

15. MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL TEATRALNY RETROPERSPETYWY: WYWROTY

...

Spektakl *Piste, piste, piste*, reż. Luis Sartori do Vale, Mira Raval, Teatr Portmanteau | Finlandia

Piste, piste, piste to fiński spektakl interdyscyplinarny skierowany do dzieci i młodzieży, stworzony na podstawie książki Mario Vale *Três pontinhos* (Trzy kropki). Mimo pozornej prostoty spektaklu, widocznej w scenografii, kostiumach, a nawet w grze aktorskiej, to właśnie tymi cechami *Kropka, kropka, kropka* wyróżnia się na tle innych spektakli dziecięcych. Brak przytłaczających z każdej strony bodźców pozwala widzowi faktycznie wejść w historię oraz czerpać przyjemność z ukazywanych obrazów. Prostota nie oznacza tutaj braku, lecz staje się jednym z środków wykorzystywanych przez twórców.

Spektakl został stworzony przez duet tancerzy Luisa Sartoriego do Vale oraz Miry Raval w ramach grupy teatralnej Teatr Portmanteau. Oboje performerzy mają doświadczenie w sztukach cyrkowych, co widać na pierwszy rzut oka. Choreografia, prosta, choć wielokrotnie zastanawiałam się, jak piłka pojawia się w dłoniach tancerza, ewidentnie dużo czerpała z cyrku. Mogę stwierdzić, iż był to cyrk

rozebrany z campu, blichtru i poczucia wielkości. Pozostawiono to, co najważniejsze – ruch ciała oraz relację z przedmiotem. Pantomimiczne ciało jest tu podstawowym nośnikiem narracji, choć nie przebiega ona wyłącznie w sferze cielesnej. Muszę przyznać, że świadomość ciała zaprezentowana przez oboje wykonawców była na bardzo wysokim poziomie. Ich ruchy udowadniały, że do przekazania historii i emocji niepotrzebne są słowa. Prosta, nieśpieszna choreografia pozwalała dokładnie przyjrzeć się temu, co robią ich ciała.

Aspekt, który nie musi przychodzić pierwszy do głowy w odbiorze spektaklu, który jednak mnie najbardziej zainteresował, to reakcja widzów, nie tylko dzieci i młodzieży, do których ów spektakl był skierowany, ale także osób dorosłych. Początkowo spektakl wzbudzał typowe zaciekawienie u dzieci, które sygnalizowały to, wydając z siebie dźwięki zachwytu, konsternacji czy chichotu, co oczywiście nie jest dziwne. Natomiast wraz z upływającym czasem

odgłosy niedowierzania ucichły, a na widowni można było dosłyszeć tylko oddechy, przerywane czasami lekkim śmiechem. Natomiast reakcja dorosłych nie różniła się w wielkim stopniu od reakcji ich pociech. Wychodząc ze spektaklu, można było usłyszeć opinie o wyciszeniu i relaksie, co miało bezpośrednie przełożenie także na moje odczucia. Spektakl nie tylko opowiadał o spokoju, ale sam wprowadzał widza w taki stan.

Kropka, kropka, kropka to spektakl, który jednak jak najbardziej stymulował mózg. Wymagał od widza skupienia, na które nie trzeba było z wielkim trudem sobie zapracować, ponieważ nikt nie przeszkadzał, nikt nie chciał przegapić choćby szczegółu z tego, co dalej się stanie. To skupienie to nie wynikało jednak z wysiłku przedzierania się przez nadmiar wątków i informacji, lecz właśnie z ich ograniczenia. Widz miał przestrzeń, aby obserwować i czekać na kolejne wydarzenia. Pierwszą rzeczą, jaka przyszła mi na myśl, po obejrzeniu tego przedstawienia, było odczucie, w jak dużym stopniu spektakl uregulował mój układ nerwowy. Patrzenie na spokojne kolory, płynne ruchy aktorów i bardzo kreatywnie wykorzystane światło, generowało w moim organizmie spokój.

Jest to uczucie niezbędne dla dzieci w czasach, w których cały otaczający ich świat jest dla nich bodźcem. Dziś dziecko poznaje nowe rzeczy, nie tylko wychodząc z domu, ale także poprzez technologie. Wszędzie dookoła są różne kształty i kolory. Wyjście do teatru samo w sobie stanowi nowy bodziec, nowe doświadczenie, dlatego też, gdy treść spektaklu podawana jest w formie delikatnej, lecz nadal interesującej, dziecko nie zostaje przebodźcowane. Dokładnie ten sam efekt powstaje w głowach osób dorosłych. *Piste, piste, piste* pokazuje więc, że teatr dla najmłodszych nie musi nieustannie walczyć o ich uwagę. Czasami spokojna forma pozwala widzowi zainteresować się tym, co dzieje się na scenie.

Równie istotna była w spektaklu gra światłem. Można powiedzieć, że było ono na scenie tak samo znaczącym aktorem, jak Luis i Mira. Wykorzystanie starych grafoskopów było kreatywne i ekologiczne za jednym zamachem. Nie tylko wymuszało na aktorach czynny udział w reżyserii światła, ale także dodawało światłu życia, które czyniło je główną osią fabuły. Świetlne plamy zamieniały się w oczy, deszcz czy drzewa, stając się pełnoprawnym elementem opowiadanej historii. Minimalizm to pierwsze słowo, które może się rzucić w twarz widzowi na myśl, gdyż scenografia, kostiumy i rekwizyty utrzymane były w kolorach bieli i szarości.

Tytuł spektaklu nie tylko odnosi się do źródłowej powieści, ale także do całokształtu spektaklu, gdyż kropki były absolutnie wszędzie – w formie pilek, światła, a nawet trzech guzików na ubraniach aktorów. Prostota spektaklu dopełniana była przez przyjemną dla ucha muzykę, która początkowo delikatna, wraz z fabułą narastała, aby zostać przerwana przez ciszę. Każdy z utworów, stworzony w klimacie soft jazzu, pozwalał odczuwać emocje bohaterów i dopełniać to, co działo się na scenie, nie zagłuszając naszych myśli. Muzyka, podobnie jak światło i ruch, nie próbowała dominować nad widzem, lecz współtworzyła spokojny rytm spektaklu.

Piste, piste, piste to spektakl niezwykle prosty w formie, lecz kojący dla umysłu i duszy. Mimo iż aktorzy podczas całego przedstawienia nie odezwali się ani jednym słowem, ich zamiysł został spełniony w całości. Twórcom udało się stworzyć przedstawienie, które nie potrzebuje nadmiaru środków, aby zainteresować widza. Wręcz przeciwnie – to właśnie ograniczenie bodźców pozwala w pełni skupić się na ruchu, świetle, muzyce oraz historii.

Lena Kozak

Geometria łagodnego zdumienia

Spektakl *Piste, piste, piste*, reż. Luis Sartori do Vale, Mira Raval, Teatr Portmanteau | Finlandia

W geometrii euklidesowej punkt i linia prosta są pojęciami pierwotnymi, które służą do budowania wszystkich kolejnych pojęć. To dwie podstawowe figury, które są fundamentem całej geometrii. Wassily Kandinsky w książce *Punkt i linia a płaszczyzna* interpretował punkt jako najbardziej elementarny znak, a linię jako rezultat ruchu punktu. Z perspektywy sztuki punkt i linia oprócz tego, że są podstawą geometrii, stanowią podstawę wszelkiego rysunku, pisma i obrazu. W spektaklu *Piste, piste, piste* można było ten proces transformacji podziwiać na żywo.

Na scenie wyznaczonej przez ogromną białą tkaninę podwieszoną tak, aby tworzyła ekran-horyzont przechodzący płynnie w plac gry, zastajemy od wejścia górski pejzaż stworzony – jak się okazało – przy pomocy ustawionych pionowo pod tkaniną kijków, oświetlony pełnią księżyca wyświetlaną z użyciem wiekowego projektora OHP (swoją drogą, to piękna lekcja kreatywnego recyklingu, biorąc pod uwagę, że był to sprzęt powszechnie używany w szkołach i na uczelniach przed erą rzutników multimedialnych, obecnie wciąż sprawny i zupełnie zapomniany). W tym krajobrazie pojawiają się dwie postacie – ubrana na biało kobieta i mężczyzna w szarym, prawdopodobnie miękkim stroju. Dwoje ludzi przemierza góry i doliny, by w końcu się spotkać, poznać i odkryć, że nie są w tym świecie sami, wraz z nimi mieszka tu bowiem...

Oglądając pierwsze sceny spektaklu fińskiego Teatru Portmanteau, nie mogłam przestać myśleć o wierszu Wisławy Szymborskiej, w którym poetka pytała „dokąd biegnie ta napisana sarna przez napisany las?” Przed moimi oczami rozwijał się świat i opowieść, które swój początek miały w jednym punkcie, a właściwie kropce. To właśnie ona była przed momentem Księżycem nad wymaginowaną górzystą krainą, by zaraz zmaleć, stoczyć się po górze i w oka mgnieniu stać się białą piłką w rękach mężczyzny. Góry jeszcze

przez chwilę spoglądały zaciekawione, by w czasie jednego oddechu zniknąć, odsłaniając czystą jednolitą białą połąć. Na niej spotykają się więc mężczyzna, kobieta i mała biała piłka, która żyje pomiędzy nimi własnym życiem (wprawiana w ruch imponującym kunsztem żonglersko-prestidigitatorskim aktorów).

Spektakl fabularnie oparty jest na książce Mario Vale *Três pontinhos* (*Trzy kropki*), a technicznie na godnych podziwu cyrkowych i tanecznych umiejętnościach autorów i wykonawców – Luisa Sartoriego do Vale i Miry Raval. Adresowane do widzów dziecięcych przedstawienie posługuje się prostą, ale bardzo skuteczną metodą konstrukcji. Nowy element scenicznej rzeczywistości przedstawiony zostaje zarówno w warstwie imaginacyjnej – reprezentowanej przez projekcje świetlne, jak i w warstwie materialnej – w formie rekwizytów cyrkowych (piłka do żonglerki, kijek, szarfa). Następnie poddany zostaje przemianom, które rozciągają i przełamują poczucie nudnej znajomości, zaszczepiając zdumienie i zachwyt oraz chwilowe zawieszenie władz rozumowo-poznawczych nawet u dorosłych (skąd wzięła się ta piłka?). Ta struktura narracyjna powtarza się kilkakrotnie. Dowiadujemy się, czym dzięki odrobinie wyobraźni może się stać kropka, a potem kreska - jakby wykonawcy uczyli nas swojego

scenicznego języka. Dzieje się to na tyle spokojnie i powoli, w kojącym rytmie kołysanki, że nie rodzi się w nas pragnienie rozszyfrowania technicznych trików. Skłonni jesteśmy zawiesić niewiarę i dać się ponieść onirycznej, metamorficznej wyobraźni rządzącej spektaklem. Z zakopanej kuli (ziarna, jaja?), dobrze podlanej z konewki zawieszanej na stopie stojącej na rękach kobiety może przecież wyrosnąć kreska – łodyga, ściana, przegroda, pień, a także flet poprzeczny. A jeśli linia ta będzie pofalowana, to przecież może okazać się wężem, chmurą i wstążką a nawet muzyczną wibracją. Jeśli kropek pojawi się wiele, to przecież gwiazdziste niebo, a jeśli spadną, to jak krople deszczu. Jeśli spadając, trafią pomiędzy linie i tam utkną – staną się zapisaną i możliwą do odegrania muzyką.

Spektakl utrzymany jest w spokojnej, minimalistycznej kolorystyce bieli, czerni i szarości. Fonosfera dopełnia te aspekty opowieści, których nie może oddać obraz. Poszczególne sceny przepełnione zaś są pogodnym humorem, którego doskonałym przykładem jest godne osobnego opisu “ożywienie” wspomnianych projektorów OHP. Ich charakterystyczny kształt (lustro i soczewka umieszczone na wysięgniku ponad bazą ze źródłem światła) także został oswojony w spektaklu i wprowadzony do akcji – tym sposobem byliśmy świadkami sceny pogoni za piłką dwóch emocjonalnych, machających kablowymi ogonkami, pieskopodobnych stworzeń.

Największym atutem spektaklu jest najprawdopodobniej jego nieśpieszny rytm połączony z bardzo kreatywnym wykorzystaniem

tych wszystkich, bądź co bądź, prostych elementów. Dzięki temu otrzymujemy 45 minut łagodnego, kojącego masażu zmysłów, przy którym rozedrgany światem codziennym układ nerwowy może odpocząć, wyciszyć się, ale nie zgłupieć. Nadal bowiem uruchomiona pozostaje nasza wyobraźnia, zdumienie i podziw dla kunsztu artystów.

Nigdy bym nie pomyślała, że opisywać będę teatr, który koi zamiast wzmacniać doznania i podkreślać emocje, tym bardziej, że będę ten teatr chwalić. Takie są jednak fakty i moje odczucia. Doświadczenie obcowania z *Piste, piste, piste* Teatru Portmanteau jest niezwykle przyjemne i skłania mnie do myślenia, że może to być nowa (?), nieoczywista nisza dla sztuki. Nieoczywista zwłaszcza dla sztuki teatru, którego cała historia oparta jest przecież na próbach intensyfikacji doświadczeń głęboko i na zawsze zapadających w pamięć (od maski antycznej i pirotechniki po *deus ex machina* i mityczną kategorię *katharsis*). Dziś jednak przebudźcowuje nas wszystko – od social mediów do, przynajmniej w moim przypadku, łódzkiej komunikacji miejskiej. A kiedy próbujemy się od tego odciąć, usychamy z samotności w pustych mieszkaniach. Teatr, który pozwoli być wśród ludzi, ale nie będzie wymagać drżenia naszych dusz, zapewni natomiast estetyczną satysfakcję, może być bardzo trafioną propozycją.

Małgorzata Jabłońska

To tylko taka zabawa?

Spektakl *Common ground* reż. Common Ground Collective | Niemcy, Belgia, Holandia

Około tuzina kubików – sześciaków tak prostej konstrukcji, że trudno przypisać im jedną funkcję. Można je przenosić, układać, chować jeden w drugim, wykorzystywać jako schody, podpory albo przeszkody. Scenografia wydaje się do bólu cyrkowa – odpowiada na większość problemów materialnych tego rodzaju produkcji. Cyrk, przynajmniej w porównaniu z wieloma innymi sztukami performatywnymi, nie dysponuje szczególnie dużymi budżetami, a jego artyści_tki znani są z częstego podróżowania. Scenografia musi więc być jednocześnie tania, wielofunkcyjna i możliwa do spakowania. Kubiki, które wykorzystywane są przez Common Ground Collective wykonane są z drewna, co w zestawieniu z ich wielorazowym wykorzystaniem brzmi niemal jak scenograficzny manifest ekologiczny przyjazny dzieciom i młodzieży, do których adresowany był spektakl.

Spektakl zaczyna się wejściem kobiety z jednym z kubików zakrywającym jej całą głowę. Niedługo później pozostała piątka wykonawców i wykonawczyń zaczyna przekształcać znajdujące się na scenie elementy w kolejne układy klockowe i ludzkie: powstają piramidy, most, konstrukcje wymagające wzajemnego podtrzymywania. Przyznaję, że początkowo nie czułem silnego zainteresowania działaniami scenicznymi. Część z tych obrazów przywoływała raczej wspomnienia z ćwiczenia piramid na lekcjach wychowania fizycznego, a rozpoczynający się od partii instrumentów szarpanych podkład muzyczny wydał mi się lekko abstrakcyjny.

Później było nieco lepiej – rozpoczęły się eksperymenty z siłami fizyki najlepiej widoczne w scenie z kubikami ustawionymi na krawędzi. Kolejne sześciaki ustawiono tak, aby opierały się na sobie stojąc na krawędziach bez dodatkowego wsparcia. Przyznaję, że była

to ciekawa sztuczka scenograficzna opierająca się na dość podstawowych zasadach fizyki: tarcu statycznym i odpowiednim rozłożeniu środka ciężkości, przeniesionego z krawędzi sześciaku na przestrzeń pomiędzy klockami. Stabilność tej konstrukcji wydawała się początkowo iluzoryczna, jednak widza, zaczynając zastanawiać nad stabilnością układu, daje się wciągnąć w przedstawienie. Całość scenicznej konstrukcji pozostaje w równowadze tak długo, jak długo nie zostanie dostarczony bodziec wystarczający do jej naruszenia. W *Common Ground* jest nim mocne tupnięcie całego zespołu. Powstałe mikrodrżania zmieniają warunki kontaktu między powierzchniami, konstrukcja traci stabilność i kubiki spadają na podłoże niczym pchnięte domino. Natomiast publiczność, która początkowo mogła jedynie obserwować kolejne układy choreograficzno-akrobatyczno-scenograficzne zaczyna oczekiwać rezultatów kolejnych działań sceniczych. Spektakl wykorzystuje zatem nie tyle fabułę, co ciekawość widza_ki wobec fizycznych (i nie tylko) zależności.

Wywrotów *Common Ground* z pewnością nie można odmówić. Jeśli dotychczas w cichości recenzenckiego serca mogłem narzekać na niezaspokojenie rozgorączkowanego hasłem tegorocznej edycji festiwalu apetytu – teraz odczuwam nasycenie. Jest to widowisko pełną gębą, bogate w akrobatyczne techniki cyrkowe. Pojawia się tu klasyczny trapez, *aerial rope*, czyli zawieszona w powietrzu pionowa lina służąca do wykonywania akrobacji. Popisy na niej obejmują między innymi wspinaczkę, zwisy, owijanie się wokół czy dynamiczne spadki. Choć sztuka ta wymaga intensywnego treningu siłowego, wszystkie wykonywane przez Emmę Laule ewolucje wyglądały zaskakująco lekko.

Artystka poruszała się po linie tak, jakby grawitacja była dla niej jedynie przyjacielską sugestią, a nie obligatoryjnym prawem fizyki. Z zaskakującą płynnością, trudną do uchwycenia spojrzeniem, wspinała się, zwisała, owijała wokół liny i spadała, by po chwili zatrzymać się w wybranej pozycji. O wysiłku, jaki musi kosztować ją ta pozorna lekkość, wydawały się przypominać właściwie tylko czerwieniejąca skóra i pot.

Jednym z bardziej efektownych elementów spektaklu były również akrobacje wykonane na maszcie chińskim (*Chinese pole*), czyli wysokim pionowym rekwizycie cyrkowym mocowanym statycznie linami do podłoża, wykorzystywanym między innymi do wspinaczki, dynamicznych zeskoków, salt oraz statycznych figur siłowych. Choć w opisie może on początkowo przypominać rurę wykorzystywaną w *pole dance*, to różnica między tymi dwiema praktykami jest dość zasadnicza. Maszt chiński jest zazwyczaj znacznie wyższy – może mieć od kilku do nawet kilkunastu metrów – i nieco grubszy (ma zazwyczaj od 50 do 62 mm). Pokrywa się go gumą lub neoprenem, które zwiększają tarcie między powierzchnią masztu, a ciałem artysty_ki. Performerzy_rki korzystają z niego przede wszystkim ubrani w odzież chroniącą skórę przed znacznym tarciem. Sama technika wywodzi się natomiast z tradycji akrobatyki cyrkowej, podczas gdy *pole dance* łączy elementy tańca, gimnastyki i akrobatyki. W *Common Ground* ewolucje wykonywane na chińskim maszcie także wyglądają momentami absurdalnie łatwo. Ktoś wspina się na kilkumetrowy drąg, jakby robił to codziennie przed śniadaniem. Ktoś inny udostępnia własne ręce jako schody dla partnerki, która wchodzi po nich z lekkością codziennego spaceru. Performerzy zsuwają się z wysokości i zatrzymują zaledwie kilka centymetrów nad ziemią, jakby właśnie o to chodziło w tej zabawie: zrobić coś potencjalnie katastrofalnego i sprawić, żeby wyglądało lekko i banalnie. Jednocześnie cały

spektakl wydaje się wzięty w nawias zabawy i humoru. Ryzykowne ewolucje nie są prezentowane z całkowitą powagą właściwą pokazowi sprawności – spektakl co jakiś czas podważa ich patos, pozwalając sobie na absurd. Dobrym przykładem jest moment, w którym Andreas Bartl siada na szczycie masztu i zaczyna grać na saksofonie, który chwilę temu „przyjechał” do niego wciągnięty po linie.. Drgania konstrukcji współgrają z *vibrato* instrumentu, przez co sytuacja, która sama w sobie mogłaby być popisem akrobatycznej brawury, zaczyna przypominać muzyczny żart.

Największe wrażenie na publiczności zdawały się jednak wywierać akrobacje na trapezie wykonywane przez Lisę Rinne. W trakcie tego fragmentu z widowni co jakiś czas dobiegały spontaniczne reakcje: akty strzeliste – „o Jezu!”, pojedyncze okrzyki niedowierzania i nerwowe śmiechy. Trudno zresztą się temu dziwić. Rinne wykonywała kolejne ewolucje na wysokości, przechodząc między figurami z precyzją, która z jednej strony pozwalała podziwiać techniczną kontrolę nad własnym ciałem, z drugiej zaś nie pozwalała całkowicie zapomnieć o wysokości i możliwości upadku. Ten rodzaj napięcia jest zresztą interesujący z perspektywy samego aktu patrzenia. Widz_ka wie, że ogląda przedstawienie, a jednocześnie nie może całkowicie zawiesić wiedzy o fizycznej podatności ludzkiego ciała na uszkodzenia. Upadek może być elementem przedstawienia, ale jego potencjalne konsekwencje nie są już elementem konwencji teatralnej. Ryzyko jest więc jednocześnie inscenizowane i realne.

W tym miejscu warto przywołać kategorię *ilinx* Rogera Cailloisa – formę zabawy opartą na oszołomieniu, zawrocie głowy, chwilowym zakłóceniu stabilności i świadomości swoistego upojnego lęku. W przypadku cyrku interesujące jest jednak to, że osoba doświadczająca tego efektu nie musi sama znajdować się w sytuacji ryzyka. Wystarczy, że obserwuje kogoś, kto się w niej

znajduje. Publiczność siedzi bezpiecznie na ziemi, mimo to ciała widzów_ek reagują na to, co dzieje się z ciałami performerów_ek znajdującymi się kilka metrów nad ziemią. Również w rozmowach redakcji „Tupotu” po pokazie pojawiły się wzmianki o subtelny dyskomforcie odczuwanym w stawach.

Z podobnego powodu przydatna wydaje mi się koncepcja „ciemnej gry” Richarda Schechnera. Ryzykowne formy zabawy opierają się na celowym zacieraniu granicy między tym, co jest zabawą, a tym, co nią nie jest. W cyrku ta granica nigdy nie zostaje całkowicie zatarta, ale właśnie dlatego jest interesująca. Widz_ka wie, że performerzy ćwiczyli numer, że istnieją zabezpieczenia i procedury, a mimo to nie może przestać brać pod uwagę możliwości błędu. Przyjemność oglądania wynika więc częściowo z obserwowania sytuacji, w której bezpieczeństwo jest nieustannie produkowane, a nie po prostu założone. W *Common Ground* (podobnie jak w wielu cyrkowych widowiskach) bezpieczeństwo opiera się na relacji między performerami_kami. Ktoś wspina się, bo ktoś inny go/ją zabezpiecza. Ktoś może wykonać figurę, ponieważ inna osoba znajduje się dokładnie w odpowiednim miejscu. W działaniach scenicznych widać przy tym, że działający kolektywnie zespół jest ze sobą zżyty i ma do siebie duże zaufanie. Nie jest to szczególnie zaskakujące – trudno wyobrazić sobie wykonywanie akrobacji na wysokości kilku metrów bez zaufania do osoby stojącej na dole – zwłaszcza, że w *Common Ground* pojawiały się ewolucje, których bezpieczeństwo było oparte

wyłącznie na umiejętnościach partnerowania bez dodatkowych wspomagań w postaci lin zabezpieczających. W tym sensie tytułowe *common ground* można rozumieć bardzo dosłownie: jako przestrzeń wspólnego działania, w której stabilność jednej osoby zależy od stabilności innych.

Pewnie dlatego dobrze działały również slapstickowe momenty – zespół, performując zakleszczenie się w kubikach (performerzy_ki wyglądali jak kraby pustelniki) czy łapanie do pudełka butów znajdującej się na trapezie Lisy Rinne wydają się proste i skuteczne, rozładowują napięcie po ryzykownych numerach. Można by oczywiście zastanawiać się, czy przyporządkowanie spektaklu do widza_ki najmłodszego_ej i dorastającego_ej nie wynika częściowo z utrwalonego podziału na „wysoką” dramatyczną sztukę sceniczną i cyrk jako rozrywkę łatwiejszą, bardziej bezpośrednią, a więc dziecięcą. Nie mam jednak poczucia, żeby humor odbierał spektaklowi złożoność. Pojawiał się raczej jako regulator odczuwanej intensywności doświadczenia. Co ciekawe, choć *Common Ground* trwa około 75 minut, to nie ma wyraźnej linii fabularnej, trudno więc mnie jako recenzentowi było robić notatki w trakcie (i wcale nie tylko dlatego, że pod koniec sam zostałem wciągnięty na scenę). Po prostu przez sporą część *Common Ground* bardziej chciałem patrzeć niż notować.

Leon Jachimiał

Murarz, tynkarz, akrobata

Spektakl *Common Ground*, reż. Common Ground Collective | Niemcy, Belgia, Holandia

Najpierw pojawia się napięcie. Czy zdąży? Czy utrzyma równowagę? Czy za chwilę spadnie? Chwilę później napięcie ustępuje śmiechowi, a poczucie ryzyka przeradza się w zachwyt. Akrobaci rozmawiają ze sobą za pomocą ciał, a publiczność odpowiada im śmiechem, westchnieniami i emocjonalnymi okrzykami na kolejne, coraz bardziej wymagające ewolucje. Tutaj wystarczy usiąść na widowni i pozwolić sobie i swojemu ciału na reakcje.

Badacz współczesnego cyrku Louis Patric Leroux w swoich pracach koncentruje się między innymi na zagadnieniach ryzyka i cielesności, czyli sposobach, w jakie współczesny cyrk angażuje zarówno wykonawców, jak i publiczność. Zwraca uwagę na rzeczywisty charakter ryzyka upadku czy utraty równowagi, których nie da się sprowadzić wyłącznie do scenicznej iluzji. Widz ma świadomość, że obserwowane działanie odbywa się naprawdę, a jego powodzenie zależy od fizycznych możliwości i precyzji wykonawcy. Dokładnie to zjawisko można było zaobserwować podczas spektaklu *Common Ground*, zewsząd słysząc było westchnienia, śmiechy i wypowiedane niemal bezwiednie „o, matko”. A to, że mogłam słyszeć i widzieć reakcje widowni, tylko mi uprzyjemniło całe widowisko.

Widz pozostaje fizycznie bezpieczny na swoim miejscu. Emocjonalnie natomiast zostaje wciągnięty w ryzyko podejmowane przez performerów. Właśnie w tym tkwi nieustająca atrakcyjność widowisk cyrkowych, zmienia się tylko estetyka. Podczas *Common Ground* zdarzały się momenty, w których nie wszystko przebiegało dokładnie tak, jak zostało zaplanowane. Nie oznaczało to jednak niepowodzenia spektaklu – przeciwnie. Artyści wielokrotnie wykazywali się zwinnością, precyzją i wzajemnym zaufaniem, a te drobne zachwiania czy nieudane próby przypominały tylko o rzeczywistym ryzyku.

Paradoksalnie to właśnie te niewielkie pomyłki zostawały w pamięci widza dłużej niż perfekcyjnie wykonane akrobacje.

Performerzy oprócz akrobacji i różnorodnych działań ruchowych, nawiązywali bezpośredni kontakt z widzem. Wydaje się, że dla dzieci obecnych na spektaklu był to jeden z jego najistotniejszych elementów. Oczywiście, możliwość obserwowania niezwyklej sprawności fizycznej i akrobatycznych umiejętności nie jest doświadczeniem codziennym, jednak to przedstawienie oferowało coś więcej niż sam pokaz technicznych możliwości. Relacja pomiędzy performerami opierała się na współpracy i wzajemnym zaufaniu, które z czasem zostały rozszerzone również na publiczność. Proste gesty, jak pomachanie i spojrzenie skierowane w stronę widza, wystarczały, aby wywołać uśmiech. Mnie on nie schodził z twarzy przez cały czas trwania spektaklu.

Więc jakie już mamy role...? Artyści, akrobaci, komicy, tancerze... ach, no i muzycy! Pomiedzy kolejnymi popisami sprawności pojawiała się muzyka wykonywana na żywo: dźwięki saksofonu, akordeonu, gitary, a także śpiew. Akrobacom towarzyszyły natomiast nagrania odtwarzane z gramofonu na płyty winylowe, często kontrolowanego przez jednego z performerów. Celowe zakłócanie i nagłe przerywanie wprowadzały dodatkowy wymiar groteski i współtworzyły charakterystyczną

dla przedstawienia estetykę slapsticku. Dlatego przypominało mi to logikę niemych kreskówek, w których muzyka i rytm ruchu współtworzą komizm sytuacji.

Granice pomiędzy sceną a widownią udało się na koniec całkowicie zatrzeć. Widzowie, którzy przez większość spektaklu obserwowali zmagania

performerów, sami stali się na chwilę jego uczestnikami. *Common Ground* znalazło swoje dosłowne i symboliczne zakończenie, można więc powiedzieć, że rzeczywiście znaleźliśmy swój *common ground*.

Aleksandra Klem

Fuzja z Fuzją?

Spektakl *Spektrum*, reż. Atur Perskawiec, Daniel Chlibiuk, Jakub Szwed, Mateusz Kownacki, Fundacja Sztukmistrze | Polska

Sztuka cyrku w Polsce wciąż walczy o równorzędną pozycję z potężnymi współbraćmi: teatrem i tańcem. Budzi jednak optymizm jej obecność w programach kolejnych festiwali. W programie Festiwalu Retroperspektywy znalazło się kilka cyrkowych pozycji. Wśród nich szczególnie cenne są te adresowane do młodzieży, dające nowemu pokoleniu szansę na poznanie tej sztuki od podstaw i w jej najświeższej formie.

Oglądając spektakle nowego cyrku, mierzę je zwykle własną cielesnością – im więcej na scenie ruchu dla mnie nieosiągalnego, tym większy mój zachwyt. Wydaje mi się, że większość z nas szuka podobnego uczucia być może – w przypadkach bardziej hardkorowych – połączonego z adrenaliną i lękiem o zdrowie artysty. I choć żonglować nie potrafię, a w nauce salta opanowałam na razie kucanie, spektakl nie zachwyił mnie tak, jak mógłby.

Spektrum zaprezentowano w hali Elektrowni Łódzkiej Fuzji – industrialnej, przestronnej i jasnej przestrzeni, która ostatecznie zdominowała scenografię. Artyści wykorzystywali cztery ciemne panele na kółkach. Niestety w budynku o tak nierównej posadzce nawet głośna muzyka nie była w stanie zagłuszyć walki drobnych kółeczek z podłożem, a ten nieprzyjemny dźwięk, jak na złość, niósł się po hali. Najbardziej

ubolewam jednak nad światłem. Białe rekwizyty wyraźnie kontrastowały ze strojami wykonawców i elementami scenografii. W zaciemnionej przestrzeni te elementy zrobiłyby znacznie większe wrażenie – szczególnie gdyby performer od czasu do czasu dosłownie wtapiał się w tło. Tym samym światło sceniczne, zamiast budować atmosferę czy podbijać gagi, sprowadziło się do słabej kolorowej poświaty. Niewykorzystany potencjał bolał najbardziej w momencie, gdy jedynymi słowami wypowiedzianymi w trakcie całego pokazu były dramatyczne i żartobliwe: „światło” i „więcej światła” – po czym na scenie nie zmieniło się prawie nic.

Szkoda, że warunki prezentacji tego występu okazały się dla Fundacji Sztukmistrze nieco niesprawiedliwe. Twórcy musieli zmierzyć się z łódzką potęgą przepięknej, lecz bezwzględnie pochłaniającej przestrzeni Fuzji. Żałuję,

że przestrzeń tak mocno wpłynęła na odbiór spektaklu, ponieważ świetnie i w zabawny sposób rozegrano utrzymywanie uwagi widza – nawet przy zmianach scenografii jeden z artystów stale coś prezentował. Każdy z czterech performerów miał swój solowy moment z rekwizytami: piłkami, maczugami czy ósemką. Show skradł jednak występ z kołem Cyra, czyli dużą na wzrost człowieka obręczą. Performer wręcz stapał się z nią w ruchu, prezentując niezwykłą zręczność. Była to prawdziwa kulminacja spektaklu, która w połączeniu z żywszą, trafioną

w punkt muzyką wywołała pierwszą tak silną reakcję i wyraźnie zaktywizowała widownię.

Ostatecznie ze *Spektrum* wychodzę z lekkim niedosytem, ale i dużą sympatią do artystów. To spektakl z potencjałem, ale padł ofiarą trudnej przestrzeni. Bardzo chętnie obejrzałabym go ponownie w innych warunkach – najlepiej w czarnym pudełku, które pozwoliłoby mu rozwinąć skrzydła.

Natalia Szczepaniak

Złap mnie, jeśli potrafisz

Spektakl *Spektrum*, reż. Atur Perskawiec, Daniel Chlibiuk, Jakub Szwed, Mateusz Kownacki, Fundacja Sztukmistrze | Polska

Czy piłeczka musi coś oznaczać? Czy musi nieść za sobą jakieś wielkie idee? Czy musi mówić nam coś o świecie albo ocierać łzy w momentach tragicznych wypadków? A może nic z tych rzeczy nie jest nikomu potrzebne? Może po prostu wystarczy, by po rzuceniu, została również złapana?

W tym naszym snobistycznym teatralnym półświatku wypełnionym wielkimi ideami oraz arcygłębokimi rozmowami o problemach pierwszego, a może nawet drugiego lub trzeciego świata łatwo zapomnieć o prostych przyjemnościach. Festiwale, takie jak tegoroczne Retroperspektywy, zawsze przypominają mi, że w tym gąszczu spektakli ambitnych oraz przenikliwych (a przynajmniej próbujących takimi być) powinno być też miejsce na czysto rozrywkowe widowiska. Prostą przyjemność, która nie zostanie z nami na dłużej, ale pozwoli rozluźnić się między jedną rozmową o katastrofach

klimatycznych a drugą dyskusją o nowo wynalezionych metodach łamania praw człowieka. Uważam, że *Spektrum* pełni właśnie taką funkcję i robi to z przeuroczą lekkością.

Człowiek rzuca piłkę w powietrze. Chwila suspensu, niepewności. Co się stanie, gdy piłeczka upadnie? Co, jeżeli nie zostanie złapana? Widownia wstrzymuje oddech, aż tu nagle, zupełnie niespodziewanie, piłeczka ląduje z telemarkiem jak Adam Małysz w dłoni performer. I tak znowu. I znowu. I znowu. Widownia szaleje z radości niczym na widok wujka z Ameryki, który przywiózł pierwszego w życiu

cheeseburgera. Performer żongluje piłeczkami, sprawiając wrażenie, że upuszczenie którejkolwiek z nich oznacza utratę wszystkiego, co jest mu bliskie. To i wiele więcej, czyli żonglerskie wyczyny grupy przesympatycznych performerów, którzy z wielką pasją wykonują swoje numery, stanowi trzon *Spektrum*.

Choć spektakl zapowiedziano jako przeznaczony przede wszystkim dla dzieci i młodzieży, szybko zdałem sobie sprawę, że to dorośli widzowie bawili się najlepiej, przeżywając swoje wewnętrzne *flashbacki* do lat dzieciństwa jak Anton Ego z *Ratatuja* po spożyciu kęsa legendarnej potrawy. W tym miejscu pragnę pozdrowić panią, która siedziała po mojej lewej, a której żywe reakcje na każdy wyczyn szczerze umiliły mi oglądanie. Pokaz łączy widowiskowość ze slapstickowym humorem. Tego drugiego miałem nadzieję zobaczyć tu jeszcze więcej, bo momenty komediowe, które jasno pokazywały naturalny talent performerów do komedii fizycznej, szybko stały się moimi ulubionymi.

Przestrzeń Elektrowni Fuzji nie wspierała przedstawienia, bardziej wydawała się istnieć obok spektaklu, powodując niekiedy rozproszenie uwagi. Ponadto pokaz wydawał się zaprojektowany pod inne warunki oświetleniowe, których owa przestrzeń zwyczajnie nie była w stanie spełnić. Niemniej w mojej opinii nie było to nic, co dyskwalifikowałoby spektakl. Było to uroczne widowisko, a problemy związane z lokacją szybko przestały sprawiać mi jakikolwiek problem.

Spektrum to przyjemny spektakl, który korzystając ze skromnych środków technicznych, prostego oświetlenia oraz minimalistycznej scenografii, jest w stanie zaproponować swoim widzom dawkę ekscytujących wyczynów, ze szczyptą slapstickowego humoru. Taka wywrotowa mieszanka jest idealną okazją do zatracenia się w prostocie minionych lat dzieciństwa oraz radości, która już nigdy nie wróci.

Bartosz Ciechanowicz

Bazarek u Pani Jadzi, ale to vixa u proboszcza twojej parafii

Spektakl *On (Baz)Air*, reż. Agata Biziuk, Mikro Teatr | Polska

***ON (BAZ)AIR* to spektakl o polskim bazarze, inspirowany realnym miejscem we Wrocławiu, opowiadający historie typowych bazarowych postaci. Pani sprzedająca zapiekanki, osiedlowy Sebix próbujący cię oszukać podczas gry w kubki, dziecko, które zgubiło swoją mamę czy pan z kwiaciarni opowiadający o swoim życiu. A te wszystkie postaci gra jeden człowiek – Rafał Derkacz.**

Fabula spektaklu została osadzona na znanym każdemu rodakowi polskim bazarze, pełnym przeróżnych stoisk, na których dobrze zjesz, przymierzysz za duże spodnie w przymierzalni stworzonej z zasłony po babci, która ewidentnie jest za mała i lepiej się nie schylać, stojąc na przemokniętym kartonie, kupisz niepotrzebne wazony na kwiaty, które dostajesz raz na rok, czy plastikowe zabawki dla swojego psiecka. Wszystko to tworzy miejsce trochę absurdałne, trochę chaotyczne, ale przede wszystkim bardzo znajome, którego esencją, jak podkreślił twórca spektaklu, jest wspólnota. Każdy przychodzi tutaj po coś innego, a jednak wszyscy funkcjonują obok siebie. Obracając się w prawo, widzisz starszą panią niosącą torby z zakupami na obiad, patrząc w lewo – mamę z dzieckiem, które próbuje przekonać ją do kupna zabawki, która znudzi mu się po jednym dniu, przed sobą widzisz młodzież zafascynowaną stylem vintage. Warto także zauważyć, że każdy widz, co potwierdziły głosy podczas pospektaklowej rozmowy, oglądając spektakl mógł się utożsamiać z postacią lub sytuacją stworzoną w spektaklu. Mógł tego równie mocno doświadczyć zarówno człowiek z małej miejscowości, jak i mieszkaniec wielkiej aglomeracji. *ON (BAZ)AIR* opowiadał o everymanie, o każdym z nas, w większym lub mniejszym stopniu. Nie trzeba było mieć dokładnie takich samych doświadczeń, aby rozpoznać w tych postaciach coś znajomego.

Cały spektakl rozgrywany jest w konwencji rozrywkowej, a prawie każdy z bohaterów ma za zadanie rozbawić widza lub wprowadzić go w stan nostalgii. Sposób prowadzenia przedstawienia niestety lub stety na samym początku trochę przypominał mi klimatem stand-up czy kabaret. Początkowo wydawało mi się, że będzie to przede wszystkim lekka opowieść o miejscu, które większość z nas kojarzy. Natomiast z czasem spektakl nabrał poważniejszego, bardziej krytycznego klimatu.

Wchodząc na widownię, każdy z widzów dostał 10 „złotych”, za które podczas spektaklu mógł kupić zapiekanekę, mógł je ofiarować, co łaska, wrzucając do koszyczka księdza. Interakcja aktora z publicznością była naturalna i uzasadniona konwencją spektaklu, choć nie była to jego dominanta. Interakcje między artystą a widzami dodawały spektaklowi wiarygodności w kontekście opowieści o wspólnocie. Dzięki temu granica między widownią a bazarą była trochę mniej wyraźna.

Scenografia wyglądała jak mieszanina PRL-owskiego mieszkania twojej babci, która gustowała w dywanach i rzeźbach sakralnych, ze składem plastikowych skrzynek. Stare zegary, kartony, skrzynie na warzywa i ten unoszący się zapach zapiekanek. Miejsce wyjęte ze wspomnień każdego Polaka. W dużym stopniu to właśnie wystrój sceny dyktował nastrój spektaklu. To uczucie nostalgii – przywołanie wspomnień z dzieciństwa czy dorosłości – wywołuje w nas emocje niemożliwe do stłumienia.

Każdą historię spinała piosenka, od *Niech żyje bal* Maryli Rodowicz po *Polskie Tango* Taco Hemingwaya. Zgodnie z deklaracją aktora miały one „podbijać” i pogłębiać opowiadane historie. O ile sam dobór repertuaru dobrze współgrał z konwencją spektaklu, o tyle wykonanie nie zawsze dorównywało ambicjom pomysłu. Nie wszystkie dźwięki trafiały tam, gdzie powinny, a rap momentami wyraźnie rozmiął się z rytmem. Brawura wykonawcy budziła sympatię, lecz nie zawsze szła w parze z precyzją. Wykonawka wokalna, w moim mniemaniu, nie był zresztą jedynym aspektem, który domaga się dopracowania.

Kwestią najbardziej problematyczną, jaką zauważyłam, było powierzchowne potraktowanie podejmowanych tematów. *On (Baz)Air* podejmował tematy społeczne: od kobiety po rozwodzie, której „nie wypada w tym wieku znaleźć sobie kolejnego partnera”, dziecka współzależnego, po stygmatyzację chorób

psychicznych oraz związków nieheteronormatywnych. Każdy z tych wątków nie trwał jednak dłużej niż 15 minut, co sprawiało wrażenie, że kończy się jeden temat, aby szybko zacząć kolejny bez wgłębiania się w podjęty przed chwilą problem. Owszem, przechodząc przez bazar, nie słyszymy całych historii życia napotkanych osób, to właśnie przestrzeń teatralna mogłaby dać możliwość pokazania głębszej analizy danego problemu. Tutaj kolejne historie zaczynały się zanim poprzednie zdążyły naprawdę wybrzmieć.

W moim odczuciu, współczesny teatr i szerzej pojmowana sztuka chorują na „chorobę niedopowiedzeń”. Artyści próbują w jednym spektaklu pokazać jak najwięcej, aby tworzone przedstawienie było pełne, obejmowało możliwie wszystkich. Może czasem warto skupić się na jednej lub dwóch historiach, które, gdyby były przemyślane, mogłyby wymuszać na widzu kontemplację ich sensów. W przypadku

On (Baz)Air jest to szczególnie widoczne, ponieważ spektakl ma już bardzo dobrze zbudowaną przestrzeń i bohaterów, którzy mogliby stać się punktem wyjścia do znacznie głębszych historii. Zamiast tego dostajemy wiele krótkich opowieści, które momentami bardziej sygnalizują problem, niż pozwalają się nad nim zatrzymać.

Z tych też powodów *On (Baz)Air*, mimo bardzo dokładnej, kreatywnej, nostalgicznej scenografii oraz trafnego zamysłu, traci w najważniejszym aspekcie – przekazywanej treści. Pomimo zabawnych i często wzruszających scen, po wyjściu ze spektaklu pozostał we mnie niedobór i niesmak. Nie dlatego, że przedstawienie nie miało mi nic do powiedzenia, ale dlatego, że miało do powiedzenia zbyt wiele rzeczy naraz. Szkoda, że przy tak dużej liczbie bohaterów i podejmowanych tematów niektórym z nich nie pozwolono zostać na scenie trochę dłużej.

Lena Kozak

Krzyżówka z Bazaru

Na naszym bazarze trafiliśmy na prawdziwy skarb – krzyżówkę typu Tectonic! Oczywiście nie mogliśmy zachować jej tylko dla siebie, więc kupiliśmy ją dla naszych czytelników_czek.

Jak się w to gra?

Plansza podzielona jest na nieregularne obszary. W każdy z nich należy wpisać cyfry od 1 do 5 (lub od 1 do liczby pól w danym obszarze), tak aby żadna cyfra nie powtórzyła się w obrębie jednego obszaru. Dodatkowo identyczne cyfry nie mogą znajdować się w sąsiadujących ze sobą polach, także po skosie.

Brzmi prosto? No to... powodzenia! Miłej zabawy!

3		2				1		
			4			3		4
5								
			5					
	5							4
						5	2	
	1							
				3				
4						1		

Recenzent łaknie, ale się nie najada

Spektakl *On (Baz)Air*, reż. Agata Biziuk, Mikro Teatr | Polska

*Kiedy patrzę hen za siebie,
W tamte lata co minęły,
Kiedy myślę co przegrałam
A co diabli wzięli [...]
Co wyliczę to wyliczę
Ale zawsze wtedy powiem,
Że najbardziej mi żal:
Kolorowych jarmarków,
blaszanych zegarków
Pierzastych kogucików,
baloników na druciku...*

To ekscentryczny bazar, na którym przy wejściu zamiast wydawać pieniądze, dostaje się je do ręki. Każdy z widzów_ek otrzymuje dziesięć Bazaronów – lokalnej waluty, którą, w toku spektaklu można wydać na nadążające się rozrywki. Zanim publiczność zdąży jednak wejść w rolę bazarowej klienteli, zostaje usadowiona na dywanach przed stoiskami ze skrzynek na owoce i warzywa. Z ust krążącego pośród kotłujących się w poszukiwaniu własnego kąta widzów_ek Rafała Derkacza pada pytanie: „Widziała pani moją mamę?”. Pytanie znika jednak równie szybko, jak się pojawiło. Podobnie zresztą jak większość tematów społecznych w *On (Baz)Air* (choć piszę to z przykrością). Zespół twórczy eksploruje wiele miejsc: wspomina o wspólnocie, kapitalizmie, wykluczeniu, miłości, śmierci, religijności, pamięci, samotności, miłości, przemijaniu... Problem w tym, że niemal za każdym razem robi to tylko na chwilę. Spektakl wkracza w kolejne alejki, ale rzadko którąś rzeczywiście przemierza do końca. Choć padają kolejne efektowne frazesy: „każdy łaknie, nikt się nie najada”, „zasady są dla tych, którzy mieli start w życiu”, to za tą atrakcyjną metaforą w zasadzie nie idzie pogłębiona refleksja.

Mam wrażenie, że spektakl momentami

fetyszyzuje bazar – targowisko jako rzekomo autentyczną przestrzeń wspólnoty – zamiast przyjrzeć się jego rzeczywistym socjologicznym uwikłaniom. Największym problemem spektaklu nie wydaje mi się jednak to, że nie ma nic do powiedzenia, raczej że nie potrafi się zdecydować, co właściwie jest dla niego najważniejsze. Jest tu problem kapitalizmu, o czym przypomina choćby karton z napisem „Free hugs”, na którym pogrubiono litery układające się w napis „Free us”, jednak zostają zaledwie liżnięte. Moje największe wątpliwości wzbudziło wkomponowanie w tak zbudowaną narrację wątku queerowego opartego na prawdziwej historii Cezarego Tomaszewskiego i jego partnera Norberta. Choć w jednej ze scen Rafał Derkacz konstruuje wzruszającą opowieść o braku prawnej możliwości decydowania o pogrzebie partnera w homoseksualnym związku oraz samobójczej śmierci w konsekwencji depresji spowodowanej między innymi doświadczeniem odrzucenia przez rodzinę, to już w kolejnej pojawia się piosenka Vito Bambino i Dawida Podsiadło *Ulek i Dawcia*, zaś aktor śpiewa: „Mamo, żyję zdrów, Mamo, mam się dobrze [...] Staram się być zuch, Twoim złotym chłopcem...” Zespół twórczy wydaje się nieświadomy napięcia między

elementami. W każdym razie ja nie wyczułem świadomej tematyzacji tej kwestii. Tymczasem z rozmowy pospektaklowej wynikało, iż zamierzeniem twórców__czyń było, aby piosenki pełniły funkcję dramaturgiczną, komentując działania sceniczne.

Muszę jednak przyznać, iż aranżacje muzyczne wszystkich wykonywanych w spektaklu szlagierów, takich jak *Niech żyje bal*, *Rzuć wszystko, co złe*, *Moja fantazja*, *Czas nas uczy pogody*, *Jak zapomnieć...* autorstwa Franciszka Dziubka są naprawdę bardzo dobre – pomysłowe, różnorodne, zaskakujące. Choć nie wszystkie wokalne wykonania Derkacza były równie udane, *Polskie tango* Taco Hemingwaya wypadło wyraźnie słabiej, to nie sposób mu odmówić charyzmy – ma w sobie taki rodzaj scenicznej swobody, która szybko buduje sympatię publiczności. Przy tak różnorodnym repertuarze muzycznym trudno też oczekiwać, że każdy utwór zostanie wykonany równie dobrze.

Jeśli jednak dramaturgicznie spektakl pozostawia z poczuciem niedosytu, trudno powiedzieć to samo o jego warstwie wizualnej. Scenografia autorstwa Agaty Stanuli została zbudowana z imponującą dbałością o szczegół – od ogólnej organizacji przestrzeni po najmniejsze elementy wyposażenia w postaci szklanki w charakterystycznym metalowym koszyczku, szklanej butelki do gaszenia pragnienia aktora czy mechanicznych metronomów. Scenografia działa więc jednocześnie w skali ogółu i szczegółu – pozwala rozpoznać bazar jako przestrzeń, ale też zatrzymać się przy jego poszczególnych fragmentach.

Myślę, że spektakl o rynku nie byłby też kompletny bez tematyzacji kartonu służącego za prowizoryczną przymierzalnię. To jeden z tych elementów, w których dramaturgia przedstawienia trafnie nawiązuje do specyfiki tego rodzaju handlowego doświadczenia – powszechnie znanego braku poczucia prywatności, gdy podczas mierzenia ubrań ktoś nieproszony

bezceremonialnie wdziera się za kotarę, komentując to, jak bazarowy hit odzieżowy układasię na nieidealnym (czyli zupełnie **zwyczajnym** ciele nieszczęśnika_czki). W *On (Baz)Air* taki deptany garderobiany karton zyskał głos. Przy czym zabieg ten wydaje się równie bizarno-absurdalny, co skuteczny, będąc niewymuszenie zabawnym fragmentem dramaturgii. Nie jestem natomiast przekonany do sposobu, w jaki ta część domyka temat *body positivity*, sprowadzając ruch ten do doświadczenia wyłącznie kobiecego. Oczywiście historia współczesnej ciałopozytywności jest silnie związana zarówno z ruchem *fat acceptance*, jak i z feminizmem, gdyż to kobiece ciało (podobnie jak innych mniejszości etniczno-rasowych, queerowej czy różnosprawnej) przez dekady stanowiło jeden z głównych obszarów kulturowej regulacji wyglądu. Nie oznacza to jednak, że *body positivity* jest kategorią wyłącznie kobiecą. Przeciwnie, współczesne rozumienie tego ruchu wyrasta z perspektywy intersekcyjnej i obejmuje różne ciała i doświadczenia cielesności. Przedstawienie niewątpliwie słusznie zauważyło problem wpływu reżimów konwencyjnej atrakcyjności na męską psychikę, jednak krytyka tego mechanizmu została wsparta na przeciwstawianiu męskiego i kobiecego doświadczenia. Tymczasem można mówić o doświadczeniu presji w tym zakresie bez tworzenia konkurencyjnej, binarnej narracji.

Muszę przyznać, że przez bardzo energetyczny początek, interakcje z widownią, czarowną warstwę wizualną i znakomite aranżacje muzyczne, a także przez zwyczajną sympatię do Agaty Biziuk jako reżyserki *On (Baz)Air* – moje oczekiwania wobec spektaklu zawiesiły poprzeczkę od początku wysoko. Nie mogę powiedzieć, że bawiłem się na nim źle, że spektakl był nieudany – przeciwnie, spędziłem na nim naprawdę miło czas. Było przyjemnie, momentami efektownie i zabawnie, tylko pod względem dopracowania wątków społeczno-problemowych,

czuję się nienasycony.

P.S. Ta recenzja miałaby klamrę kompozycyjną, gdyby autor skonsultował ją z Tomaszem Domagałą.

Leon Jachimiak



Intelektualne akrobacje

Papier może pomieścić skończoną liczbę tekstów i myśli. Jeśli ciągle jest Wam za mało albo diametralnie się z nami nie zgadzacie i chcecie o tym porozmawiać, nadarza się ku temu doskonała okazja. Już dziś, to jest w **sobotę 29 sierpnia o godzinie 16.00 w szklanym holu Fabryki Sztuki** poprowadzimy otwartą debatę teatralną. To przyjazne miejsce dla wszystkich, którzy czują niedosyt dialogu, chcą poznać lub wyrazić opinię. Rozmowa odbędzie się pod hasłem „Intelektualne akrobacje”, więc naprawdę wszystko może się zdarzyć. Być może będziemy żonglować argumentami, a może podejmiemy się przejścia po równoważni rozsądku. Jest szansa, że zamkniemy oczy i będziemy rzucać opiniami do ruchomego celu. Mówi się, że może się pojawić słoń ze składu porcelany i co najmniej jeden dobrze wytresowany pudeł. Nasz pomysł to 60 minut, otwarte umysły redaktorów i recenzentów „Tupotu” i wolne miejsce przy stole, które możesz zająć, by bez skrępowania zabrać głos w dyskusji o teatrze, cyrku, krytyce, muzyce i życiu.

~Zaprasza Studenckie Koło Naukowe Teatrolodów UŁ i Redakcja „Tupotu”

TEATROLODZY ŻKI UPARCIE PISZĄ O TEATRZE

Do tej edycji TUPOTu piszą członkowie_inie Studenckiego Koła Naukowego Teatrolodów UŁ:

Bartosz Ciechanowicz, Michał Mimi Grzybowski, dr Małgorzata Jabłońska, Leon Jachimiak, Aleksandra Klem, Lena Kowalska, Lena Kozak, mgr Maria Sławińska, Natalia Szczepaniak

Redaguje: dr Małgorzata Jabłońska

Redakcyjne chochliki tworzą: Arnold Listewka, Waleriana Tuptaczek

Skład: Leon Jachimiak

Blog: Leon Jachimiak, Lena Kowalska

