



fot. Sisi Cecylia

Autorką kolejnego tekstu *Bardzo czuję, kiedy nie patrzysz* z cyklu „Recenzja dla tańca” jest Julia Hoczyk. Recenzuje ona spektakl w choreografii Ramony Nagabczyńskiej *Anonimowi performerzy* zrealizowany w Teatrze Studio w Warszawie.

Cykl tekstów stworzonych przez krytyczki i krytyków ZASP w celu wzmocnienia i podkreślenia znaczenia krytyki tańca rozpoczynamy publikacją recenzji *Late Lovers of Moon Snow | Spóźnieni Kochankowie Księżycowego Śniegu* autorstwa Marka Zadłużnego. Celem zamówionych tekstów krytycznych jest opisywanie szerokiego spektrum gatunków tańca odzwierciedlające zainteresowania autorek i autorów oraz aktualne trendy w obszarze sztuk performatywnych. Wszystkie teksty zostały napisane w ramach programu „Przestrzenie Sztuki – Taniec 2024–2025” na zlecenie Kieleckiego Teatru Tańca, którego dyrekcja wspólnie z krytyczkami i krytykami ZASP uruchomiła cykl publikacji jako jedno z działań zgłoszonych do tej edycji Programu Merytorycznego PS. Tegorocznymi partnerami działania KTT są: Teatr ROZBARK, Opera Wroclawska, Teatr Studio, Opera Śląska, Fundacja Performa, Opera Krakowska, Teatr Wielki w Łodzi – bowiem recenzowane spektakle pochodzą z repertuarów i programów wymienionych instytucji i organizacji. Podróżujący za spektaklami krytycy i krytyczki są **otwarciami** na **współpracę** również z innymi podmiotami kulturalnymi. Projekt odbywa się pod honorowym patronatem Związku Artystów Scen Polskich ZASP – Stowarzyszenie.

## **Bardzo czuję, kiedy nie patrzysz** **Autor: Julia Hoczyk**

### **Od „tableux” do grupowej choreografii**

*Tableux* z postaciami zastygłymi w wystudiowanych pozach z tyłu sceny, skąpanymi w półmroku, z centralnym ujęciem jedyne go męskiego performerera przywodzącym na myśl ikoniczne ułożenie ciała Wacława Niżyńskiego w balecie *Faun*. Czy to spektakl, czy może wideoinstalacja, niczym z Billa Viola<sup>1</sup>? Jesteśmy w teatrze czy w galerii sztuki? Oczekiwanie – samych wykonawców i nas, widzów. Wyteżamy wzrok próbując lepiej dostrzec tytułowych performerów, ich najmniejsze poruszenie. Ekspozycja trwa długo, umiejętnie buduje napięcie. I kiedy

wydaże się, że najbliższą godzinę spędzimy, patrząc na bezruch, wreszcie zwarta, symetrycznie ustawiona grupa zaczyna się poruszać; z początku są to gesty dłoni, stopniowo jednak ta fragmentaryczna choreografia rozprzestrzenia się na całe ciało – jednej osoby, potem kolejnej, wrażenie to wzmacnia wypluwana w powietrze woda. To niezwykle zabieg choreografki Ramony Nagabczyńskiej i dramaturżki Agaty Siniarskiej, osadzający nas w tu i teraz, we wspólnym doświadczeniu przedstawienia – ekspozycji i estetycznej konsumpcji, nieustannego przepływu i dynamiki, w których rola patrzącego jest zmienna. Początek wymusza skupienie, sprawnie manipuluje naszą percepcją.

Po wyjściu ze *slow motion* ruch performerów wciąż jest niespieszny, nieco ociężały, stopniowo zaczynają oni zabiegać o uwagę widzów, rozpraszając się po scenie. Ich działania przypominają grupowy rytuał, w którym rolę celebrantki zdaje się częściowo przybierać choreografka. Zasygnalizowane to zostaje, gdy stojąc z tyłu, za postacią kreowaną przez Kraczkowską, wcielającą się w sceniczne medium, zdaje się (choć w sposób zapośredniczony) otaczać innych szerokimi, ogromnymi rękawami, niczym opiekuńczymi skrzydłami. W symetrycznych układach, przede wszystkim duetach, powracają echa jej spektaklu *More*, zrealizowanego wspólnie z Magdą Jędrą i inspirowanego transhumanizmem<sup>2</sup>. Tutaj jednak wykonawcy są nam znacznie bliżsi, odzierani z początkowej aury niezwykłości i niesamowitości, z ducha romantyzmu, ale też modernizmu, nadającej artystom szczególną rangę. O ile więc początkowa atmosfera *Anonimowych performerów* przypomina nieco tę znaną już widzom polskiego tańca ze spektaklu Pawła Sakowicza *Drama*, do którego zaprosił także jedną z obecnych wykonawczyń, Karolinę Kraczkowską<sup>3</sup>, o tyle później nabiera bardziej niejednoznacznego charakteru. Nawiązuje też ciekawy dialog estetyczno-stylistyczny z innym spektaklem nowej choreografii, który po premierze w ramach Festiwalu Ciało/Umysł zasilił kilka lat temu repertuar Teatru Studio – z *Monsterą* Marty Ziółek, w którym wystąpiła również Nagabczyńska<sup>4</sup>.

### Styl casual z twistem

Kostiumy tancerzy aktorów mieszają komponenty codzienne i sceniczne, przez co odbiegają od tego, w czym większość z nas wyszłaby z domu. Utrzymane są w stylu casual z kreatywnym twistem: koszulki i spodnie mają fantazyjne wzory, transparentna narzutka – wymyślny krój, legginsy są np. złote, na rękach widać długie rękawiczki, charakterystyczne dla dawnych strojów wieczorowych etc. Jednocześnie zakrywają i odsłaniają ciało (jego różne fragmenty), pojawiają się też elementy nagości. Wzory w panterkę, w zestawieniu z początkowym cytatem z *Fauna*, przywołują także na myśl pierwiastki antropocentryczne i animalistyczne, mieszanie różnych porządków. To jasny sygnał, że wraz z performerami jako „zwierzętami scenicznymi” (co akcentuje też pośrednio tytuł przedstawienia) wkraczamy do świata pogranicza – „pomiędzy”: pomiędzy realnością a fikcją, publicznym a prywatnym, odgrywanym a autentycznym. Właśnie te punkty styku, wraz z rezerwuarem kulturowych tropów i skojarzeń, stają się główną osią, wokół której ogniskują się sensory spektaklu.



fot. Sisi Cecylia

### Od Strawińskiego i Bausch do Grotowskiego

Stopniowo postacie zaczynają ze sobą rywalizować o uwagę widzów, niekiedy bez pardonowo zasłaniając innych. Spiesząc do swoich popisów, nawiązują bezpośredni kontakt wzrokowy z widownią – także z pojedynczymi

widzami. Z ich murmurando wyłania się legendarna linia melodyczna *Święta wiosny* Strawińskiego, a wraz z nią – ruchowe cytaty z choreografii Niżyńskiego, z charakterystycznym wyskokiem do góry, wplecionym jakby od niechcienia przez Roba Wasiewicza w jego działania. Uruchamia to pozostałych, którzy otaczają „ofiara”. Jednak bardzo szybko okazuje się, że w istocie jest nią każdy. Ruch tancerzy przywodzi na myśl inne wizje *Święta...*, przede wszystkim tego według Piny Bausch, u której tancerki poprzez gest zamknięcia ciała z przyciągnięciem rąk zdawały się zadawać sobie niewidoczne ciosy. Nie widać jednak opresora. Czy jesteśmy nim my? Czy to nasze spojrzenia, uwewnętrznione przez artystów – karmiące i niszczące w tej samej chwili? Powaga znika, gdy następuje scena symulowanych strzałów. Jesteśmy w teatrze, tu śmierć jest na niby. To świetne miejsce, aby poćwiczyć różne rodzaje umierania. Skąpani w domyślnej krwi, performerzy powstaną jeszcze silniejsi.

Telefon od nieobecnego na scenie Jurka (Grotowskiego), z którym nie może porozmawiać Karolina Kraczkowska, zajęta akrobatyczną, wymagającą wysiłku choreografią, wywołuje kolejne skojarzenia. Czy to „Księżniczka” Niezłomna? Niczym Ryszard Cieślak w legendarnym spektaklu aktorka wygina swoje ciało w spazmach, z widoczną satysfakcją dokonując własnego aktu ofiarowania wobec widzów. Pozostali towarzyszą jej poprzez ruch oparty na drzeniu, który stopniowo przechodzi w ekstatyczną grupową choreografię. Dzięki stroboskopom jej dynamika rośnie, zarazem jednak atakuje zmysły widzów. Synchrony przeradzają się w kanony, powracają znane już gesty, porządek przeobraża się w chaos. Co jakiś czas jedna z postaci przywołuje ikoniczne ruchy Ofiary ze *Święta...*

Wprowadzenie do spektaklu postaci Grotowskiego i, pośrednio, jego ulubionego aktora, w połączeniu z baletem wszechczasów, budzi lawinę skojarzeń. Polski, ale też światowy taniec i teatr w dużej mierze odeszły od tradycji teatrów laboratoryjnych, tworzonych nierzadko przez artystów dyktatorów, geniuszy nadużywających swoich aktorów, być może załatwiających za ich pomocą swoje osobiste i zawodowe sprawy czy ambicje (jak pokazuje głośny w ostatnich latach przypadek Jana Fabre’a, belgijskiego twórcy sztuk wizualnych i performansu). Tu także wymiar osobisty nie da się tak prosto oddzielić od twórczości. Cenimy Grotowskiego, nie jesteśmy w stanie odciąć się od tej tradycji, zarówno teatralnej, jak i parateatralnej, to nasze kulturowe dziedzictwo. Zarazem jednak mamy świadomość, że dziś jego metody pracy nie byłyby już możliwe. Wiemy, że zapewniał najwyższe twórcze uniesienia, ale także powodował bolesne upadki, stawiając swoich aktorów w niezdrowym napięciu między ekstazą a rozpaczą, niczym w (para)teatralnej chorobie dwubiegunowej. Obecnie na mobbing i wszelkiego typu naruszenia wobec artystów i innych pracowników w kulturze i sztuce nie ma już takiego przyzwolenia, reakcje są szybkie. Wiele instytucji wdraża procedury antymobbingowe i kodeksy etyki. Nie zawsze to wystarczy, wciąż zdarzają się sytuacje trudne, a nawet patologiczne. Spektakl Nagabczyńskiej pomaga jednak uświadomić sobie, jak wielki trud ponoszą na co dzień performerzy, w swojej pracy czerpiący z zasobów własnych ciałoumysłów, nie zawsze doceniani i wynagradzani tak, jak na to zasługują.

## Sceniczna polifonia

W całym przedstawieniu działania solowe (także Ramony Nagabczyńskiej, Bożny Wydrowskiej i Mai Pankiewicz) i duety przeplatają się z zespołowymi sekwencjami, a w choreografii raz po raz powracają znane z wcześniejszych scen gesty i ruchy. Panuje polifonia, rzadko mamy do czynienia tylko z pojedynczym działaniem czy też choreografią w wykonaniu jednej osoby. Uwaga widzów, konsekwentnie budowana od samego początku, nie znajduje chwili wytchnienia. Dzieje się to jednak stopniowo, zarówno w czasie, jak i w przestrzeni. Od szczegółu i skupienia na drobnych gestach przechodzimy do policentrycznych działań w obrębie całej sceny, z których możemy wybrać jedynie niektóre elementy lub próbować objąć wzrokiem plan ogólny. Może to wywoływać poczucie przytłoczenia, ale nie musi. Dajemy się wciągnąć w tę grę, wiedząc, że tym razem my także jesteśmy rozgrywani, że na nas też się patrzy, że tworzymy grupę anonimowych widzów, podobnie jak nałogowi performerzy uzależnionych, ale w odróżnieniu od nich (czym wykonawcy szczegółowo podzielą się w ostatniej scenie) – od oglądania teatru i tańca.

## Niełatwy los performerów i odpowiedzialność widzów



fol. Sisi Cecylia

liwe do rozdzielania. Jako widownia pozostajemy tu zbiorowością i jednocześnie mamy wrażenie, jak gdyby każdy z performerów zwracał się do każdego z nas, pojedynczo, nawiązując z nami ten rodzaj porozumienia, który niełatwo osiągnąć w teatrze. To wszystko ma silny wymiar afektywny – gdy artysta/ artystka dokonuje swojego wyznania, współodczuwamy z jego/ jej sytuacją.

Rozumiemy, że scena daje niezwykle „power”, a występowanie oznacza bezwarunkową akceptację innych, trudną do uzyskania w życiu codziennym; kreuje liminalną czasoprzestrzeń, w której można bawić się tożsamościami, dowolnie je przymierzać i ściągać, niczym kostiumy. Rozmywa się w ten sposób zarówno prawda, czymkolwiek by ona nie była, jak i jednoznaczna, spójna osobowość. Jest przecież wentyl bezpieczeństwa – rama spektaklu, rodzaj umowy społecznej. Czy jednak na pewno? Jedna z osób ujawnia, że często zakochuje się w swoich scenicznych partnerach, że daje jej to niezwykle rodzaj energii, gdy czuje się jak na hajku. „To lepsze niż prawdziwe życie” – dodaje inna. To wszystko jest jednak okupione niezwykle wysiłkiem psychofizycznym i, w przypadku freelancerów, którzy nie są zatrudnieni na etacie, brakiem jakichkolwiek zabezpieczeń socjalnych – „nie mam ubezpieczenia zdrowotnego, [prawa do] emerytury, nie przysługuje mi nic”. Byłoby świetnie, gdyby warunki pracy i zatrudnienia w sztukach performatywnych były wprost proporcjonalne do wkładu artystów w dzieła. Dobitnie uświadamiają nam to anonimowi performerzy – wszyscy razem i każdy z osobna, a także sam spektakl. Zaznaczają w nim swoją podmiotowość, ale też podmiotowość widzów, bo jak mówi Rob Wasiewicz – „Myślisz, że ja Cię nie widzę, widzę Cię cały czas. Bardzo czuję, kiedy nie patrzysz”. Nasze spojrzenie nie jest niewinne ani transparentne, jego brak i rozproszenie uwagi – również. Jesteśmy w tym razem, tu i teraz, bez nas nie ma performerów, bez nich nie ma nas. Zapraǳęłam spektaklu *Anonimowi widzowie*, o uzależnionych od oglądania, od tańca, od teatru.

Ramona Nagabczyńska podczas rozmowy z Anną Sańczuk, opublikowanej na kanale YouTube Teatru Studio, mówiła, że pojęcie „performera” zaczerpnęła z terminologii angielskiej, gdzie oznacza po prostu artystę wykonawcę. Przyznam, że sama także jestem jego zwolenniczką<sup>5</sup>, ponieważ, tak jak na scenie warszawskiego teatru, łączy w sobie artystów teatru, tańca i performansu, czy sztuk performatywnych w ogólności. Nie konotuje podziałów, lecz podkreśla interdyscyplinarność i uniwersalne kompetencje wykonawców. Może jednak być bardziej obciążające niż w przypadku tancerza/ tancerki, czy aktora/ aktorki: performer/ performerka to ktoś, kto powinien odnaleźć się w każdym działaniu scenicznym czy *site-specific*, posiadający zdolność transformacji i błyskawicznej adaptacji. Podobnie dzieje się w *Anonimowych performerach*, gdzie spotkanie grupy uzależnionych od sceny artystów przybiera formę wspólnotowego rytuału. W finale każdy z nich podchodzi do kamery ustawionej z tyłu widowni i w rodzaju dokamerowanego performansu (o niezwyklej w Polsce tradycji, głównie feministycznej<sup>6</sup>), w zbliżeniu zniekształcającym nieco twarz, dokonuje intymnego wyznania. To bardzo przejmujące i wzruszające zakończenie, podczas którego poziomy autobiografii i fikcyjnej kreacji stają się niemożliwe do rozdzielania.



## *Anonimowi performerzy*

Choreografia: Ramona Nagabczyńska

Dramaturgia: Agata Siniarska

Tekst: Karolina Kraczkowska, Ramona Nagabczyńska, Maja Pankiewicz, Agata Siniarska, Rob Wasiewicz, Bożna Wydrowska

Scenografia i kostiumy: Wiktoria Walendzik

Muzyka: Lubomir Grzelak

Reżyseria światła: Jędrzej Jęćkowski

Kierowniczka produkcji: Ewa Grzebyk

Inspicjentka: Zuzanna Prusińska

Obsada: Karolina Kraczkowska, Ramona Nagabczyńska, Maja Pankiewicz, Rob Wasiewicz, Bożna Wydrowska

Premiera: Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza, 06.09.2024 r.

---

## Przypisy końcowe

- 1 Bill Viola (1951–2024) – amerykański artysta wizualny, specjalizujący się w sztuce wideo. Jego monograficzna wystawa odbyła się w 2007 r. w Galerii Zachęta: „W ciągu ponad 35 lat swojej pracy Viola stworzył wiele przełomowych filmów i wideoinstalacji, angażujących odbiorcę na wielu poziomach: intelektualnym, emocjonalnym, zmysłowym. Poprzez wizualizację obrazów, treści i stanów, które symbolizują kondycję i miejsce człowieka w świecie, dzieła Violi dotyczą zasadniczych kwestii egzystencjalnych. Inspiracją dla artysty są podróże, poezja i filozofia, sztuka dawna, chrześcijański mistycyzm, islamski sufizm i buddyzm zen, a także głębokie doświadczenia osobiste. W pracach Violi treści indywidualne łączą się z pamięcią zbiorową i historyczną, przeżycia psychiczne z doznaniem fizycznymi, doświadczenia dane percepcji bezpośrednio z wyobrażeniami”. – fragment opisu wystawy, całość dostępna pod linkiem: <https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/bill-viola> [dostęp: 29.09.2024].
- 2 Więcej o spektaklu: <https://u-jazdowski.pl/wydarzenia/ramona-nagabczynska> [dostęp: 09.10.2024]
- 3 Tak o *Dramie* pisze Marcelina Obarska: „Drama pomyślana została jako minipodróż w mroczne obszary romantyzmu, ale jest raczej zabawną grą z popularnym imaginariem epoki”, <https://culture.pl/pl/dzieło/drama-chor-pawel-sakowicz> [dostęp: 09.10.2024]
- 4 Więcej o przedstawieniu: <https://teatrstudio.pl/pl/teatr/wydarzenia/monstera/> [dostęp: 09.10.2024]
- 5 Choć pojęcie to wywołuje u mnie również skojarzenia z Grotowskim, tym razem głównie z okresu parateatralnego i późniejszego, gdy sam do niego sięgnął, podobnie jak kuratorzy tak zatytułowanej wystawy w Zachęcie w 2009 roku, umieszczającej twórczość artysty w szerokim kontekście polskiej i światowej sztuki performansu: <https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/performer> [dostęp: 30.09.2024].
- 6 Dokamerywany performans wykonywany i rejestrowany był (i tak jest do dziś) najczęściej bez udziału publiczności, dopiero później, w przestrzeni galerii, udostępniano jego nagranie. Działanie artystki/ artysty nabierało w ten sposób intymnego charakteru – ze względu na formę ekspozycji na małym ekranie kreowało, mimo medialnego zapośredniczenia, bliższy kontakt z odbiorcą, a w przypadku performansu feministycznego pozwalało także na ukazanie przestrzeni domowej, czy intensywniejszych działań angażujących cielesność wykonawczyń etc. Podobnie jest w *Anonimowych performerach*, ale dzięki skorzystaniu z tej strategii na końcu spektaklu i w sytuacji na żywo scena ta jeszcze mocniej oddziałuje na emocje widzów i przypieczętowanie afektywny wymiar całości.

 **KIELECKI TEATR TAŃCA**  
OPERATOR PS 2024–2025

