Performerka zwraca się do widowni jak do koleżanki, której trzeba szybko streścić lekturę przed egzaminem. Młodzieńcze losy reżyserki porównuje do fabuły *High School Musical*. Jakubowska, tak jak główna bohaterka musicalu, zmieniła miejsce zamieszkania ze względu na pracę ojca. Jej młodość w Moskwie zestawiona jest z fabułą romantycznego filmu dla nastolatków.

W ostatniej scenie na materiał archiwalny przedstawiający Jakubowską jako prawie dziewięćdziesięciolatkę, udzielającą telewizyjnego wywiadu, zostaje nałożony monolog czytany na prośbę performerki przez kobietę z pierwszego rzędu (Jowitę Mazurkiewicz). W ten sposób Jakubowska „opowiada” o pracy nad swoim pierwszym filmem, adaptacją *Nad Niemnem* z 1939 roku, która zaginęła w czasie wojny. W tej wymarzonej wersji zdarzeń reżyserka mówi o świadomej decyzji oddania głosu kobietom i o równościowych warunkach pracy, o których wszystkie marzymy.

Szlasa-Rokicka i Mazurkiewicz poprzez ciągłe nawiązania do współczesności, ich groteskowość w zestawieniu z biografią artystki, tworzą humorystyczny monolog, a przy tym pokazują, jak kuriozalne potrafią być podobne próby

odnajdywania w przeminionych życiach źródeł dla dzisiejszych ruchów. Autorki nie twierdzą, że dochodzą do prawdy o reżyserce. Wykorzystują biografię Jakubowskiej do opowiedzenia o tym, co ważne teraz, dla współczesnych twórczyni nowego pokolenia.

Kiedy powstała lesbijka?

Bardzo podobny mechanizm stosuje Patrycja Kowańska w performansie *Lezbianke*. Zapoznawszy się z materiałami dotyczącymi życia prywatnego i twórczości kobiet należących do łódzkiej awangardowej grupy Jung Idysz, istniejącej od 1919 do 1921 roku, przygląda się temu, czym jest archiwum oraz kto je buduje. Podkreśla, jak mało źródeł się zachowało i jak trudno na tych szczątkach zbudować spójną narrację, dbając przy tym o to, by nie nadinterpretować faktów.

Istotnym elementem biografii i twórczości, które analizuje Kowańska, są te wskazujące na lesbijską tożsamość. Wspólne mieszkanie, wspólna pracownia, ilustracja Diny Matus (przedstawiająca dwie zwrócone do siebie kobiety, które trzymają się za ręce, ich twarze są blisko, a dzieli je jedynie bukiet żółtych kwiatów), do tomiku wierszy Lipstein *Pomiędzy zachodem słońca a czerwonym porankiem*, w którym jeden z wierszy opowiada o zlizywaniu soli z ciała kobiety.

Artystka wskazuje na problematyczność kwestii autoidentyfikacji tych kobiet, polegającą na braku odpowiedniego nazewnictwa w ich czasach. Określenie lesbijki w języku jidysz wprowadziła dopiero w 1984 roku amerykańska poetka żydowskiego pochodzenia – Irena Klepfisz.

Kwestia wspólnego mieszkania jest dla performerki szczególnie ważnym tematem. Przeprowadziła wywiady na Zoomie z trzema kobietami

mieszkającymi ze swoimi partnerkami oraz ze swoją narzeczoną. Kowańska przytacza opowiadane przez nie historie o mierzeniu się z brakiem akceptacji przez sąsiedztwo, często wyrażane werbalnie, agresywnie. Performerka stworzyła linoryt, inspirując się twórczością ilustratorek z Jung Idysz, przedstawiający kamienicę w płomieniach. Proces ten został nagrany i jest odtwarzany od tyłu, dzięki czemu dom ma szansę znów stać się bezpieczną przestrzenią.

Chociaż zarówno dla *Jakubowskiej...*, jak i *Lezbianke* punktem wyjścia było przyjrzenie się życiu i twórczości zapomnianych artystek, dużo ciekawszym wątkiem okazała się eksploracja tego, co wyrasta z niewiedzy i braku. Artystki w inspiracji kobiecymi biografiami tworzą własne światy, pełne marzeń o innej rzeczywistości, czy to w życiu codziennym, czy zawodowym. Kowańska kończy swój performans odśpiewaniem wiersza o miłości, Szlasa-Rokicka i Mazurkiewicz życzeniem, by inkluzywna praca na *Nad Niemnem* była doświadczeniem każdej z nas.

Czy mamy coś wspólnego?

Zarówno Szlasa-Rokicka i Mazurkiewicz, jak i Kowańska marzą, ale nie pomagają znaleźć drogi do zawodowo-społecznych rajów. Za to druga część tryptyku o Jakubowskiej szuka przestrzeni, w której mogą one zaistnieć. Weronika Szczawińska do swojej części zaprosiła studentki łódzkiej Szkoły Filmowej: Ninę Kwapisiewicz, Darię Lisowską, Julię Pawlak, Matyldę Wojsznis. Młode artystki nie ukrywają, że czują duży dystans do Jakubowskiej. Co znaczyło „komunistka” kiedyś? A co znaczy dzisiaj? Wyznawczyni Stalina, wróg demokracji, a może działaczka, aktywistka? Performerki nie poszukują jednej definicji tego słowa czy jego współczesnego odpowiednika, a akceptują to niedopowiedzenie i próbują zrozumieć postać

Jakubowskiej przez bliskie im narzędzia aktorskie.

Ostatni etap to najbardziej znany film Jakubowskiej, przedstawiający losy kobiet osadzonych w obozie koncentracyjnym. Każda z performerek wciela się w jedną z tych postaci. Nina Kwapisiewicz odtwarza rolę Marty, skazanej za próbę ucieczki na karę śmierci. Aktorka nie wypowiada jednak całej ostatniej kwestii bohaterki, starającej się dodać otuchy współwięźniarkom. Marta z nadzieją mówiła tam, że niedługo nadejdzie Armia Czerwona, który je wyzwoli. Dzisiaj te słowa nie mogą paść.

Twórczynie rezygnują z dalszej pracy nad odtwarzaniem ról i zaczynają tworzyć własne, wymarzone postaci: Odyseuszkę w musicalu o jej przygodach, szaloną lekarkę w body horrorze czy jedną z tytułowych stokrotek z filmu Věry Chytilovej. Performerki dzielą się fantazjami i bawią konwencjami – nie pozwalają nam jednak zapomnieć, że to tylko iluzja. Zdobycie wymarzonej roli przez studentki jest według nich niemożliwe. Wspominają o klątwie „twarzy aktorki drugoplanowej”, która grozi nie tylko dziewczynom na scenie, ale też ich koleżankom siedzącym na widowni, które wskazują palcem.

Jeśli poprzednia część tryptyku przedstawiała manipulację, która zachodzi, gdy próbujemy dostosować dawne biografie do współczesnych potrzeb, Szczawińska i współpracujące z nią performerki wskazały, że taki proces jest niemożliwy. Czas, a wraz z nim zmieniające się warunki społeczne i kulturowe uniemożliwiają odnalezienie czy wytypowanie wspólnoty poglądów lub idei. Tym, co może być wspólne, jest doświadczenie tworzenia, ale też odrzucenia – niemożności realizacji własnych artystycznych marzeń. To doświadczenie okazuje się silniejsze niż wspólnota kobiecości, choć nadal, pośrednio, z nią związane, poprzez genderowe ograniczenia. Performerki przy tym nie twierdzą, że ich sytuacja przypomina biografię Jakubowskiej, a

raczej przedstawiają siebie, swoje nadzieje i lęki związane z wchodzeniem w zawód, do czego inspiruje je spotkanie z biografią artystki.

Ważniejsza jednak niż wspólnota z przeszłością okazuje się ta teraźniejsza. Performerki tworzą na scenie przestrzeń, w której mogą wspólnie być – mówić o swoich marzeniach i planach ironicznie, z przekorą i w poczuciu komfortu. Ta część tryptyku staje się kontrapunktem dla zewnętrznego świata, w którym szansa na sukces jest nikła. Wychodząc z drugiej części tryptyku, można odnieść wrażenie, że to właśnie małe grupy – tworzone na chwilę, na jedno spotkanie czy projekt – mogą nas ochronić, dając tymczasowe poczucie ciepła.

Jak pokazać, że mnie boli?

W performansie *Shirtshow*, autorstwa Agaty Siniarskiej, Zuzanny Berendt i Ilji Subkoffa, nawet takie małe utopie, jak u Szczawińskiej, są niemożliwe. Twórcy stawiają pytania: z jakim hasłem założyć koszulkę w obliczu katastrofy klimatycznej? Jakie hasło wyrazi nasze emocje, sprzeciw wobec wojen, ludobójstwa, postępującej polaryzacji, wzmocnienia sił kapitalizmu i patriarchatu, pogłębiających się nierówności społecznych? Co jeszcze i w jaki sposób możemy powiedzieć, wykrzyczeć, gdy odbierane są nam resztki nadziei na uzyskanie prawa do aborcji czy równości małżeńskiej? Jak się oflagować, żeby pokazać, że nam po prostu, po ludzku źle?

Agata Siniarska i Ilja Subkoff zdejmują z siebie kolejne warstwy koszulek z różnymi hasłami i znakami (między innymi „21:37”, „All lives matter”, „Dumna z bycia białą niezaszczepioną kobietą”, „This is my last performance”, symbol ONR). Robią to podczas odtwarzanych z offu wypowiedzi kapitana samolotu w różnych językach. Za performującymi

widzimy namalowane błękitne niebo z obłokami, w tle słychać nokturn Fryderyka Chopina, a Siniarska i Subkoff wykonują choreografię inspirowaną gestami obsługi samolotu podczas wygłaszania instrukcji bezpieczeństwa. Stopniowo ich ruchy stają się coraz mocniejsze, ostrzejsze, nabierają wojskowego rytmu i agresji.

Po ściągnięciu wszystkich warstw performerka i performer, klęcząc tyłem do publiczności, wkładają kolejne koszulki ze sterty. Po chwili znów je zdejmują, odsłaniając nowe napisy. Tym razem wcielają się w modelkę i modela, a przejście między rzędami siedzeń w samolocie staje się wybiegiem. Ich kroki, początkowo pełne gracji, stopniowo zmieniają się w żołnierski chód. Dowiadujemy się, że z naszego samolotu będą spuszczone bomby: pochodzące od lokalnych wytwórców i wykonane z materiałów z recyklingu, co pozwala na zredukowanie cen biletów.

Mimo ogłoszenia, że doszło do wypadku, lot jest kontynuowany. Na polecenie Siniarskiej zakładamy – niczym maski tlenowe – umieszczone pod krzesłami białe tkaniny z otworami na oczy, w których zostajemy do końca. Gdy tak siedzimy w kapturach na głowie, przypominając duchy albo członków Ku Klux Klanu, Siniarska i Subkoff stają naprzeciw siebie i starają się dotknąć swoich dłoni. Powtarzają tę próbę na różnych poziomach, dłonie są blisko siebie, ale nigdy się nie spotykają, najpierw na wysokości bioder, następnie klatki piersiowej, aż w końcu ramion. Wtedy ich ręce się rozmiągają, daleko od siebie, wystawione w nazistowski geście. I tak performerka i performer zastygają.

Po co nam herstoria w kryzysie?

Trzecia część tryptyku *Jakubowska, Jakubowska, Jakubowska* odpowiada na

kryzys odmową udziału. Wracamy do sali kinowej. Przy stoliku siedzą Agnieszka Jakimiak i Mateusz Atman, autorzy tej części. Oglądamy film *Ostatni etap*, komentowany na żywo przez Jakimiak. Reżyserka opowiada o tym, że razem z Atmanem nie byli w stanie zająć się tematem Jakubowskiej w obliczu ludobójstwa w Gazie.

Punktem wyjścia jest krytyka filmu Jakubowskiej. Jakimiak zwraca uwagę na charakteryzację więźniarek, które mają idealnie ułożone włosy i mocne makijaże. Ponoć taka decyzja miała na celu przywrócenie godności ofiarom. Jednak przez to film przedstawia przekłamany obraz wojny. Jest to niedopuszczalne, szczególnie w sytuacji, kiedy jej prawdziwe obrazy mamy na wyciągnięcie ręki. Twórcy za propagandowy uznają wydźwięk finału, w którym odgłos zbliżającego się bombowca Armii Czerwonej przynosi konającej Marcie ukojenie. W to miejsce proponują inny, aktualny obraz. Filmowe odgłosy bomb przechodzą w buczenie dronów na palestyńskim niebie; na prezentacji pojawia się Ahmed Muin Abu Amsha, nauczyciel muzyki mieszkający w Gazie, który śpiewa razem z uczniami i uczennicami pieśni o ofiarach ludobójstwa. Artysta tłumaczy, że to praca terapeutyczna, pomagająca radzić sobie, między innymi, z nieustannym hałasem. Kadr z *Ostatniego etapu* zostaje więc w pewnym sensie powtórzony: jednak dźwięk zmienia znaczenie i dzięki artystycznemu przetworzeniu może nieść nadzieję.

Postać Jakubowskiej znika z dalszej części performansu. Twórcy nie traktują jej biografii jako historii antyfaszystki, tworzącej film z przestrogą i nadzieją. *Ostatni etap* okazał się ostatnim tylko dla Żydów – stwierdzają. Narracja płynnie przechodzi z postaci Wandy Jakubowskiej do cytatów z izraelskich polityków popierających przez lata zniszczenie Gazy, przez co reżyserka wydaje się również reprezentantką takich poglądów, a jej twórczość

świadomym elementem propagandy. Chociaż gest postawienia na to, co aktualne, wydaje się uzasadniony, to sposób jego przeprowadzenia budzi wątpliwości: Jakubowska nie może już się wypowiedzieć ani obronić. Nie wiemy, czy dziś sama nie podważyłaby tytułu swojego filmu.

Przed ostatnią częścią wyświetlanego materiału na ekranie pojawia się informacja, że z jej treściami nie zgadza się ani Centrum Dialogu im. Marka Edelmana, ani pomysłodawczyni tryptyku. Na początku widzimy zdjęcia zrujnowanej Warszawy i Wilna po II wojnie światowej. Później flagę nazistowskich Niemiec. Następnie obraz zrujnowanej Gazy. Oraz flagę Izraela. Centrum Dialogu im. Marka Edelmana jako część swojej misji podaje tworzenie działań edukacyjno-kulturalnych w celu popularyzowania różnych kultur ponad podziałami politycznymi. Atman i Jakimiak wskazują jednak, że jest to niemożliwe. Tak samo, jak nie da się rozmawiać o Zagładzie bez mowy o winie hitlerowskich Niemiec, tak o ludobójstwie w Gazie nie można rozmawiać bez oskarżania o nie konkretnego politycznego gracza, jakim jest Izrael. Jakubowska, pomimo antyfaszystowskich poglądów, nie mogła być sojuszniczką artystów: to nie czas na poszukiwanie budujących historii, przykładów podobnego sprzeciwu, zdają się mówić. Herstoria, czy inne nowe, inkluzywne formy spojrzenia na przeszłość, nie wpływają na teraźniejszość. Poszukiwanie i utożsamianie się z nimi i budowanie pozytywnych mitów może i jest potrzebne zbiorowej wyobraźni, ale nie w czasie, w którym potrzebna jest akcja. Pora na demaskowanie mechanizmów, winowajców prowadzących do tragedii i wyrażne ich wskazanie.

Co się sprzedaje na rynku sztuki?

SPAfrica Juliana Hetzela i Ntando Cele to jedyny zagraniczny projekt

prezentowany na festiwalu. Niemiecki reżyser i południowoafrykańska tancerka oparli swój performans na koncepcji kampanii marketingowej nieistniejącego produktu – ekskluzywnej wody, nazwanej „pierwszym na świecie napojem empatii”. Butelki napoju miałyby być importowane z Afryki Południowej do Europy w zamian za łzy białych Europejczyków i Europejek.

Performans rozpoczyna scena spotkania po spektaklu, prowadzona przez Agatę Siwiak, kuratorkę festiwalu. Ntando Cele w naturalistycznej białej masce przedstawiającej twarz Hetzela, kontrastującej z czarnymi dłońmi performerki wystającymi z rękawów marynarki, opowiada o rewolucyjności pomysłu wymiany płynów między dwoma kontynentami. Używa słów, które dobrze brzmią w uszach odbiorców i odbiorczyń antykolonialnego teatru: „SPAfrica to projekt o empatii i ekstraaktywiźmie. Bada on, jak kapitalizm jest połączony z rasizmem”. Mamy okazję również spróbować tego wyjątkowego produktu, rozdawanego na widowni i pomimo zapewnień Cele-Hetzela o jej niebywałym smaku, przekonać się, że smakuje jak zwykła woda.

Śmiech publiczności wynikający z absurdu sytuacji, bełkot sklejonych ze sobą haseł i ogień podejrzliwych pytań zadawanych przez Siwiak podpowiadają, że zaraz nastąpi moment: „mam cię!”, odwracający całą narrację do góry nogami, krytycznie komentujący podobne próby wybielania białej winy. Ostatecznie Siwiak wybiega oburzona, a Cele zdejmuje maskę. Zmiana narracji jednak nie następuje. Performerka nadal broni projektu, a nawet demonstruje na widzce działanie urządzenia służącego do pobierania łez. A potem sama płacze.

Kolejne sceny to rząd rozpadających się obrazów tańca, a potem śpiewu o złym psie, który przeradza się w szczekanie, syczenie i pokazywanie zębów widowni. Wtedy performerka zaczyna bić się po twarzy. By spotęgować nasz dyskomfort, dorzuca kilka rasistowskich żartów. Czy po to właśnie

przyszliśmy na spektakl: aby patrzeć na sceniczną reprodukcję przemocy, której czarne kobiety doświadczają od wielu pokoleń? – zdaje się pytać Cele. Aby zobaczyć realizowanie stereotypów na scenie, by przez nawias sceny pokazać ich szkodliwość? Na koniec wyjaśnia, czym jest kampania SPAfrica. Właśnie w niej uczestniczymy. Pomimo śmiechu, którą wywołała wcześniejsza propozycja wzięcia udziału w projekcie i oddania swoich białych łez, naprawdę to robimy. To Cele jest tą luksusową, importowaną wodą z Afryki, którą otrzymujemy w zamian.

W spektaklu dochodzi więc do hiperbolizacji strategii służących we współczesnym teatrze do pseudokrytycznego tematyzowania doświadczenia czarności. Artystka poprzez ironię i absurd wskazuje na rolę, która jest narzucana, jak i świadomie podejmowana przez czarne osoby artystyczne na rynku performansu. Ich twórczość to często ponowne przeżywanie traumy w jej skodyfikowanej i estetyzowanej, performatywnej wersji, po to, by najczęściej biała widownia mogła poczuć, że staje po dobrej stronie barykady, czyli stronie sztuki zaangażowanej.

Cele nie ukrywa przy tym, że jej performans nie unika tych samych mechanizmów. Nawet jeśli ironicznie, artystka odtwarza stereotypy i przemoc, funkcjonując na rynku sztuki w tej samej roli. Obrazuje to pierwsza scena spektaklu – gest nałożenia maski znanego białego reżysera jako dołączenia do kręgu legitymizującego właśnie takie narracje.

Chociaż gra na rzeczywistości i umowności jest dobrze znanym środkiem teatralnym, *SPAfrica* wykorzystuje ten motyw wyjątkowo umiejętnie. Zaproszenie na spotkanie po spektaklu rozpoczyna tę grę, która toczy się aż do końca przedstawienia. Pierwsza scena wywołuje jeszcze śmiech, ale kolejne już niedowierzanie i niezrozumienie. Naprawdę można uwierzyć, że Cele chce nas przekonać do zgody na SPAfricę, co wywołuje jeszcze większy

dysonans, gdy okazuje się, że to, z czym tak bardzo walczyliśmy, sami właśnie realizujemy. Dramaturgia spektaklu zbudowana jest na ciągłym napięciu i wprowadzaniu nas w poczucie, że już zaraz nastąpi kulminacja i wyjaśnienie. A kiedy wreszcie ono nadchodzi, jest powiedziane wprost, bez wielkiej rewelacji czy zmiany rytmu. Oglądając *SPAfricę*, cały czas pytałam siebie: kiedy się zacznie dekonstrukcja, krytyka omawianego projektu? Tak naprawdę zaczęła się w momencie decyzji widowni o udziale w wydarzeniu.

Czym jest festiwal Łódź Wielu Kultur, jaką myśl kuratorską widać i jak jest rozumiane pojęcie kultur przez osoby organizatorskie? Z pewnością istotnymi sprawami są różnorodność i wielość. Rozszerzenie terminu kultura na zjawiska, które są dziś uwidaczniane i podejmowane m.in. w ramach dyskursów o reprezentacji, jest ważnym zabiegiem, wpisującym festiwal w humanistyczne namysły nad zmieniającym się społeczeństwem i wyzwaniem, przed którymi ono stoi. Różnorodne języki sceniczne i eksperymentalne formy znajdują miejsce na jednym festiwalu, co niesie nadzieję na powstanie środowiska, w którym różnorodność będzie siłą, a nie zarzewiem konfliktu.

Wzór cytowania:

Kluszczyńska, Zuzanna; Łakomiak, Adrianna, *Kultury w dobie nowej wrażliwości*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 190, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/kultury-w-dobie-nowej-wrazliwosci>.

Autor/ka

Zuzanna Kluszczyńska – studentka Wiedzy o Teatrze na Akademii Teatralnej w Warszawie. Absolwentka studiów podyplomowych Pedagogika Teatru prowadzonych przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego i Uniwersytet Warszawski. Aktualnie

interesują ją zagadnienia związane z historią teatru żydowskiego w Polsce oraz pracą z widzami. Pracuje jako pedagogka teatru w szkole podstawowej i średniej, łącząc bierne i czynne elementy edukacji teatralnej.

Adrianna Łakomiak – teatrolożka, absolwentka Wiedzy o Teatrze w Akademii Teatralnej w Warszawie oraz studiów podyplomowych Gender Studies w IBL PAN. Autorka publikacji w „Dialogu” i „Teatrze”. Pracownica Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego.

Źródło: <https://didaskalia.pl/arttykul/kultury-w-dobie-nowej-wrazliwosci>

Z numeru: **Didaskalia 190**

Data wydania: grudzień 2025

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/lezbianke-czyli-efemeryda>

/ FESTIWALE

Lezbianke, czyli efemeryda

Sara Herczyńska

Festiwal Łódź Wielu Kultur

Lezbianke

reżyseria: Patrycja Kowańska, muzyka: Szymon Lechowicz, konsultacje merytoryczne: Joanna Podolska i Irmina Gadowska

premiera: 11 października 2025

W dwujęzycznym wierszu *Etleche werter ojf mame loszn* (Parę słów w matczynym języku) z 1984 roku Irena Klepfisz proponuje definicje różnych ważnych dla siebie wyrazów. Jedna z nich brzmi: „*di lezbianke* – ta, która mieszka ze współlokatorką, chociaż nigdy nie używaliśmy tego słowa” (2024, s. 355). Wiersz Klepfisz przyciąga tłumaczki – doczekał się kilku nieoficjalnych przekładów na język polski, stale jest na nowo odczytywany i rozumiany. Jak pisze Zohar Weiman-Kelman, poetka w tym utworze „wykorzystuje dynamikę nieudanego przekładu między jidysz a angielskim, pozwalając im dotykać się – czy wręcz popychać – nawzajem, przez co także dotykają one i nas” (2010, s. 20). Uważa się, że to Klepfisz wprowadziła do

jidysz określenie „lezbianke”. Określenie geja istnieje w jidysz od dawna, lesbijki były niewidoczne. Intymny, osobisty wiersz Klepfisz pojawia się jako inspiracja w performansie właśnie pod tytułem *Lezbianke* zaprezentowanym podczas Festiwalu Łódź Wielu Kultur.

Patrycja Kowańska, tworząca też pod pseudonimem Marianna Furor, to dramaturżka, performerka i reżyserka teatralna, znana m.in. z duetu Gruba i Głupia. Łódzki spektakl współtworzył kompozytor i producent muzyczny Szymon Lechowicz, a konsultacji merytorycznych udzieliły Joanna Podolska i Irmina Gadowska z Uniwersytetu Łódzkiego. *Lezbianke* to nie pierwsza queerowo-żydowska opowieść Kowańskiej. Wcześniej pracowała jako dramaturżka przy spektaklu *Nieustraszona miłość Eve Adams* poświęconym tytułowej lesbijskiej aktywistce urodzonej w Mławie jako Chawa Złoczewer, potem działającej w Nowym Jorku i ostatecznie zmarłej tragicznie w Auschwitz. Spektakl wyreżyserowała w Starym Teatrze w Krakowie Olga Ciężkowska. Tam jednak mieliśmy pełnowymiarowe przedstawienie, pełne informacji historycznych o głównej bohaterce (nawet jeśli pojawiały się też fantazje czy domysły). W łódzkiej *Lezbianke* praca herstoryczna polega nie tyle na dobudowywaniu wiedzy, ile na aktualizacji i nadaniu historii emocjonalnego wymiaru.

Głównymi bohaterkami opowieści są Dina Matus i Ida Brauner – artystki związane z łódzką grupą Jung Idysz. Ta awangardowa grupa artystyczna działała w latach 1919-1921 i jeśli jest pamiętana, to głównie ze względu na współtworzących ją mężczyzn – m.in. Mojżesza Brodersona, Jankiela Adlera czy Henryka Berlewiego. Kowańska postanowiła odzyskać historie przedwojennych żydowskich artystek tworzących w Łodzi. Punktem wyjścia jest biogram Diny Matus w Wikipedii, w którym pojawia się zdanie:

„Przyjaźniła się z Idą Braunerówną, mieszkała z nią i wspólnie wykonywały

batiki”. Co to znaczy, że dwie kobiety ze sobą mieszkały? Czy można z tego wysnuwać wnioski na temat łączących ich relacji? To niewinne zdanie w biogramie jest trybikiem, który uruchamia narrację Kowańskiej.

„Di lezbianke” – ta, która mieszka ze współlokatorką. Matus i Brauner mieszkające razem i robiące wspólnie batiki, czyli farbowane tkaniny. Ta wizja przypomina przytaczane ironicznie historie o kobietach, które przeżyły całe życie razem, ale przez historyków zostaną opisane jako „współlokatorki”. Ale to też opowieść o przemocy, która wymusza takie eufemizowanie relacji. Kowańska mówi o realiach wspólnego życia lesbijek, o doświadczeniu homofobii, o lęku. O niewidzialności relacji między kobietami, ale też o tym, że widoczność jest zagrożeniem. Jej opowieść jest współczesna, autobiograficzna, oparta na rozmowach z koleżankami. Dominuje tu dosadnie osobista forma, eksponowanie chałupniczego charakteru spektaklu. W kulminacyjnym momencie artystka pokazuje nagrania wideorozmów z koleżankami lesbijkami, opisującymi swoje doświadczenie mieszkania razem. Jak się jednak okazuje, dźwięk się nie zapisał, więc artystka zmuszona była zrobić coś, czego wcześniej nie planowała – nagrać dodatkową rozmowę, tym razem ze swoją narzeczoną. Opowiada jej o swoim projekcie i swoich przemyśleniach, razem zastanawiają się nad puentą. Ich rozmowy – żywe, zabawne – są kojącym kontrapunktem dla tragicznych losów Matus i Brauner.

Lezbianke gra z formułą work in progress, wydaje się raczej przymiarką do narracji niż gotowym spektaklem. Kowańska przymierza się do zrobienia spektaklu, ale też do utożsamienia się z bohaterkami. Relacja między artystką a opowiadanymi postaciami jest cały czas wytwarzana i podważana. Kowańska jest na scenie sama, stoi w kolorowym dresie, rapuje i deklamuje, a w tle pojawiają się napisy i wizualizacje dopowiadające jej opowieść.

Jednym z powracających w tle obrazów jest nagranie z tworzenia grafiki przedstawiającej płonące miasto. Praca została wykonywana techniką linorytu, a potem pokolorowana farbami akwarelowymi. Stworzyła ją Magdalena Kasjaniuk, prywatnie partnerka Kowańskiej, która zainspirowała się twórczością Diny Matus i Idy Brauner. Praca przypomina o wojennym zniszczeniu i o historii artystek. Idzie Brauner cudem udało się przeżyć wojnę, zmarła w 1949 roku. O śmierci Diny Matus niewiele wiadomo – prawdopodobnie zginęła w getcie łódzkim albo w Auschwitz. W spektaklu Kowańskiej możemy zobaczyć nagranie z tworzenia grafiki odtwarzane od tyłu – płomienie stopniowo gasną i znikają, pożar się uspakaja. Jakby reżyserka próbowała zmienić, naprawić historię artystek, o których opowiada.

Spektakl kończy się wyobrażeniem szczęścia w relacjach między artystkami. Kowańska fantazjuje o tym, że Dina, Ida i inne kobiety związane z Jung Idysz są w dobrym, bezpiecznym miejscu, w którym nic im nie zagraża. Mogą tam być razem i tworzyć sztukę. W tej utopijnej wizji możliwe są relacje lesbijskie, ale nie trzeba rozpoznawać, kogo dokładnie łączą. Kowańska deklamuje poetycki monolog, w którym mieszają się fragmenty utworów różnych żydowskich awangardzistek i awangardzistów z Łodzi. „W dalach nieskończoności / Krąży moje stawanie się / Na wysokościach wśród świateł nocy” mówi artystka słowami Chaima Króla (*Tańczymy zaczarowani...*, s. 181). „Śmiałam się perliście / Radowały się me włosy / [...] Czerwieniła droga rozpościerająca się przede mną” – to z kolei fragment tomiku *Między zorzą wieczorną a jutrenką* Rahel Lipstein, w którym wierszom towarzyszą kolorowe linoryty autorstwa Diny Matus (*Tańczymy zaczarowani...*, s. 245). Jeden z tych linorytów jest wyświetlany na scenie podczas finałowego monologu Kowańskiej. To ilustracja rozpoczynająca tomik Lipstein – dwie twarze kobiet zwrócone ku sobie, a pomiędzy nimi bukiet kwiatów.

Lezbianke jest próbą oddania głosu kobietom związanym z grupą Jung Idysz. W spektaklu Kowańska odnosi się do koncepcji „efemerydy” autorstwa kubańsko-amerykańskiego teoretyka performansu José Estebana Muñoz. Definicja (podobnie jak parę innych informacji) pojawia się na planszy w tle, co daje efekt spektaklu z przypisami. Efemeryda to alternatywna metodologia pisania o przeszłości, dowartościowująca niepewne materiały, przypuszczenia i wydarzenia, po których nie zostały materialne ślady. Metodologia Muñoz jest często opisywana jako queerowe podejście do historii, pozwalające wybrzmieć historiom, na które nie ma twardych dowodów w archiwum. Kowańska myśli w podobny sposób. Pracuje na archiwalnych materiałach, żeby nawiązać do łódzko-jidyszowo-queerowego dziedzictwa. Jednocześnie cały czas odnosi się do współczesności, szuka w tym archiwum doświadczeń, które są bliskie jej i jej koleżankom. Kowańska opowiada o artystyczno-prywatnych relacjach między żydowskimi artystkami, a jednocześnie swoją własną opowieść tką w takich właśnie relacjach.



Rzeczpospolita
Polska

Sfinansowane przez
Unię Europejską
NextGenerationEU



Tekst powstał dzięki stypendium z Programu wspierania działalności podmiotów sektora kultury i przemysłów kreatywnych na rzecz stymulowania ich rozwoju (Krajowy Plan Odbudowy i Zwiększania Odporności).

Autor/ka

Sara Herczyńska – kulturoznawczyni, pracuje w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Interesuje się muzeologią, badaniami nad pamięcią i polską sztuką współczesną.

Bibliografia

Klepfisz, Irena, *Pomiędzy światami. Wybór wierszy i esejów*, red. I. Klepfisz, O. Kubińska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2024.

Tańczymy zaczarowani taniec młodości. Łódzka awangarda żydowska – publikacje artystyczne wydawnictwa Achrid, 1921, red. D. Dekiert, I. Gadowska, K. Radziszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022.

Weiman-Kelman, Zohar, *Onrirn di cajt – dotykając czasu. O erotyzmie jidysz*, przeł. A. Ostrowska, „Cwiszn” 2010, nr 3.

Źródło: <https://didaskalia.pl/arttykul/lezbianke-czyli-efemeryda>

Z numeru: **Didaskalia 190**

Data wydania: grudzień 2025

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/byk-do-gory-nogami>

/ ZAGRANICA

Byk do góry nogami

Zuzanna Piekarska

FC Bergman

Guernica Guernica

reżyseria: FC Bergman (Stef Aerts, Joé Agemans, Thomas Verstraeten, Marie Vinck),
dramaturgia: Koen Tachelet, kostiumy: An D’Huys, dźwięk: Maarten Van Cauwenberghe,
reżyseria światła: Bart Van Merode

premiera: 19 września 2025, Ruhrtriennale Festival der Künste

Niebieska płachta zakrywająca konstrukcję na scenie powoli osuwa się na ziemię. Z widowni odzywają się pojedyncze westchnienia. Potrzeba paru sekund, żeby zorientować się, na co właściwie patrzymy. Na scenie trwa właśnie bombardowanie Guerniki – widać spadające pociski, odpryski ziemi, ludzi wyrzuconych w powietrze siłą wybuchu, strzępki ubrań, kończyny oderwane od ciała. Wszystko to jednak jest zamrożone w czasie, zatrzymane jak gdyby na trójwymiarowej czarno-białej fotografii. Kadr z historycznego filmu, stop-klatka z tragedii.

Ten obraz to pierwsza część wizualnego tryptyku *Guernica Guernica* w reżyserii kolektywu FC Bergman. Przedstawienie było jedną z najbardziej wyczekiwanym premier tegorocznej edycji festiwalu Ruhrtriennale, odbywającego się w poprzemysłowych przestrzeniach Zagłębia Ruhry. Belgijska grupa FC Bergman, zainspirowana słynnym obrazem *Guernica* Pabla Picassa, sięga po temat historyczny – punktem wyjścia narracji jest atak lotniczy na baskijskie miasto przeprowadzony w kwietniu 1937 podczas wojny domowej w Hiszpanii. Zbombardowanie Guerniki, w wyniku którego śmierć poniosła głównie ludność cywilna, stało się symbolem okrucieństwa wojny. FC Bergman nie są jednak zainteresowani rewizją narracji historycznych czy snuciem paralel do dzisiejszej sytuacji politycznej; ich spektakl ma raczej uruchamiać refleksję nad (nie)możliwością reprezentacji wojny w sztuce.

Guernica Guernica została zagrana w surowej przestrzeni Jahrhunderthalle w Bochum – ogromnej hali fabrycznej, w której odbijają się echem kroki wchodzących. Widownia podzielona jest na dwie trybuny ustawione naprzeciwko siebie; pomiędzy nimi, na dużej białej scenie, toczy się akcja spektaklu. Bombardowanie Guerniki to pierwszy, najsilniej oddziałujący na wyobraźnię obraz. Na scenie znajduje się kilkadziesiąt osób, każda z pobieloną skórą i w czarno-białym stroju z epoki. Niczym żywe rzeźby zastygły w pozycjach sugerujących siłę i kierunek fali uderzeniowej pochodzącej od najbliższych pocisków. Wokół postaci unosi się kurz i odłamki bomb, widać też dużego wypchanego byka, który zawisł w powietrzu do góry brzuchem, jak gdyby odrzucony potężną eksplozją. To *Guernica* Picassa przeniesiona w świat teatralny.

Monumentalność i precyzja inscenizacji oszałamia. Każdy obiekt w przestrzeni scenicznej – włosy, ubrania, a nawet czarna krew tryskająca z

ran – jest ułożony tak, aby realistycznie odwzorowywał moment eksplozji. W rezultacie mamy przed oczami wizję nadzwyczaj dynamiczną, choć pozbawioną rzeczywistego ruchu. Twórcy spektaklu dają widowni dużo czasu na kontemplację sceny. Gdy umysł przyzwyczai się już do obrazu, zaczyna rozbrajać optyczną iluzję – zdajemy sobie sprawę, że efekt zastygnięcia ciał w locie został uzyskany poprzez wykorzystanie cienkich drążków oraz podstawek, które utrzymują kończyny postaci pod odpowiednim kątem (niczym czempuryty do wielkich lalek). W pewnym momencie ciszę przerywa mechaniczne brzęczenie – do sali teatralnej wlatuje dron z kamerą, z której obraz wyświetlany jest na żywo na ekranach wiszących nad sceną. Dron krąży między obiektami, umożliwiając ogląd kompozycji z różnych perspektyw. Widzimy zbliżenia na twarze postaci: niektóre zastygły w grymasie bólu, na innych widać strach bądź zaskoczenie. Mobilna kamera ujawnia szczegóły scenografii oraz mikroporuszenia, których nie sposób byłoby dostrzec z widowni. Na oczach widzów dekonstruowana jest teatralna ułuda. To gest magika, który wyjawia mechanizm działania swojej sztuczki.

W spektaklu nie ma dialogów – *Guernica Guernica* działa na publiczność na poziomie afektywnym, poprzez monumentalne obrazy. Stop-klatka z bombardowania miasta nie wywołuje jednak szoku czy obrzydzenia (jak można by tego oczekiwać od rekonstrukcji gore'owej sceny wojennej), lecz raczej fascynację, estetyczny zachwyt. Spektakl grupy FC Bergman od początku przypomina publiczności o jej pozycji – jesteśmy tu przede wszystkim w roli odbiorców i świadków sztuki.

Przejście do następnego fragmentu przedstawienia odbywa się sprawnie, choć bez większego pośpiechu. Postaci schodzą ze swoich „cokołów”, podpórki i rekwizyty są wykręcane z podłogi przez ubrane na czarno osoby z obsługi technicznej. Wieloramienne eksplozje, umieszczone na platformach

na kółkach, wyjeżdżają szybko za kulisy. Następuje demontaż całej scenografii – poza bykiem, który zostaje na środku sceny, tym razem ustawiony kopytami na ziemi.

Druga część tryptyku przedstawia bankiet urodzinowy generała Emilia Moli Vidala, frankisty i nacjonalisty, jednego z głównych organizatorów powstania przeciwko rządowi Republiki Hiszpańskiej, które doprowadziło do wybuchu wojny domowej. Scena przyjęcia ma charakter historyczno-wyobrażeniowy; napisy na ekranie informują, że odbywa się ona w lipcu 1937 roku, trzy miesiące po ataku lotniczym na Guernikę. W rzeczywistości takiego bankietu nigdy nie było – Mola zginął w katastrofie lotniczej w czerwcu tego samego roku, miesiąc przed swoimi pięćdziesiątymi urodzinami.

Na scenę wjeżdżają stoły pchane przez kelnerów, wchodzą goście w eleganckich, kolorowych strojach, leje się szampan. FC Bergman, mający doświadczenie w pracy z dużą liczbą statystów, i tym razem swój projekt opiera w ogromnej mierze na choreografiach tłumu – na scenie widzimy około sześćdziesięciu postaci, wśród nich żonę i kilkulatnią córkę generała. Między gośćmi przemyka fotograf, który co chwila pstryka aparatem; powstałe w ten sposób zdjęcia wyświetlają się w wersji czarno-białej na ekranie. Gra muzyka, postaci na scenie śmieją się, rozmawiają, tańczą. Atmosfera beztroskiej zabawy, skontrastowana z obrazem zniszczenia Guerniki w poprzedniej części spektaklu, wywołuje niesmak. Przyjęcie Moli to miejsce, gdzie faszyzm jest radosny i elegancki. Pojawiają się ślady obecności innych historycznych postaci: list od Francisca Franco, okrzyk „Heil Hitler!” ochoczo podchwycony przez gości, piniata z wizerunkiem Stalina. Najciekawszym elementem sceny wydają się jednak wyświetlane na górze zdjęcia, które pokazują interakcje między poszczególnymi postaciami, ujawniając przy tym mniej dostrzegalne w „szerokim kadrze” relacje władzy.

Wśród obrazów na ekranie moją uwagę przykuły te przedstawiające rodzinę generała. Na jednym z nich żona Moli, Consuelo Bascón, siedzi na podłodze, patrząc w górę i dotykając butów swojego męża, którego twarz jest poza kadrem. Na innym jest ich córka chowająca się pod stołem; spod obrusu widać jedynie jej nogi i dolną część sukienki. Obok niej w kadrze widnieją ciężkie oficerskie buty jej ojca. Przywołane obrazy dość jasno zaznaczają patriarchalny porządek, który panuje w środowisku faszystowskich elit, oraz utwierdzają postać generała Moli w roli oprawcy – zarówno w stosunku do mieszkańców Guerniki, jak i kobiet ze środowiska frankistowskich rebeliantów.

Przyjęcie urodzinowe szybko się kończy. Tak jak poprzednio, scenografia zostaje uprzątnięta przez grupę statystów, a na scenie pozostaje jedynie córka generała. Dziewczynka beznamiętnie podchodzi od balonów walających się po ziemi i skacze na nie; balony pękają z hukiem jeden po drugim. Przeciągająca się scena wywołuje niepokój. Czy to zwykła dziewczynka, która odreagowuje emocje po męczącym przyjęciu? Czy może uosobienie następnych pokoleń, w których również tli się skłonność do przemocy, zapowiedź podtrzymania systemu?

Ostatni segment tryptyku zaczyna się od postaci Picassa, który, po przeczytaniu w gazecie wieści o zbombardowaniu Guerniki, zaczyna malować słynny obraz. Funkcję płótna pełni tu duża przezroczysta ściana ustawiona prostopadle do obu widowni, która w miarę malowania przesuwa się powoli z jednej strony sceny na drugą. Tworzą się dwie przestrzenie: z jednej strony płótna znajduje się paryskie mieszkanie Picassa, który pracuje nad dziełem, z drugiej scena zamienia się we współczesne muzeum. Do muzeum powoli napływają zwiedzający, którzy przypatrują się procesowi malowania *Guerniki*. Widzimy rodziny z dziećmi, turystów, wycieczkę

oprowadzaną przez przewodnika – tłum, który moglibyśmy spotkać w madryckim muzeum podczas wakacji. Na ekranie nad sceną wyświetla się obraz z kamery rejestrującej twarze kolejnych zwiedzających. Obserwujemy ich reakcje: od wzruszenia i zachwytu do zdawkowego zainteresowania czy wręcz nudy. Spektakl kończy się, gdy płótno *Guerniki* przejeżdża przez całą długość sali i znika za kulisami. Na podłodze sceny zostają tylko drążki i podstawki z pierwszego segmentu przedstawienia, przykręcone przez statystów nie wiadomo kiedy. Przypomnienie o bolesnej przeszłości? Czy może zapowiedź kolejnej wojny i kolejnych ofiar? Podczas opuszczania widowni mamy też szansę przyjrzeć się z bliska namalowanemu przed chwilą wizerunkowi *Guerniki*, jako że płótno ustawione zostało przy drodze do wyjścia z budynku. Publiczność teatralna dołącza więc symbolicznie do muzealnego tłumu, utwierdzając się w roli konsumenta sztuki.

Guernica Guernica ma bardzo klarowną konstrukcję – składa się z trzech wyraźnie oddzielonych od siebie części, z których każda skupia się na innej grupie mniej lub bardziej bezpośrednio zaangażowanej w sytuację historycznej tragedii. Widzimy czytelny schemat: ofiary – oprawcy – świadkowie. Najbardziej dwuznaczna pozostaje oczywiście pozycja świadka, zwłaszcza że chodzi tu o świadka nie samego wydarzenia, ale jego artystycznej reprezentacji, oddzielonej od historycznego źródła o kilkadziesiąt lat. Jaki jest cel skonfrontowania współczesnej publiczności z obrazem bombardowania *Guerniki*? Jakie są wobec nas oczekiwania? Czy samo obcowanie ze sztuką, której tematem jest wojna, do czegoś nas zobowiązuje?

Grupa FC Bergman świadomie nie nawiązuje do konfliktów, które toczą się obecnie na świecie. Tematem *Guerniki Guerniki* jest wojna, która dawno się skończyła, a której ocena moralna nie budzi wątpliwości – w sytuacji ataku

bombowego na ludność cywilną nie ma mowy o żadnej dwuznaczności. Spektakl nie obwinia widzów o brak dostatecznego zaangażowania politycznego, nie próbuje wzbudzić wyrzutów sumienia. Ogromna przestrzeń teatralna oraz monumentalne sceny zbiorowe podkreślają dystans między publicznością a prezentowanymi wydarzeniami. FC Bergman zdaje się mówić, że dystans ten jest w pewien sposób nieunikniony; w obliczu artystycznej reprezentacji wojny przed odbiorcą pojawia się poznawcza granica, której nie sposób przekroczyć.

Na tym właściwie mogłaby się zakończyć moja recenzja. Nie wspomniałam jednak do tej pory o jeszcze jednym elemencie przedstawienia – prologu. Zanim bowiem niebieska płachta ujawni zamrożony w czasie kadr z bombardowania Guerniki, oglądamy krótką scenę przedstawiającą historię Kaina i Abła – pierwszą w mitologii judeochrześcijańskiej zbrodnię ludzkości. Dwóch nagich aktorów odgrywa składanie Bogu ofiary, a potem bratobójstwo w wyniku odrzucenia przez Boga ofiary od Kaina. Na ekranie zaś widnieje cytat z Rousseau opisujący Guernikę jako miejsce pokoju i urodzaju, miasto prawdziwie idylliczne.

Prolog jest najsłabszym artystycznie elementem widowiska, w porównaniu do późniejszych scen zbiorowych wydaje się mało spektakularny. Jeżeli jednak głębiej się nad tym zastanowić, początkowa sekwencja wprowadza bardzo poważne konsekwencje dla interpretacji całości spektaklu, moim zdaniem dość problematyczne.

Biblijna historia Kaina i Abła wskazuje na mityczne źródło przemocy obecnej w człowieku. Umieszczenie tej opowieści w prologu nakłada na narrację spektaklu ramę ideologiczną, sugeruje, że przemoc jest czymś uniwersalnym, a wojna – nieuchronnym. W moim odczuciu kłóci się to z drugim segmentem tryptyku, który przedstawia środowisko faszystowskich elit. Scena bankietu

urodzinowego wyraźnie pokazuje, że przemoc funkcjonuje w konkretnym systemie, w konkretnej rzeczywistości historyczno-politycznej. Opowiadając o bombardowaniu Guerniki, nie sposób oddzielić tego wydarzenia od rozwoju ruchów faszystowskich w Europie, przebiegu hiszpańskiej wojny domowej czy stosunków hiszpańsko-baskijskich. Postrzeganie zjawiska wojny jako wyrazu naturalnej agresji obecnej w człowieku w najlepszym wypadku spłaszcza temat, w najgorszym zaś – dostarcza usprawiedliwienia dla oprawców, osób stojących na szczycie przemocowych systemów. W tej perspektywie prolog wydaje się niezbyt przemyślany.

Guernica Guernica to spektakl bardzo przystępny – jest krótki (trwa około godziny), ma klarowną dramaturgię, nie wymaga od widza dużego zaplecza wiedzy historycznej. FC Bergman działają na publiczność nie tekstem, lecz obrazem, który funkcjonuje jako katalizator afektów. Monumentalna przestrzeń, zaskakująca scenografia, tłum statystów – to wszystko sprawia, że oglądanie tego widowiska sprawia przyjemność .

Wzór cytowania:

Piekarska, Zuzanna, *Byk do góry nogami*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 190, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/byk-do-gory-nogami>.

Autor/ka

Zuzanna Piekarska – studentka teatrologii UJ.

Źródło: <https://didaskalia.pl/arttykul/byk-do-gory-nogami>

Z numeru: **Didaskalia 190**

Data wydania: grudzień 2025

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/od-tiso-do-fico-sezon-20242025-w-teatrze-slowackim>

/ ZAGRANICA

Od Tiso do Fico. Sezon 2024/2025 w teatrze słowackim

Natalia Jakubowa

1.

Tytuł artykułu, *Od Tiso do Fico*, nie do końca odpowiada rzeczywistości. W spektaklach, które oglądałam w Słowacji w ubiegłym sezonie, nazwisko Fico padło ze sceny chyba tylko raz – w parze z Orbánem. I zaraz po tym zabrzmiało pytanie: „O Orbánie już słyszałam, a ten kto to taki?”. Tak było w spektaklu rumuńskiej reżyserki Gianiny Cărbunariu *Mój umiłowany nieprzyjaciół*, wystawionym w Teatrze Narodowym w kwietniu tego roku: przedstawienie rozgrywa się w Rumunii (odwołuje się do szeregu dobrze znanych faktów z jej historii i współczesności), ale w istocie chce pokazać, jak bardzo sytuacja słowacka przypomina rumuńską – i jak wielkie jest niebezpieczeństwo ze strony faszyzujących „patriotów”. „Fico” czy „Orbán” to, oczywiście, jedynie wierzchołek góry lodowej.

Mój umiłowany nieprzyjaciół najboleśniej dotyka tematu dezinformacji i wojny hybrydowej, prowadzonej na wszystkich poziomach – łącznie z rodziną, przyjaciółmi z dzieciństwa i szkolnymi kolegami. Podczas rodzinnego przyjęcia, mającego na celu poznanie rodziców chrzestnych planowanego dziecka, wcale nie od razu staje się jasne, że niektóre osobliwości rozmowy tej pary nie są przypadkowe (na przykład stwierdzenie, że w 1989 roku nikt nie strzelał do protestujących). Przez jakiś czas rozmówcy są wobec siebie wyrozumiali; dopiero gdy na końcu jeden z nich pokazuje zęby „prawdziwego patrioty”, życzy Rumunii takiego samego prezydenta jak Orbán i Fico, domaga się rewizji stosunku do rosyjskiej agresji na Ukrainę, oskarża o wojnę „globalistów i ich sługusów”, przy czym nie zaprzecza, że jego patriotyczna organizacja jest finansowana przez Rosję, wreszcie mówi: „nadszedł nasz czas!” i przechodzi do otwartych gróźb – wtedy gospodarze wreszcie przytomnieją. Niedoszli „rodzice chrzestni” zostają wyrzuceni, ale problem pozostaje. Jak mówi jeden z bohaterów: „Istnieją setki publikacji, influencerów i reklam finansowanych ogromnymi sumami z Moskwy. To wszystko nie wydarzyło się z dnia na dzień. [...] A teraz zbieramy owoce: ludzie obiema rękami wybierają dyktatorów”.

W spektaklu są momenty, gdy aktorzy wychodzą z ról i przyglądają się rozgrywanym scenom z boku, mówiąc we własnym imieniu. Ciekawe, że prawie po każdym przedstawieniu, które widziałam w Słowacji, aktorzy wychodzili do widowni, by powiedzieć coś od siebie – wyrazić protest przeciwko polityce w dziedzinie kultury i wolności słowa, a zazwyczaj także dodać: „jesteśmy z wami, bądźcie z nami” (używając hasła Czechosłowackiego Radia, które od pierwszego dnia radzieckiej inwazji w roku 1968 informowało obywateli o stanie rzeczy). Jednak *Mój umiłowany nieprzyjaciół* to mimo wszystko jeden z wyjątków – przez swój, choćby bardzo ograniczony, optymizm (ostatecznie samozwańczy

„ojcowie chrzestni narodu” zostają przepędzeni).

2.

W wyreżyserowanym przez Rastislava Balleka *Wrogu ludu* (bratysławski teatr Aréna, premiera w listopadzie 2024) zwrot do publiczności nabiera dwuznacznego charakteru. Ballek inscenizuje drugi akt sztuki Ibsena w taki sposób, że widzowie zaczynają czuć się jak uczestnicy współczesnego wiecu. Po antrakcie publiczność wraca na salę, z której w czasie przerwy wyniesiono wszystkie krzesła. To właśnie do tłoczących się, przestępujących z nogi na nogę, a mimo wszystko nieodchodzących ludzi zwraca się ze sceny doktor Stockmann. Nie jest on jednak bohaterem jednoznacznie pozytywnym. Sympatyczny Stockmann, który w pierwszym akcie tak czule pochylał się nad łonem ciężarnej żony, oczekującej ich pierworodnego, i buntował się przeciwko „człowiekowi w futerale”, jakim był jego brat, teraz nie jest sam – jest ich trzech, trzech doktorów Stockmannów, cała partia głosząca hasła czystości, wzywająca do oczyszczenia społeczeństwa, upojona własnym zwrotem do tłumu. Rastislav Ballek, niewątpliwie jeden z najczulszych na społeczne napięcia umysłów w Słowacji, w sytuacji, gdy „demokracja musi wyjść na ulice”, wyczuwa nie tylko powiew wolności, ale także kryjące się za nim nieuchronne niebezpieczeństwo – niebezpieczeństwo tkwiące w tym, czym i jak zazwyczaj rozpala się tłum.

Wydaje mi się, że *Wróg ludu* przyciągnął Balleka dwuznacznością „retoryki czystości”, do której odwołuje się Ibsenowski miłośnik prawdy. Przywołuje to na myśl inny spektakl tego reżysera na podstawie jego własnego tekstu: *Tiso* z 2005 roku (teatr Aréna, nad projektem pracował także dramaturg Martin Kubran). W spektaklu tym nie ma ani jednego

dopisanego słowa – cały materiał pochodzi z przemówień Jozefa Tiso, przede wszystkim z czasów, gdy pełnił urząd prezydenta Pierwszej Słowackiej Republiki w latach 1939-1945. Trzeba wiedzieć, że oddzielając się w 1993 roku pokojowo od Czech, Słowacja miała wątpliwe dziedzictwo niezależności państwowej: jej prekursorem była właśnie Pierwsza Słowacka Republika, państwo-satelita III Rzeszy. Zmagając się z tym dziedzictwem, Ballek ukazuje Tiso nie tylko jako prezydenta, ale również duchowego ojca narodu (do tej roli Tiso pretendował jako katolicki ksiądz).

Tiso grany jest do dziś (w spektaklu występuje obecnie syn aktora, który dwadzieścia lat temu zagrał w przedstawieniu premierowym – Marian Labuda junior). To wciąż ważne przedstawienie. Z wciąż działającą pułapką na widzów. Nawet wiedząc, że mają przed sobą nieokazującego skruchy przestępcę, już skazanego na śmierć i przygotowującego się do ostatniej spowiedzi, publiczność mimowolnie staje się zawstydzoną „owczarnią” tego człowieka – surowego, nieubłaganego w moralnych ocenach, niepróbującego się nikomu przypodobać. Słuchając gorzkich słów otwierających spektakl, można odnieść wrażenie, że jego twórcy przyłączają się do tych, którzy do dziś uważają Tiso za ojca narodu – oczernionego i straconego w 1947 roku w sfabrykowanym procesie (na początku mowa jest o szkodliwości alkoholu, a temat ten wcale nie jest błahy dla zdrowia narodu – zwłaszcza jeśli podchodzi się do niego z taką powagą, jak czynił to Tiso w swoim przemówieniu).

Dalej jest jeszcze mocniej: ojciec – już nie tylko „narodu”, ale „ludu pracującego” – zakłada sobie na plecy poduszkę, pokazując, jak niosła ją prosta chłopka, ograbiona przez kolejowych urzędników. Bije się tą poduszką po uszach – w geście pokuty za tych łapowników, którzy mogli oszukać zwykłą kobietę. Tiso prezentuje się jako miłośnik prawdy, który

nie brzydzi się nawet najdrobniejszymi tematami, gotów zagłębiać się w nudne szczegóły ekonomicznych machinacji, ale także jako wzniosły marzyciel, porównujący naród słowacki do małego ptaszka, który musi latać wyżej niż potężny orzeł, żeby nie stać się jego łupem. Jest „surowy, ale sprawiedliwy”. Nieobiecujący nikomu łatwego życia, piętnujący i pouczający. Dopiero później pojawia się pytanie – czy owczarnia zgadza się na taki „dar” jak wypędzenie (na pewną śmierć) dziesiątek tysięcy współobywateli – Żydów, bo „ojciec” przekonująco głosi, że właśnie w ten sposób ma obowiązek troszczyć się o powierzonych mu rodaków? W przemówieniach Tisa troska o „czystość kodu genetycznego” wyraża się raz w apelu do słowackich matek, by nie piły, a kiedy indziej w retoryce oczyszczenia narodu z tzw. obcych elementów.

3.

Od czasu, gdy spektakl *Tiso* został pokazany po raz pierwszy (a po nim nastąpił cały szereg nowatorskich przedstawień Balleka), wyrosło już niejedno teatralne – i nie tylko teatralne – pokolenie. Dzisiejsi młodzi reżyserzy mogą być uznawani za jego uczniów. Na festiwalu „Dotknięcia i połączenia”, który po raz dwudziesty odbył się w mieście Martin (to właśnie tutaj Ballek wraz z Martinem Kubranem zaczęli realizować swój artystyczny program), pokazano nawet rekonstrukcję fragmentu jego spektaklu sprzed dziesięciu lat, *Mojmír II*.

Chodzi o powstałe z inicjatywy Alžbety Vrzguli trzyczęściowe widowisko *Słowacy ożyją. Hymn dla XXI wieku* (teatr Uhol_92, premiera: 2024) i otwierającą go performatywną lekcję Adama Draguna. Ten młody reżyser (który niedawno studiował także w krakowskiej Akademii Sztuk

Teatralnych) opowiada, jak uświadomił sobie, że prześladowuje go jeden obraz, który zobaczył jeszcze jako siedemnastolatek – i dzięki któremu postanowił zostać reżyserem. Chodzi o monolog tytułowego bohatera *Mojmíra* Viliama Klimáčka, skierowany do nieobecnego ojca. Dragun opowiada, jak próbował odnaleźć nagranie przedstawienia, porozmawiać z ludźmi, którzy również widzieli premierę. Zaczynam się wiercić na krześle –niedawno obejrzałam nagranie *Mojmíra*, udostępnione mi przez bratysławski Instytut Teatralny. A w domu w wypożyczonym tomiku dramatów Klimáčka zakładka leży dokładnie na tym finałowym monologu.

Sztuka Klimáčka poświęcona jest przede wszystkim postaci Świętopełka – legendarnego władcy, za którego panowania pod koniec IX wieku Wielkie Morawy osiągnęły szczyt potęgi. Syn Świętopełka, Mojmir, pojawia się dopiero w finale, jako spadkobierca ojca wszystkich Słowaków. O ile wcześniej akcja rozgrywała się w przeszłości, o tyle teraz przenosimy się w czasy współczesne: Mojmir właśnie wyemigrował na Zachód i zadaje pytania: „Dlaczego to, co nazywa się cywilizacją, jest u nas tak mało żywotne? Dlaczego młodzi od nas uciekają? Dlaczego mądrzy zamykają się w sobie, a idioci zajmują ich miejsce? Dlaczego wszyscy tylko narzekają? Dlaczego nie potrafimy cieszyć się zwykłą chwilą szczęścia?”.

U Klimáčka Mojmir nagrywa swoje przesłanie na automatyczną sekretarkę Świętopełka („Tu Świętopełk. Jeśli boisz się powiedzieć mi coś prosto w oczy – zostaw wiadomość”). W inscenizacji Balleka sprzed dziesięciu lat bohater grany przez Daniela Fischera zwracał się do małej londyńskiej budki telefonicznej, jaką można kupić w sklepie z pamiątkami. Ten „syn marnotrawny”, który uciekł z za ciasnej dla siebie „Wielkiej Morawii”, miał potrzebę wyrażenia wszystkiego, co czuł wobec

ojca: raz po raz pochylał się nad automatem, przysiadł przed nim i karmił niewidzialnego rodzica. Jakby to nie była pamiątka z Londynu, lecz urna z prochami. Co prawda ojca już nie było, ale wciąż istniała potrzeba rozliczenia się z nim.

Bohater Fischera rozpaczliwie udowadniał, że nie ma już nic wspólnego z przodkami, ale w istocie powtarzał gest „ukłonu” przed ich prochami. Ten gest rymował się z inscenizowanym na innym planie gestem Świętopełka, który pochylał się nad trumną Świętego Metodego, jednego z „nauczycieli słowiańskich”, wygnanych przez Świętopełka z państwa. W trakcie jego mowy z trumny wydobywano jej zawartość: szkielet i arcybiskupie szaty.

Performans Adama Draguna jest w istocie również projektem „wskrzeszenia”: wskrzesza dzieło sztuki, które odnosiło się krytycznie do samej idei „grobow” i reaktywacji przeszłości dla współczesnych celów. Po długim wstępie, w którym Dragun opowiada, jak coraz bardziej maniakalnie zbliżał się do swojego celu, dochodząc do wniosku, że koniecznie musi sprawić, by Daniel Fischer ponownie odegrał swoją rolę sprzed dziesięciu lat, na scenie – o cudzie! – pojawia się Fischer. I gra. Genialnie. Wyrzuca wszystko małemu aparatowi telefonicznemu, jakby to było jedyne, co pozostało po ojcu Świętopełku; prostuje się, by pochwalić się, jak dobrze go przyjęto „za morzem”, jak bardzo chce wszystko zapomnieć – zapomnieć kości starych królów, których ojciec uczył czcić, choć sam ich zgładził; całym rozluźnionym, przytupującym ciałem pokazuje, jak mu dobrze w piątkowe wieczory, gdy przed pubem rozmawia z nowymi przyjaciółmi o niczym („To najwspanialsze chwile mojego życia – móc mówić o niczym. Nie walczyć bez przerwy o coś albo przeciwko czemuś... Nie wstydzić się własnej przeciętności. Nie wspominać ciągle przodków, którzy zasłynęli bardziej niż my. Nie żyć

wspomnieniami o przeszłości...”). Wesoło, beztrząsco zaczyna śpiewać, tańczy. Wreszcie opada na ścianę z uniesionymi rękami, jakby to policjant kazał mu stanąć w tej pozycji. Druga część monologu. Już nie tak pogodna. O powrocie do ojczyzny – bo „za morzem” uważano go za barbarzyńcę. O tym, jak po powrocie zaczął wojować z braćmi, „bo w naszych stronach wojna to najskuteczniejszy sposób dyskusji”. Jak coraz bardziej upodabniał się do ojca – choć „rzesza” pod jego rękami się rozsypywała. I nagle ten dzisiejszy człowiek przemienia się w pra-Słowianina – intonuje „starosłowiańskie” pieśni z uroczystą przysięgą na królestwo: „Niech połączy się we mnie mądrość Roścysława z siłą potężnego Świętopelka”. „Groby” zostały wskrzeszone. Narodził się spadkobierca, który nie odrzuca zbrodni przeszłości, lecz je dziedziczy.

Fischer odgrywa ten monolog jak z nut, każdym gestem potwierdzając, że nic się nie zmieniło. A jeśli już – to na gorsze. Jeszcze silniejsza jest dziś pokusa, by po cichu marzyć o „Wielkich Morawach” i upodabniać się do przodków, którzy – oczywiście wyłącznie w imię wyższych celów – wchodzili w sojusze nieuchronnie prowadzące do zbrodni.

Kolejną częścią projektu *Słowacy ożyją* (słowa te pochodzą ze słowackiego hymnu) – otwartego performatywną lekcję Draguna z udziałem Fischera – jest stand-up w wykonaniu Petera Ondrejčka (reżyseria: Silvia Vollmann). Rozpoczyna się od pieśni ludowych: prowadzący oczekuje, że publiczność, zebrana w holu teatru, do niego dołączy. Bezskutecznie: publiczność wyczuwa ironię, gdy dowiaduje się, że hymn Słowacji napisany został do muzyki ludowej pieśni o samobójstwie dziewczyny. Z kolei próby quizu na temat „Przecież mamy własne osiągnięcia” rozbijają się o śmiech publiczności. Znajdujemy się już na balkonie teatru w Martinie; z parteru dochodzi prośba, by konferansjer jeszcze przez dziesięć minut „zajmował widzów

osiągnięciami”, zanim będziemy mogli przejść do następnej części show. Ondrejčik nie jest tym uszczęśliwiony: oświadcza, że już nie ma nic do powiedzenia... Jest to może banalna, ale dotkliwa aluzja do haseł, jakimi prowadzą dziś „naród” jego „ojcowie” – zakończona pieśnią o jedności, wykonaną z romantycznie rozpiętą koszulą i rozwianym (przez pokojowy wiatrak) włosiem.

Wchodzimy do sali teatralnej – na finał widowiska (reżyseria: Júlia Rázusová). Z głębi sceny, na której zasiedliśmy, wyłania się potargana, ledwie trzymająca się na nogach kobieta (Veronika Husovská) oraz mityczne zwierzę z baśni ludowych: koza. Rozbrzmiewa depresyjny monolog (autorstwa poetki Ivany Gibovej). Tym razem duch Fico, unoszący się nad całą inscenizacją, materializuje się w postaci czytelnej, ponurej aluzji: „Wczoraj minister odwołała dyrektorkę galerii narodowej. / Dziś minister odwołała dyrektora teatru narodowego. / Jutro minister odwoła dyrektora muzeum narodowego. / Pojutrze minister odwoła naród. / Narodem będą już tylko ci, którzy trzymają w rękach łopaty. To oni wykopią groby dla nas – niepożądanych. / A kiedy to się stało, że słowo *niepożądany* stało się synonimem słowa *myślący*? W jakim kraju byłaś, kiedy to stało się w twojej ojczyźnie?”.

4.

Historyczna paralela pojawia się również w spektaklu *Outcast* teatru Łzy Jána Borodáča (premiera: 2024). Reżyserka Júlia Rázusová sięgnęła po autobiografię Stefana Zweiga *Świat wczorajszy. Wspomnienia pewnego Europejczyka*, uzupełniając ją o finał: samobójstwo autora i jego żony Lotty. W spektaklu powracają aluzje do roku 1968 (inwazja wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację) i do obydwu wojen światowych – dzieje się to jednak w taki sposób, że nie zawsze od razu

rozpoznajemy, kiedy jest mowa o przeszłości, a kiedy o teraźniejszości.

Spektakl otwiera preludium: Gabriela Marcinková i Anna Jakab Rakovská (aktorki powszechnie znane z filmów i seriali) jakby dopiero przygotowują się do występu, rozmawiając o sprawach osobistych jeszcze „nieteatralnym” głosem. Z urywanych zdań domyślamy się, że rozmowa krąży wokół pytania, jak pogodzić zawód z macierzyństwem. Jak cienie migają historie innych kobiet: tych, które z powodów finansowych odeszły z teatru do telewizji; tych, które dręczyły wyrzuty sumienia, że zostawiły dziecko samo w domu; tych, które porzuciły teatr, a jednak do niego wracały. Kobiety, rozmawiając, krzątają się wokół czarnych worków – dopiero po jakimś czasie orientujemy się, że znajdują się w nich ciała Stefana i Lotty Zweigów. Temat „troski” i „profesji” nabiera wymiaru groteskowego: na znajdujące się na scenie kobiety nałożony zostaje obowiązek zatroszczenia się o te martwe ciała. Realizują to poprzez zwrot do duchowego testamentu Zweiga: jego autobiografii, za pośrednictwem której będą „wskrzeszać” autora.

Aktorki przygotowują się do spektaklu. Mówią takim tonem, jakim mogłyby rozmawiać w garderobie, ewentualnie podczas próby, zastanawiając się, dlaczego małżeństwo Zweigów mogło „pozwolić” (!) sobie na samobójstwo – „pewnie nie mieli dzieci?”. Jedna z aktorek już zaczyna „wskrzeszać” Zweiga: zakłada jego charakterystyczne okulary i zaczyna czytać fragmenty z jego listu pożegnalnego: słynne zdania o tym, jak nie potrafił rozpocząć życia na nowo na obczyźnie, choć Brazylia (ostatni etap jego emigracji, rozpoczętej w 1934 roku ucieczką z Austrii przed hitleryzmem) była najlepszym miejscem, by to uczynić, po tym jak jego „duchowa ojczyzna – Europa – sama siebie zniszczyła”.

Aktorka mierzy się z precyzyjnymi frazami Zweiga; po liście

pożegnalnym następują akapity z początku *Świata wczorajszego* – i brzmią one tak, jakby też zostały napisane, by wytłumaczyć samobójstwo. Wyjaśnić je nie tylko niechęcią do życia w świecie, w którym panuje ideologia nazistowska, pali się książki i niszczy sztukę, lecz także niemożnością ucieczki od tego wszystkiego. „Jeśli bomby rozbijały w pył domy w Szanghaju, w Europie dowiadywano się o tym wcześniej, niż zdążono wynieść rannych z ruin” – to zdanie pada w trzeciej osobie, znów jak wyjaśnienie, choć w oryginale nie dotyczy jeszcze II wojny światowej, nie odnosi się bezpośrednio do wydarzeń, które doprowadziły Zweiga do samobójstwa. A jednak właśnie to zdanie wybierają twórczynie spektaklu, kontynuując: „Nie było kraju, dokąd można by uciec, ani milczenia, które można by kupić”. Te słowa zostają wypowiedziane bez patosu, jak coś zupełnie oczywistego. Jak coś, co nas łączy – coś, dzięki czemu możemy zrozumieć tę postać, oddzieloną od nas dziesięcioleciami. Nie jest to wyraz grozy wobec tego, co musiało przeżyć pokolenie Zweiga, lecz raczej konstatacja, że niewiele się zmieniło – i że na pewno nie mamy prawa narzekać, iż to my pierwsi żyjemy w świecie nieustannego natłoku informacji.

Zweig należy więc – oczywiście – do „wczoraj” (i wkrótce aktorki, zakładając na szorty długie suknie, odtworzą ten „świat wczorajszy”), ale jest też z „dzisiaj”, w tym sensie, że istnieją wszelkie powody, by przymierzyć jego sytuację do naszej, do współczesności, a więc – być z nim w dialogu, a także w sporze, podawać w wątpliwość jego życiowe strategie, włącznie z decyzją o samobójstwie. Stąd pytanie: czy miał dzieci? Stąd też tragikomiczny, rozgrywany niemal jak bufonada, epizod z *Milczącą kobietą* – operą Richarda Straussa, do której Zweig napisał libretto, mimo że obowiązywało już prawo zakazujące dzieł „niearyjskich” autorów. Jest całkowicie jasne, że Zweig pozwolił sobie na rodzaj gry – w której to grze on najpierw został włączony do grona

„swoich” przez Straussa, niepozbawionego przecież antysemickich uprzedzeń, a następnie cieszył się (choć niedługo) tym „wyróżnieniem”, również ze strony samego Hitlera, który zezwolił na wystawienie opery. Owszem, w spektaklu pojawiają się również słowa Zweiga o lekkomyślności inteligencji, która nie doceniła „piwnego puczysty” i zbyt mocno wierzyła w siłę prawa i demokracji. Jednak silniejsza od tego usprawiedliwienia jest intuicja, oparta na współczesnych paralelach, że w takie gry z dyktaturą, w jakie grał Zweig, grać nie wolno. Tak samo nie można usprawiedliwiać przyjaźni Straussa z Hitlerem, tłumacząc to tym, że jego syn miał żonę Żydówkę.

Twórczynie spektaklu mogłyby rozwinąć krytykę jeszcze w innym kierunku: w swoim *Świecie wczorajszym* Zweig ironizuje na temat mizoginicznych przesądów początku XX wieku, lecz sam wciąż czuje się honorowym członkiem elitarnego męskiego klubu – kultury, która wprawdzie odchodzi w przeszłość, ale nadal określa jego sposób myślenia. I właśnie opera napisana wspólnie ze Straussem, ostatnie dzieło, które miało premierę w jego ojczyźnie, nosi – jak na złość – tytuł *Milcząca kobieta*. W librecie Zweig jedynie nieznacznie łagodzi mizoginiczne tło utworu Bena Jonsona, którego przeróbką jest jego tekst.

Outcast Júlii Rázusovej to jednak dzieło „niemilczących kobiet”. Krytyka uprzedzeń wobec kobiet, której część swojego *Wczorajszego świata* poświęcił Zweig, jest dla nich jedynie punktem wyjścia. Podchodzą do tego tekstu z pozycji tych, które zostały wykluczone z narracji, pozbawione głosu i możliwości wpływania na bieg historii. Podkreślają przy tym, że nie oznacza to, iż tekst Zweiga jest pozbawiony wartości – lecz byłoby błędem na nim poprzestawać. Tak jak Zweig napisał autobiografię – tak teraz aktorki, zwracające się do niego, piszą własną. Zderzają krystaliczne formuły austriackiego pisarza z tym, co jeszcze się

nie uformowało, nie zakończyło, co istnieje w sferze odczuć i doświadczeń chwili obecnej (uchwyconych na przykład w audiodzienniku, który jedna z aktorek prowadziła w okresie depresji klinicznej, a którego fragmenty włączono do spektaklu). Przypadek Zweiga jawi się jako taki, z którym nie sposób rywalizować: nie tylko z powodu jego tragicznego końca, ale również dlatego, że słynny pisarz reprezentuje kanon, z którego kobiety były wykluczone. Twórczynie *Outcastu* z góry więc znajdują się na słabszej pozycji – i świadomie problematyzują tę słabość.

Ich środkiem wyrazu staje się efemeryczne istnienie na scenie: przymierzanie ról, improwizacja „na temat”, próba uchwycenia strumienia świadomości, gdy ta jest w stanie kryzysu. Podczas gdy terytorium Zweiga to literatura, ich terytorium to ulotność scenicznego doświadczenia. Podczas gdy jego domeną jest Wielka Historia, w której działają znani członkowie „męskiego klubu” i powstają formuły o społeczno-kulturowym znaczeniu, ich przestrzeń jest rozmyta – to jakby obszar tych, które jeszcze naprawdę nie weszły na scenę historii, które odziedziczyły „wczorajszy dzień”, ale nie mają jeszcze języka, by opisać własny dzień dzisiejszy. A jednak te dwa światy uzupełniają się nawzajem. Nie wiemy nic z pierwszej ręki o depresji, która ostatecznie doprowadziła małżeństwo Zweigów do samobójstwa. Autentyczna opowieść o depresji, przedstawiona przez jedną z performerek *Outcastu*, nie rości sobie prawa do udzielenia odpowiedzi, ale tworzy wersję tego, co pozostało poza kadrem. Z kolei Zweig nazywa zbyt wiele rzeczy, które brzmią dziś znajomo – w epoce, gdy wczorajsi optymiści, pewni, że istnieją sposoby, które w ostatniej chwili powstrzymają szaleństwo wojny, muszą przyznać, że zrobili zbyt mało, by zapobiec katastrofie.

Jednak oprócz tych oczywistych paraleli (uzupełnionych na przykład

analizą narzędzi propagandy) istnieje coś innego, co pozwala mówić, że jeden świat oświeśla drugi. Historia małżeństwa Zweigów – ich emigracji i samobójstwa – pojawia się jako nienazwane „ostatnie wyjście”, z którym twórczynie spektaklu nieustannie się konfrontują.

5.

Równie ponure są odniesienia w innym ważnym spektaklu ostatniego sezonu – *Negatyw: Wetzler, Vrba, Schulman, Lux* w reżyserii Davida Paški (premiera 2 maja 2025). Spektakl jest koprodukcją Teatru im. Jána Palárika w Trnawie i Teatru im. Jana Kochanowskiego w Opolu i wykonywany jest z wykorzystaniem transmisji na żywo łączącej te sceny. Trzeci koproducent, berlińska Academy for Theatre and Digitality, odpowiedzialny był za włączony do inscenizacji film. Trzy historie, tworzące spektakl, opowiadane są naprzemiennie na tych trzech planach.

Na scenie teatru w Trnawie (gdzie oglądałam spektakl) w kierunku przeciwnym do ruchu obrotówki cały czas dokądś idą lub biegną ludzie, opowiadający historię dwóch więźniów, którzy uciekli z Auschwitz – Alfreda Wetzlera i Rudolfa Vrby. Na wideo, transmitowanym na żywo z teatru w Opolu, widzimy historię żydowskiej dziewczyny Faye Schulman: jej rodzina, prowadząca atelier fotograficzne w polskim miasteczku, zginęła niemal na jej oczach, podczas gdy ją samą naziści pozostawili przy życiu jako przedstawicielkę „użytecznego zawodu”. I wreszcie film. Ciepłe, przytłumione barwy, stylowy wystrój, wyrafinowane damskie fryzury à la Marlene Dietrich, wytworna męska elegancja. W przedziale pociągu jadącego do Genewy spotykają się słowacki Żyd, były aktor Reinhardta Štefan Lux (Daniel Kamen) i młoda

adeptka sztuki teatralnej Ida (Lili Winderlich) – wciąż zachwycona niemieckim ekspresjonizmem i Deutsches Theater (jeszcze niedawno kierowanym przez Reinhardta), ale już czytająca antysemickie pismo „Der Stürmer”. Lux jedzie do Genewy, aby zwrócić uwagę Ligi Narodów na katastrofę Żydów. Jeśli nie uda się inaczej – zrobi to poprzez samobójstwo.

Podobnie jak dwie poprzednie, także historia Luxa nie jest fikcyjna. Tyle że jej bohater, w przeciwieństwie do Vrby i Schulman, nie pozostawił wspomnień. Widząc, że Liga Narodów nie zamierza wypracować wspólnej strategii przeciwko faszyzmowi, 3 lipca 1936 roku podczas porannego posiedzenia śmiertelnie się postrzelił, ogłaszając, że to będzie „ostatnie przemówienie” tych obrad. Miał nadzieję, że jego pożegnalny list obudzi Europę z letargu. Jednak obrady potoczyły się bez zakłóceń...

Bohaterowie pierwszej i drugiej historii rozpaczliwie walczą o życie. Bohater trzeciej – w spokojnej, bezpiecznej Genewie decyduje się poświęcić własne życie. Ta historia, która pełni funkcję komentarza do dwóch pozostałych (pokazując, co doprowadziło do katastrofy, stawiającej ludzi w sytuacji bezpośredniego zagrożenia życia), staje się najważniejsza. Pomimo historycznej scenerii, pomimo tego, że jedynie tutaj aktorzy nie wychodzą z ról i nie mówią „od siebie, dzisiejszych” – właśnie ta część najbardziej bezpośrednio koresponduje ze współczesnością.

W przedziale pociągu spotyka się aktor, który jeszcze niedawno miał przed sobą błyskotliwą karierę, lecz został wypędzony z Deutsches Theater, z dziewczyną czytającą „Der Stürmer”, która właśnie dostała angaż w „odnowionym” Deutsches Theater. Kiedy Štefan Lux odpowie wymijająco, że nie jest już aktorem, lecz dziennikarzem, Ida pociesza go, że jak tylko wyrobi sobie nazwisko, będzie mógł pisać do „Stürmera”.

Bezbłędnie, bez cienia karykatury zagrana przez Lili Winderlich Ida uosabia tę jeszcze nie najgorszą część społeczeństwa, która po prostu woli nie zadawać sobie zbędnych pytań, nie dopowiadać oczywistych myśli. W Idzie wciąż żyją kulturowe punkty odniesienia poprzedniej epoki; nie dostrzega zerwania, które już się dokonało. Nadal bliższa jest jej Leni Riefenstahl z czasów, gdy ta jeszcze tańczyła, niż jako autorka filmów, w których „próbuję do czegoś przekonać”. Nadal interesują ją dysydenci, o których mówi się eufemistycznie – „wyjechali”.

W tym portrecie Idy przejawia się optymizm Davida Paški. Poprzez estetyczne upodobania Luxowi udaje się w końcu obudzić zarówno rozum, jak i serce przypadkowej współpasażerki. Choćby tylko jej jednej. Ta część spektaklu tworzy obraz społeczeństwa, w którym dialog wciąż mógłby być możliwy. Tylko czy pozostał jeszcze na to czas? Lux, jak się wydaje, uważał, że już nie. Oczywiście każdy artysta, nawet ten, który stawia przed publicznością najmroczniejsze diagnozy, musi wierzyć, że taki dialog jest jednak jeszcze możliwy.

W samej Słowacji – ciągłe zmiany kierownictwa: w teatrach, muzeach, galeriach sztuki. Władza usuwa niewygodnych ludzi i stawia swoich. A emigracja znów staje się bolesnym tematem. Jednak – myślę, że mogę to poświadczyć – spektakle, które przypominają, że to nie pierwszy raz, gdy ten kraj przechodzi przez podobne doświadczenia, nie trafiają w próżnię.

Autorka dziękuje National Scholarship Program of SAIA (Slovak Academic Information Agency), Słowackiemu Narodowemu Teatrowi, teatrowi Aréna, festiwalowi „Dotknięcia i połączenia” i Teatrowi im. Jána Palárika w Trnawie.

Wzór cytowania:

Jakubowa, Natalia, *Od Tiso do Fico Sezon 2024/2025 w teatrze słowackim*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 190, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/od-tiso-do-fico>.

Autor/ka

Natalia Jakubowa – absolwentka teatrologii moskiewskiego GITIS-u (Rosyjski Instytut Sztuki Teatralnej), gdzie w 1996 roku obroniła pracę doktorską poświęconą dramaturgii Stanisława Ignacego Witkiewicza w kontekście kultury Młodej Polski. Autorka książek *O Witkacym* (2010), *Teatr epoki pieremien w Polsce, Węgrii i Rosji, 1990-2010-e gody* (2014), *Irena Solskaja: briemia nieobyczności* (2019; polskie wydanie: *Irena Solska. Ciężar niezwykłości*, 2024) i licznych publikacji w czasopismach.

Źródło: <https://didaskalia.pl/artykul/od-tiso-do-fico-sezon-20242025-w-teatrze-slowackim>



INSTYTUT
IM. JERZEGO
GROTOŃSKIEGO



UNIwersYTET
JAGIELLOŃSKI
W KRAKOWIE
WYDZIAŁ POLONISTYKI



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Czasopismo zostało dofinansowane ze środków Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego na podstawie umowy Nr 86/WCN/2019/1 z dnia 19 lipca 2019 r. z pomocy przyznanej w ramach programu „Wsparcie dla czasopism naukowych”.

„Didaskalia. Gazetę Teatralną” redaguje kolektyw w składzie:

dr Marta Bryś (Akademia Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2212-9393>

dr Alicja Müller (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3490-1419>

dr hab. Marcin Kościelniak, prof. UJ (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8738-9116>

dr Monika Kwaśniewska (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1913-4562>

Joanna Targoń

Opracowanie komputerowe:
Piotr Kołodziej

Opieka informatyczna:
Piotr Sarama

Artykuły publikowane w „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej” są umieszczane i archiwizowane w bazach Scopus, ERIH PLUS, CEEOL, CEJSH oraz Biblioteka Nauki.

Wersją podstawową pisma jest publikacja online, od numeru 185 wszystkie teksty są dostępne na licencji CC BY 4.0 (wcześniejsze numery, począwszy od 157/158, są dostępne na licencji CC BY-NC-ND 3.0 PL).