



Kraków

ŁĄŻNIA  
NOWA

# Równina wątlých mięśni

Flatland of Limp Muscles

TEATR ŁĄŻNIA NOWA – INSTYTUCJA KULTURY MIASTA KRAKOWA

KONCEPCJA, REŻYSERIA, CHOREOGRAFIA / CONCEPT, DIRECTION, CHOREOGRAPHY

Renata Piotrowska-Auffret

KREACJA I PERFORMANS / CREATION AND PERFORMANCE

Magda Fejdasz, Aleksandra Osowicz, Katarzyna Sikora

DRAMATURGIA I TEKSTY / DRAMATURG AND SCRIPTWRITER

Anka Herbut

MUZYKA / MUSIC

Marcin Janus

KOSTIUMY / COSTUMES

Maja Skrzypek

ŚWIATŁA I PRZESTRZEŃ / LIGHTING AND SET DESIGN

Aleksandr Prowaliński

RESEARCH

Dominique Brun, Clarisse Chanel, Magdalena Frankowicz,  
Zuzanna Jusińska, Kama Królikowska, Natalia Oniśk, Agnieszka  
Sikorska, Mary Szydłowska, Katarzyna Sypniewska, Monika Turemka

INSPICJENT / STAGE MANAGER

Aneta Skrzyszowska

CZAS TRWANIA / DURATION

50'

PRODUKCJA / PRODUCTION

Teatr Łaźnia Nowa

PREMIERA / PREMIERED ON

24.11.2019



# Równina wątłych mięśni

Dawno temu kobiece ciało zostało skolonizowane przez rodzaj męskoosobowy. Przewody łączące jajniki z macicą na cześć uczonego z Padwy nazwano trąbkami Falloppia. Przedowulacyjne pęcherzyki jajnikowe określone zostały mianem pęcherzyków Graffa. Można by pomyśleć, że są własnością duńskiego anatoma. Gruczoły przedsionkowe większe, zwane gruczołami Bartholina, znajdują się wewnątrz warg sromowych mniejszych, więc w praktyce Bartholino nigdy ich nie miał, ale tylko on ma je w teorii. Nawet punkt G stał się punktem G od inicjału niemieckiego lekarza Ernsta Grafenberga – tego samego, który wymyślił wkładkę domaciczną. Pewnego chłodnego wieczoru pewne kobiece ciała, które miały trąbki, pęcherzyki, gruczoły i punkty G, pomyślały: czy ten rodzaj skończy kiedyś kolonizację tego ciała?

(ze scenariusza)





# Flatland of Limp Muscles

A long, long time ago, the vast expanses of the female body were colonised by those of masculine disposition. The tubes connecting the ovaries to the uterus were called the Fallopian tubes, to honour Fallopio, a scientist from Padua. The hormone-secreting follicles in the ovaries were called Graafian follicles. You would think they are all the property of the Danish anatomist. The greater vestibular glands, known as Bartholin's glands, are situated outside the labia minora so Bartholin never actually had them, but only he has them in theory. Even the G spot became the G spot from the initial of the German physician, Ernst Grafenberg, who also invented the IUDs device. On some chilly November evening, some female bodies that had tubes, follicles, glands, and G spots thought: Will their kind ever end the colonisation of this body?

(from the script)

**W** 1913 roku w Paryżu ma miejsce premiera *Święta wiosny* Igora Strawińskiego z choreografią Wacława Niżyńskiego i scenografią Mikołaja Roericha – dzieła przełomowego, natychmiast okrzykniętego jako skandalizujące. Libretto opowiada o słowiańskim rytuale, w ramach którego spośród wielu dziewczyn mężczyźni wybierają jedną, składając z niej ofiarę. W ten sposób chcą przebłagać boga wiosny i przywrócić witalność naturze. Kończący libretto taniec Wybranej, w którym dziewczyna tańczy tak długo, aż umrze, to reprezentacja narzuconej woli, bezwolności i uległości wobec rozkazu. Sama choreografia jest wobec ciała opresyjna i wyczerpująca, ma również bardzo zróżnicowany, zmienny rytm, nieskorelowany z muzyką. Cały balet z kolei ukazuje anatomie patriarchalnej kultury, która go zrodziła. Wychodząc od figury ofiary zaczerpniętej ze *Święta wiosny*, stworzyliśmy kwestionariusz i poprosiliśmy o jego wypełnienie dziewczyny i kobiety w różnym wieku i o różnych doświadczeniach życiowych. Zebrane materiały posłużyły nam jako baza dla stworzenia tekstów i niektórych scen ruchowych w spektaklu.

Anka Herbut







gor Stravinsky's *The Rite of Spring* with choreography of Vaslav Nijinsky, and stage designs and costumes by Nicholas Roerich premiered in Paris in 1913. The breakthrough piece was immediately acclaimed as scandalising. The libretto speaks of a Slavic ritual in which men select a single girl and sacrifice her. They do it to beseech the god of spring to return vitality to nature. The dance of the Chosen One, the final one in the libretto, has a girl dance until she drops dead, is a representation of superimposed will, passiveness, and obedience. Choreography, with highly differentiated rhythm uncorrelated with music, is oppressive for the body and exhausting. The whole ballet in turn portrays the anatomy of patriarchal culture that gave birth to it. Starting from the figure of a sacrifice taken from *The Rite of Spring*, we drafted a questionnaire and asked girls and women of various age and with various life's experiences to fill it in. The then used the responses as the database for creating the text and some motion sequences in our production.

Anka Herbut

# Pogo do Strawińskiego

Z Renatą Piotrowską-Auffret o procesie pracy nad *Równiną wątych mięśni* rozmawiają Paulina Kaucz i Małgorzata Lech

## Pracujesz poprzez ciało i o ciele opowiadasz. Co było punktem wyjścia do tej opowieści?

Najpierw był *trigger* w postaci libretta do *Święta wiosny* i jego zakończenia. Święto to emblematyczne dzieło, rekonstruuje je wielu choreografów i choreografek. Najczęściej wybierają muzykę Strawińskiego i opracowują do niej własną choreografię. Ale wydaje mi się, że niewielu z nas próbuje wejść w dyskusję z librettem, skonfrontować się z tym, jak się ono kończy. Sama historia opowiada o Wybranej – dziewczynie, która poza swoją wolą zostaje wybrana spośród kobiet plemienia, żeby „zatańcować się na śmierć”, umrzeć w ofierze. Twórcy (swoją drogą mężczyźni) inspirowali się tutaj pogańskimi rytuałami, a sama historia jest wcieleniem pewnego mitu, w którym dziewczyna zostaje wybrana do tego, żeby najpierw przez chwilę zaistnieć, a potem zniknąć. Zastanawiałam się, jak by to wyglądało dzisiaj, jakie są współczesne przejawy tego mitu.

## Tak powstała ankieta, przy pomocy której zbierałyście materiały do spektaklu.

Skonstruowałam parę pytań, które odbijały się od historii Wybranej. Dotyczyły ciała, wybranego fragmentu ciała i doświadczeń cielesnych związanych z „byciem wybraną”. Pracuję z ciałem i wierzę, że możemy przez nie oddziaływać na widzki i widzów z poziomu innego niż psychologia. Zebrałyśmy różne świadectwa kobiet, w których w pewien sposób powtarzał się schemat historii Wybranej ze *Święta wiosny*. Większość mówiła o tym, jak dziewczyny były wmanewrowane w rolę ofiary albo wchodziły w nią same, z automatu.

## Od tego rozpoczął się proces pracy nad spektaklem?

Tak, świadectwa podzieliłyśmy z dramaturżką Anką Herbut na kategorie, podgrupy tematyczne: temat wstydu ciała, temat opresji od jednostki męskiej, temat opresji systemowej. Mogłyśmy się im jeszcze bliżej przyjrzeć, Ania mogła rozpisać teksty, a następnie scenariusz. Z niektórymi świadectwami improwizowałyśmy potem na próbach z Olą Osowicz, Magdą Fejdasz i Kasią Sikorą. Wyszła z tego m.in. scena „masowania” przy tekstach *#metoo* i teksty o „fiutdogach z żabki” i „kasowanych chujach”, które Ania pospisywała, dodając coś od siebie i rozwijając je. Pracowałyśmy procesualnie. Z dnia na dzień coś wypadało, coś nowego powstawało.

Równolegle chciałam dotknąć oryginalnej, historycznej choreografii Niżyńskiego i spotkać się z nią w procesie pracy. Razem z performerkami Magdą, Olą i Kasią poznawałyśmy ją, żeby móc się od niej cielesnie odbić. W tańcu Wybranej jest figuratywność ofiary, którą chciałam zdekonstruować.

### W jaki sposób dekonstruuje się taką figurę?

Najpierw zauważając, jakie są elementy składowe figury, jej specyfika cielesna, rodzaj obecności, jakość ruchu. W samej zrekonstruowanej choreografii Niżyńskiego moją uwagę bardzo przyciągnęło to, że figury ruchowe w tańcu Wybranej są jakby „zamrożone”, zaciśnięte w ekstremalnie małej przestrzeni. Każda zmiana kształtu ciała odbywa się jak najkrótszą drogą. Najbardziej uderzyło mnie to, że pomiędzy „zamrożonymi” kształtami ciała pojawia się drzenie lub bardziej widoczne trzęsienie od stóp w górę ciała. W choreografii Niżyńskiego trzęsienie się ciała jest przejawem lęku, a u nas buduje moc i potencjał zmiany, uruchamia przepływ energii między ciałami. Jak w transie czy pogo. Zresztą od początku chcieliśmy zatańczyć pogo do Strawińskiego! Taka punkowa estetyka i rebelia jako forma oporu bardzo mi odpowiadają.

W trakcie prób, korzystając z różnych materiałów dostępnych w sieci, sprawdzałam też, czy ta specyficzna historyczna figuratywność ma powiązania ze współczesną, a jeśli ma – to jakie. Zauważyłam zbieżność gestów rąk i nisko osadzonego ciężaru ciała. Okazało się, że wystarczy niewielki ruch, mała podróż cielesna, aby od figury ofiary przejść do gestu samoobrony, do pozycji gardy i do walki. Albo jeszcze inaczej – do gestu czułości, empatii i słuchania siebie. Używałyśmy tych strategii, żeby przetransformować figury ofiary, wyemancypować je cielesnie i znaczeniowo. Podobnie było z pogo. Szybko stało się jasne, co w tym procesie jest punktem wyjścia, a co będzie punktem dojścia, i to w pewnym sensie nakreśliło nam linię pracy. I poziom cielesny, i poziom werbalny miały początek w libretcie do *Święta wiosny*.

Inspiracją była też figura czarownicy, która stoi w opozycji do figury ofiary. Podsunęła nam strategię do pracy z głosem – to, w jaki sposób spektakl jest mówiony; stereotypowy śmiech wiedzy, cała dźwiękowa i cielesna transformacja, która zachodzi w jednej ze scen.



### Na jakim etapie to zafiksowałyście?

Materiały cielesne, choreograficzne i tekstowe, mniej lub bardziej skonkretyzowane, były z nami od momentu przyjazdu do Krakowa. Ale rewolucja w spektaklu dokonała się mniej więcej na tydzień przed premierą. Wtedy przyjechał do nas Sasza Prowaliński, pojawiła się propozycja przestrzeni, światła. Zaczęło się to ustawiać przestrzennie, transformować kompozycyjnie i klarować jakościowo. Kostiumografka Maja Skrzypek, zainspirowana propozycją wizualną, również wprowadzała zmiany do kostiumów. Pojawiła się całościowa muzyka skomponowana przez Marcina Janusa, a ona wspiera i dramaturgię, i performerki. Wszystko budowało się do samego końca, dlatego jesteśmy tak zmęczeni! (śmiech)

Dużo czasu zajęło nam nazywanie – również fizycznie – tego, co robimy, ale myślę, że dzięki temu dziewczyny wiedzą, z czym pracują i biorą to jako swoje. Nazywanie rzeczy, wspólnianie języka w przypadku pracy z ciałem wcale nie jest takie oczywiste. Dużo balansuję pomiędzy doświadczeniem cielesnym a afektem, który się pojawia, emocjonalnością. To nie jest choreografia matematyczna, czasem trudno wyrazić słowami to, o co mi chodzi. W dodatku Ola, Magda i Kasia są bardzo różne. Spotkałam się na scenie z trzema kobietami, każda z nich miała inne potrzeby, pytania, sugestie i każda z nich inaczej rozumiała słowa, które miały się przełożyć na pracę ciała... Różnorodność dziewczyn i procesualność ich ciał indywidualnych były dla mnie bardzo ważne. Na szczęście struktura nie zabiła ich różnorodności, wspierała ją. Jednocześnie różnorodność w tej strukturze nie zabiła sensu całości.



## W tym procesie towarzyszyła wam też rysownicza. Skąd ten pomysł?

Gdy w 1913 roku powstało *Święto wiosny*, Diagilew, dyrektor Baletów Rosyjskich i producent dzieła, pozwolił dokumentować próby tylko na szkicach. Do teatru przychodziła młoda rysownicza Valentine Gross-Hugo i szkicowała figury tancerek. Dzisiaj są one jedynym źródłem odczytywania choreografii Niżyńskiego, bo oryginalna partytura choreograficzna do baletu się nie zachowała. My też pracowałyśmy z tymi rysunkami, szukałyśmy w nich inspiracji i wskazówek, a ponieważ o spektaklu myśleliśmy w punkowy sposób – jako o przestrzeni zawłaszczenia i DIY – doszłam do wniosku, że ciekawie byłoby odtworzyć ten proces sprzed stu lat i włączyć do pracy rysowniczkę. Magda Migas była z nami kilka razy na próbach i w cudowny sposób uchwyciła dziewczyny w ruchu i klimat naszej pracy. Dzięki temu możemy opowiedzieć o spektaklu również rysunkami.

## Spektakl faktycznie jest bardzo włączający, na koniec masz ochotę podejść i zacząć tańczyć z dziewczynami pogo. Ty tym razem nie chciałaś być z nimi na scenie?

W pewnym momencie przechodziłam przez materiały dziewczyn na potrzeby ustawienia mikroportów i pomyślałam: „Te materiały są super, chciałabym w nich być, może powinnam?”. Ale powstrzymałam się od tego (śmiech) i to była dobra decyzja. Choć niełatwa. Gdy pracujesz na materiałach, w których znaczenie ma cielesność, bycie na zewnątrz staje się trudne. Ale od początku wierzyłam, że to pole jest do zawłaszczenia przez dziewczyny. Są świetne w tym, co robią. Gdyby czuły się niepewnie jako performerki, spektakl nie byłby tak włączający. Zostałyby utrzymane jego założenia koncepcyjne i sensy, ale to dziewczyny w pełni budują tę sytuację.

## Równina wątych mięśni jest właściwie twoim pierwszym doświadczeniem pracy w systemie teatralnym. Jak było? Coś cię zaskoczyło?

W zeszłym roku robiłyśmy z Olą Osowicz projekt w Teatrze Słowackiego, choć założenie było takie, że będzie to wydarzenie jednorazowe. Później weszłyśmy w repertuar, ale ponieważ „system” nie stał za nami od początku, praca nad projektem wyglądała trochę inaczej. No i nie było tradycyjnej przestrzeni teatralnej (MOS). Praca nad *Równiną* była dla mnie sporym wyzwaniem i myślę, że dużo się nauczyłam, cieszę się z tego. Przede wszystkim zaangażowane było w nią dużo więcej osób. Jest cała ekipa produkcyjno-promocyjno-techniczna, każdy chce coś z innego poziomu, trzeba tym nawigować. Nawet w procesie kreatywnym jest dużo współpracowniczek i współpracowników do ogarnięcia! Śmieję się, że dla mnie *Równina* to spektakl monumentalny, chociaż trwa 50 minut. Pojawia się pytanie, kiedy w takim systemie pracy powinien się zakończyć etap procesualny, a kiedy zacząć podejmować decyzje, żeby uniknąć wielkiego stresu na koniec. (śmiech)

## Powiedz jeszcze: czy *Równina* to spektakl antymęski?

Nie! Chociaż myślę, że mężczyźni, którzy mają raczej większe niż mniejsze ego, mogą tak pomyśleć. My mówimy o systemie patriarchalnym, czy ogólnie o systemowości, w której funkcjonujemy, a ona nie jest przecież tworzona tylko przez mężczyzn. W spektaklu mówimy też o opresji ze strony kobiet u władzy. Ale mam nadzieję, że *Równina* – jeśli tylko przemówi do mężczyzn – trochę uwrażliwi ich na sytuacje, o których stało się głośno na fali #metoo.

25 listopada 2019



# Pogo to Stravinsky

Renata Piotrowska-Auffret interviewed by Paulina Kaucz and Małgorzata Lech  
on the process of working on *Flatland of Limp Muscles*

## **You work through the body and you speak about the body. What was the starting point for your tale?**

The first trigger was the libretto to *The Rite of Spring* and its ending. *The Rite* is an emblematic piece, which has been reconstructed by many choreographers. They usually choose Stravinsky's music and create their own choreography for it. But I think many of us don't try to enter into a discussion with the libretto, and confront the way in which it ends. The story speaks of the Chosen One: a girl who, whether she wants it or not, is selected from among the women of the tribe to "dance herself to death". To die as a sacrifice. The authors, who were men by the way, were inspired by pagan rituals, and the story itself is an incarnation of a certain myth in which a girl is chosen first to come for a moment into the limelight and then to disappear. I wondered what this would look like today, and what are the contemporary manifestations of this myth.

## **This is how you developed the questionnaire to collect materials for your production.**

I drafted a number of questions that reflected the story of the Chosen One. They concerned the body, a selected part of the body, and the bodily experiences connected with "being chosen". I work with the body and I believe that we can use it to impact the audience from a level that is different to psychology. We have gathered various testimonies of women that, in a sense, repeated the schema of the Chosen One's storyline from *The Rite of Spring*; most spoke about how girls were manoeuvred into the sacrificial role or else they automatically took it on themselves.

## **Is this how the process of working on the production began?**

Yes, dramatist Anka Herbut and I divided the testimonies into categories or thematic subgroups: the subject of body shame, the subject of oppression by a male individual, the subject of systemic oppression. We could have taken an even closer look at those. Ania wrote the texts, and then the script. Later, at rehearsals, together with Ola Osowicz, Magda Fejdasz, and Kasia Sikora we improvised with some testimonies. This, for example, produced the "massage" scene for the texts of #metoo, and texts about the "dickdogs from corner stores" and "validated dicks" that Ania wrote down, adding her own contribution and developing them. We worked in a processual manner. Every day, something was left out and something new developed.

In parallel, I wanted to touch on the original, historical choreography by Nijinsky, and to encounter it in the process of working. Together with the performers, Magda, Ola, and Kasia, we got to know it in order to be able to bounce off it in the body. The dance of the Chosen One includes the figurative nature of a sacrifice that I wanted to deconstruct.

### How do you deconstruct such a figure?

First by noting what are its constituent elements: its bodily specificity, the type of presence, the quality of movement. In Nijinsky's reconstructed choreography my attention was drawn to the figures in the dance of the Chosen One as they are in a way "frozen", compressed into an extremely small space. Every change of body shape takes place along the shortest route. I was most struck by the fact that between the "frozen" shapes of the body, there comes shivering or more visible tremors, from the feet up through the body. In Nijinsky's choreography, the tremors of the body are a symptom of anxiety, while in our case it builds the power and potential for change, triggering the flow of energy between bodies. Like a trance or the pogo. In fact, from the very start we wanted to dance the pogo to Stravinsky! Such punk aesthetics and rebellion as a form of resistance is something that I like very much.

Using various materials available online, during the rehearsals I also tested whether this specific historical figurativeness can connect to the contemporary, and if it can, what are these connections. I noticed the convergence of the gestures of hands and the body's low centre of gravity. It turned out that a small motion, a small bodily journey, is enough to move from the figure of the sacrificial offering to a gesture of self-defence, to the parrying position and to fighting. Or else, to a gesture of tenderness, empathy, and listening to yourself. We used those strategies to transform the figures of the sacrifice, to emancipate them in the body and in the meaning. The case of the pogo was similar. It quickly became evident where the starting point is and what the end point will be in this process: this, in a sense, drew the line of work for us. Both the bodily and verbal levels have their beginning in the libretto to *The Rite of Spring*.

Yet inspiration also came from the figure of the witch that stands in opposition to the figure of the sacrifice. It suggested strategies for working with the voice: how the production is delivered; the stereotypic cackle of the witch, and the sonic and bodily transformation that takes place in one of the scenes.



### At what stage did you fix it?

The body, choreographic, and textual materials were more or less concrete and accompanied us from the moment we arrived in Kraków. However, the revolution in the play occurred more or less the week before the premiere. It was then that we were visited by Sasza Prowaliński, and the concept of space and lighting emerged. It began to be set in space, transformed in composition, and became clear in the qualitative sense. The costume designer, Maja Skrzypek, inspired by the visual proposal also introduced changes to the costumes. The complete music composed by Marcin Janus, supporting both the dramaturgy and the performers, was added. Everything was building up until the very end, which is why we are so tired! (Laughs.)

It took us a lot of time to name, also physically, what we were doing, but I think this allowed the girls know what they are working with and they accept it as their own. Naming things, developing a common language when you are working with the body is not at all obvious. I balance a lot between the bodily experience and affectation that sets in, the emotional quality. This is not mathematic choreography, sometimes it's hard to express in words what I am after. Moreover, Ola, Magda, and Kasia are very different. I met three women on the stage, each with different needs, questions, suggestions; each with a different understanding of the words that were to be translated into the work of the body... Their diversity and the processual quality of their individual bodies were very important for me. Luckily, the structure did not kill their diversity but supported it. At the same time, diversity in this structure did not kill the sense of the whole.



## You were also accompanied by an illustrator in the process. Where does this concept come from?

When *The Rite of Spring* was written in 1913, Diaghilev, director of the Ballets Russes and the producer of the work only allowed the rehearsals to be documented in drawings. A young illustrator, Valentine Gross-Hugo, came to the theatre and sketched the figures of the dancers. Today they are the only source for reading Nijinsky's choreography, as the original choreographic score for the ballet has been lost. We also worked with those drawings, seeking inspiration and guidelines, and as we think about the production in a punk way – as a space of appropriation and DIY – I concluded that it would be interesting to recreate that process from a century ago and include an illustrator in this work. Magda Migas joined us for a number of rehearsals, and was able to wonderfully grasp the girls in motion and the climate of our work. This lets us tell the tale of this production also in drawings.

## The production is actually very inclusive, at the end you feel like coming up and dancing the pogo with the girls. Didn't you want to be with them on stage this time?

There came a moment when I walked through the girls' materials to set up the wireless microphones, and I thought: "These materials are great, I'd like to be in them, and perhaps I should?" But I stopped myself (Laughs.) and that was a good decision. Although it wasn't easy. When you work on materials where carnality matters, it becomes difficult to stay on the outside. I believed from the start that this is a field to be appropriated by the girls. They are excellent at what they do. If they felt uncertain as performers, the production wouldn't be so inclusive. The conceptual assumptions and the meanings would remain, but it is the girls that completely build this situation.

## Flatland of Limp Muscles is actually your first experience of working in the theatre. How was it? Has anything surprised you?

Last year Ola Osowicz and I ran a project at the Słowacki Theatre, although the assumption was that it was a one-off event. Later we entered the repertoire, but because "the system" didn't support us from the beginning, the work on the project looked slightly different. There was no traditional theatre space (MOS). The work on *Flatland of Limp Muscles* was quite a challenge for me and I think that I've learned a lot, which makes me really happy. First of all, it involved far more people. Then there is the whole production/promotion/technical team, and everyone wants something from a different perspective, so you had to navigate that. Even in the creative process there are many of people you are working with which you also have to manage! I also laugh that I find *Flatland of Limp Muscles* a monumental production, even though it only lasts 50 minutes. An open question arises, when should the processual stage finish in such a system of work, and when should one start making decisions to avoid a lot of stress at the end? (Laughs.)

## Tell me also whether Flatland of Limp Muscles is an anti-men production?

No! Although I think that men, whose egos, as a rule, are larger rather than smaller, could think of it like that. We speak of the patriarchal system, or generally the systemic quality that we operate within, and it is not created only by men after all. In the play we also speak about oppression by the women who hold power. But I hope that – if it can only speak to men – it will sensitise them somewhat to the situations that were highlighted by the wave of #metoo.

25 November 2019



### Renata Piotrowska-Auffret

Niezależna choreografka i performerka, w swoich pracach wykorzystuje narzędzia tańca eksperymentalnego, sztuk performatywnych, dramaturgii i teatru. Kontempluje współczesny świat poprzez czerpanie inspiracji z intymnych doświadczeń, realnych i fikcyjnych, osadzonych w danym kontekście społecznym. Interesuje ją przewrotność relacji między politykami ciał współczesnych i historycznych, między publicznym i prywatnym oraz tekstem i ruchem. Na swoim koncie ma m.in. spektakle: *Śmierć. Ćwiczenia i wariacje* (2014), *Wycieka ze mnie samo złoto* (2017), *Wiem, uwielbiam zwiędłe kwiaty* (2018), *Równina wątych mięśni* (2019). Współpracowała z takimi miejscami jak: Teatr Łaźnia Nowa w Krakowie, Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie, CSW Zamek Ujazdowski, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Nowy Teatr, Art Stations Foundation, Centrum Choreograficzne w Montpellier, Narodowe Centrum Tańca w Paryżu, Scena Narodowa w Saint-Brieuc i inne. Priorytetowa artystka prestiżowej sieci Aerowaves w roku 2017 (spektakl *Śmierć. Ćwiczenia i wariacje*) oraz w roku 2019 (spektakl *Wycieka ze mnie samo złoto*). Jest stypendystką Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego programu Młoda Polska (2010) i programu Stypendium Ministra (2013). Członkini kolektywu warszawskich choreografów Centrum w Ruchu.

### Magda Fejdasz

Aktorka, tancerka, performerka. Ukończyła PWST w Krakowie, Wydział Teatru Tańca w Bytomiu (2013). W latach 2013–2019 współpracowała m.in. z Centrum w Ruchu, Teatrem Powszechnym w Warszawie, TR Warszawa i Muzeum POLIN, Komuną Warszawa, Teatrem Łaźnia Nowa w Krakowie, Teatrem Wielkim Operą Narodową, a także takimi artystkami i artystami jak: Weronika Pelczyńska, Izabela Chlewińska, Marta Ziółek, Renata Piotrowska-Auffret, Agnieszka Glińska, Agata Baumgart, Patrycja Kowańska, Bartosz Konopka czy Caroline Finn. Poza teatrem i choreografią współpracuje również z artystkami i artystami innych dziedzin, współtworząc projekty wideo, instalacje performatywne i teledyski.

### Aleksandra Osowicz

Tancerka, choreografka. Ukończyła Forum Dança w Lizbonie oraz Akademię Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Stypendystka wiedeńskiego programu danceWEB2017. Członkini kolektywu Centrum w Ruchu. Występowała na deskach wielu teatrów repertuarowych oraz niezależnych przestrzeni artystycznych w Polsce i Europie. Współpracowała m.in. z Anią Nowak, Anną Nowicką, Benem Riepe, Doris Ulrich, Magdą Ptasznik, Renatą Piotrowską-Auffret, Rodrigo Garcią czy Ulą Sickle. Prace choreograficzne prezentowała w m.in. w Centro de Arte Contemporáneo de Andalucia (Walencja), Triennial of Contemporary Art (Izmir), Alkantara Festival (Lizbona), Espaco do Tempo (Montemor o Novo), PACT Zollverein (Essen). Poszukuje alternatywnych rozwiązań teatralnych, opartych na równościowym współuczestnictwie.

### Katarzyna Sikora

Tancerka, performerka, choreografka. Absolwentka Wydziału Teatru Tańca w Bytomiu przy PWST w Krakowie. Stypendystka Folkwang Universität der Künste w Essen. Odbiła program szkoleniowy ModemPro w Compagnia Zappalà Danza w Katanii. Stypendystka Alternatywnej Akademii Tańca 2016 oraz 2019, realizowanej przez Art Station Foundation by Grażyna Kulczyk. Była tancerka Śląskiego Teatru Tańca w Bytomiu. Autorka choreografii

do spektakli *Kibice*, *Wiera Gran*, *Trzy siostry*, *Wieczór Trzech Króli*, *Święta kłuska*. Współpracowała przy klipach i filmach krótkometrażowych, m.in. *Breathing*. Współpracuje m.in. z Operą Narodową w Warszawie, Zachętą Narodową Galerią Sztuki, CSW Zamek Ujazdowski, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Operą Królewską w Sztokholmie, Komuną Warszawa, Teatrem Śląskim w Katowicach, Teatrem im. J. Osterwy w Lublinie.

### Anka Herbut

Dramaturżka w obszarach tańca i teatru, autorka tekstów dla sceny, badaczka, kuratorka. Funkcjonując na pograniczu sztuk i łącząc praktykę artystyczną z refleksją teoretyczną, zajmuje się dramaturgią ruchu, performatyką języka oraz relacjami sztuki i polityki. Współpracowała m.in. z Agnieszką Kryst, Ramoną Nagabczyńską, Renatą Piotrowską, Pawłem Sakowiczem, Ulą Siecle, Krzysztofem Skoniecznym, Izą Szostak, Łukaszem Twarkowskim, Martą Ziółek. Laureatka stypendium badawczego Grażyny Kulczyk z zakresu współczesnej choreografii (2019), w ramach którego realizuje projekt RUCHY OPORU. Współpracuje z magazynem kultury „Dwutygodnik”. Mieszka i pracuje w Warszawie.

### Marcin Janus

Artysta dźwiękowy, multimedialny, twórca muzyki elektronicznej i elektroakustycznej. Autor, a często także wykonawca muzyki do licznych spektakli tanecznych oraz teatralnych. Od wielu lat zajmuje się oryginalnymi projektami artystycznymi. Zaczynał jako muzyk eksperymentalnych formacji, by po kilku latach rozpocząć pracę jako niezależny kompozytor. W domenie cyfrowej najczęściej wykorzystuje Ableton Live i Metasynth oraz kontrolery midi, które dostarczają unikalnych możliwości. W świecie analogowym operuje na mocnych brzmieniach Bass Station czy Elektrona. Stypendysta Art Stations Foundation w programie Solo Projekt, finalista konkursu kompozytorskiego w ramach obchodów Roku Johna Cage’a. Poza częstymi występami w kraju gościł również w Londynie, Lizbonie, Turynie i Frankfurtach.

### Maja Skrzypek

Autorka scenografii i kostiumów do spektakli teatralnych m.in. Michała Siegoczyńskiego, Wojtki Urbańskiego, Agnieszki Glińskiej, Marty Górnickiej. Ostatnio współpracowała z Łukaszem Kosem w Teatrze im. J. Osterwy w Lublinie jako autorka kostiumów do *Wieczoru Trzech Króli* oraz z Martą Malikowską i Anką Herbut jako autorka scenografii i kostiumów do *Maliny*, zwycięskiego spektaklu w konkursie *Placówka* organizowanym przez Instytut Teatralny. Stworzyła scenografię do filmów krótkometrażowych Piotra Bukojemskiego, Ksawerego Szczepanika, Rafała Samusika, Mateusza Subiety. Współpracowała też z Olą Bilińską i Danielem Pigońskim jako współautorka koncepcji wizualnej oraz autorka scenografii i kostiumów do koncertu ich zespołu Bye Bye Butterfly w TR Warszawa.

### Aleksandr Prowaliński

Malarz, grafik, scenograf, reżyser światła. Urodzony w Białorusi. Absolwent Mińskiego Państwowego Uniwersytetu im. Głębowa na Wydziale Malarstwa i Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie na Wydziale Grafiki. W swoich pracach i projektach teatralnych zwraca szczególną uwagę na rolę obiektów oraz organizację przestrzeni za pomocą barw, które ciężko umieścić w kolorystycznym spektrum. Jego wrażliwość oscyluje między monochromatycznymi płaszczyznami a głębią uzyskaną dzięki rozwarstwieniu i nabudowywaniu świetlnych planów. Prowaliński szuka w półcieniu, stroni od kategoriycznych kolorów, zatrzymuje się o ton niżej, tam, gdzie nie są one jeszcze w pełni wyartykułowane i dlatego podążać mogą w każdą stronę.





### Renata Piotrowska-Auffret

Freelance choreographer and performer using the tools of experimental dance, performing arts, drama, and theatre in her work, Renata Piotrowska-Auffret contemplates the contemporary world by drawing inspiration from intimate experiences, whether real or fictitious, set in a given social context. She investigates the contrariness of relations between policies of contemporary and historical bodies, the public and the private, and the text and movement. She has created a range of productions, among others *Death. Exercises and Variations* (2014), *Pure Gold is Seeping out of Me* (2017), *I Know You Adore Withered Flowers* (2018), and *The Weak Muscles Plain* (2019). Piotrowska-Auffret has worked among others with the Łaźnia Nowa Theatre and the Juliusz Słowacki Theatre in Kraków, Zamek Ujazdowski Contemporary Art Centre and the Zachęta National Art Gallery in Warsaw, the Art Stations Foundation, CCN Choreography Centre in Montpellier, National Dance Centre in Paris, and the National Stage in Saint-Brieuc. A priority artist for the prestigious Aerowaves network (2017 with *Death. Exercises and Variations*, and 2019 with *Pure Gold is Seeping out of Me*), she holds a scholarship from the Ministry of Culture and National Heritage under the Młoda Polska programme (2010) and the Ministerial Scholarship programme (2013). Member of the Centrum w Ruchu choreographer collective in Warsaw.

### Magda Fejdasz

Actor, dancer, performer. Graduate of the AST Academy of Theatre Arts in Kraków and the Dance Theatre Faculty in Bytom (2013). In 2013–19 she worked among others with the Centrum w Ruchu, the Powszechny and TR theatres in Warsaw, the Polin Museum, Komuna Warszawa, the Łaźnia Nowa Theatre in Kraków, the Teatr Wielki – Polish National Opera, and individual artists, to name Weronika Pelczyńska, Izabela Chlewińska, Marta Ziółek, Renata Piotrowska-Auffret, Agnieszka Glińska, Agata Baumgart, Patrycja Kowańska, Bartosz Konopka, and Caroline Finn. Besides theatre and choreographic activity, she also works with artists working in other fields, participating in the development of video projects, performative installations, and video clips.

### Aleksandra Osowicz

Dancer and choreographer. A graduate of the Forum Dança in Lisbon and the Academy of Fine Arts in Wrocław. Holder of a scholarship from the Viennese danceWEB2017 programme. Member of Centrum w Ruchu collective. She has performed in a number of repertoire theatres an independent art spaces in Poland and Europe, working with Ania Nowak, Ania Nowicka, Ben Riepe, Doris Ulrich, Magda Ptasznik, Renata Piotrowska-Auffret, Rodrigo Garci, Ula Sickle, and others. She has presented her choreographies at the Centro de Arte Contemporáneo de Andalucía (Valencia), Triennial of Contemporary Art (Izmir), Alkantara Festival (Lisbon), Espaco do Tempo (Montemor o Novo), and the PACT Zollverein (Essen). She seeks alternative theatre solutions based on equal participation.

### Katarzyna Sikora

Dancer, performer, choreographer. A graduate of the Dance Theatre Faculty in Bytom of AST Kraków. Stypendystka Folkwang Universität der Künste in Essen. Having completed the ModernPro training programme with the Compagnia Zappalà Danza in Catania, she held scholarships from Alternative Dance Academy (2016, 2019) run by the Art Station Foundation by Grażyna Kulczyk. Former dancer of the Silesia Dance Theatre in Bytom and choreographer for *Football Fans*, *Wiera Gran*, *Three Sisters*, *Twelfth Night*,

and *Saint Dumpling*, she worked on videos and shorts incl. *Breathing*. Works with the Polish National Opera in Warsaw, Zachęta National Art Gallery, Zamek Ujazdowski Contemporary Art Centre, and Museum of Modern Art in Warsaw, the Royal Opera in Stockholm, Komuna Warszawa, the Silesian Theatre in Katowice, and the Julisz Osterwa Theatre in Lublin.

### Anka Herbut

A dramaturg, an author of texts for staging, a researcher, and a curator. Working on the border of arts as well as at the crossroads between an artistic practice and theoretical reflection. The main area of her research is dance dramaturgy, language performativity and relations between art and politics. Collaborated with Agnieszka Kryst, Ramona Nagabczyńska, Renata Piotrowska, Paweł Sakowicz, Ula Siecle, Krzysztof Skonieczny, Iza Szostak, Łukasz Twarkowski and Marta Ziółek. Beneficiary of the Grażyna Kulczyk Contemporary Choreography Research Grant (2019), in a frame of which she develops her project RUCHY OPORU. She collaborates with the online cultural magazine „Dwutygodnik”. Lives and works in Warsaw.

### Marcin Janus

Sound and multimedia artist and composer of electronic and electroacoustic music. He is the composer and often performer of music for numerous dance and theatre performances. For many years he has been involved with original artistic projects. He started out as a musician in experimental groups, and after several years began working as an independent composer. He works in digital media, most often using Ableton Live and Metasynth as well as midi controllers. In his technology-based work, one can hear the juxtaposition of recordings and organic sounds with synthesized hues of an often dynamic quality. Recipient of the Art Stations Foundation grant within the Solo Project program, and a finalist in the composer competition held as part of the John Cage Year. He has also performed in London, Lisbon, Turin and Frankfurt.

### Maja Skrzypek

[czekamy]

### Aleksandr Prowaliński

Painter, graphic artist, scenographer, lighting director born in Belarus. Graduated from the Faculty of Painting at the Glebov State University in Minsk and of the Faculty of Graphic Arts at the Academy of Fine Arts in Warsaw. In his theatre works and projects, Prowaliński focuses on the role of objects and the use of colours that hardly fit the spectre to organise space. His preferences oscillate among monochrome planes and depth obtained by delamination and superimposition of the planes of light. He runs quests in the penumbra and shuns clearly defined colours, stopping at tone below, where they are not yet fully articulated, which lets them turn any way they choose.

# Teatr Łaźnia Nowa

INSTYTUCJA KULTURY MIASTA KRAKOWA

os. Szkolne 25 / Kraków  
tel.: 12 680 23 41  
bilety@laznianowa.pl  
www.laznianowa.pl

**OPRACOWANIE I REDAKCJA / EDITED BY**

Paulina Kaucz, Małgorzata Lech

**TŁUMACZENIE / ENGLISH TRANSLATION**

HOBBIT Piotr Krasnowolski

**OPRACOWANIE GRAFICZNE I SKŁAD / GRAPHIC DESIGN AND TYPESETTING**

Zbigniew Prokop – Creator s.c.

**FOTOGRAFIE / PHOTOS**

Monika Stolarska

**RYSUNKI / DRAWINGS**

Magdalena Mígas

ISBN 978-83-954540-6-6

Kraków 2019

PROJEKT JEST WSPÓLFINANSOWANY ZE ŚRODKÓW MIASTA KRAKOWA.  
PRODUKCJA SPEKTAKLU POWSTAŁA WE WSPÓŁPRACY Z FESTIWALEM KROKI.  
/ COFINANCED FROM THE FUNDS OF THE MUNICIPALITY OF KRAKÓW.  
PRODUCED IN COOPERATION WITH THE KROKI FESTIVAL.

**PARTNERZY / PARTNERS**

**mplservices**



**Teatr** im. J. Słowackiego  
**w Krakowie**

INSTYTUCJA KULTURY  
WOJEWÓDZTWA  
MAŁOPOLSKIEGO



**DYREKTOR / CEO**

Ewa Wolniewicz

**ZASTĘPCA DYREKTORA DS. ARTYSTYCZNYCH / ARTISTIC DIRECTOR**

Bartosz Szydłowski

**ZASTĘPCA DYREKTORA DS. PRODUKCJI / VICE DIRECTOR**

Małgorzata Szydłowska

**KOORDYNACJA PRACY ARTYSTYCZNEJ / COORDINATION OF ARTISTIC WORK**

Dariusz Meclik

**PRODUCENT WYKONAWCZY / EXECUTIVE PRODUCER**

Aneta Skrzyszowska

**INSPICJENCI / STAGE MANAGERS**

Aneta Skrzyszowska, Marcin Stalmach

**ZESPÓŁ TECHNICZNY / TECHNICAL TEAM**

Sławomir Matysiak, Piotr Żebrowski, Jacek Kosiba, Bartosz Buczak,  
Kazimierz Kofin, Kazimierz Wiliński, Wacław Telega, Grzegorz Gajewski

**GARDEROBIANA / DRESSERS**

Bogumiła Kryśko, Maria Skowron

**REKWIZYTOR / PROP MASTER**

Jolanta Potocka

**CHARAKTERYZACJA / MAKE-UP ARTIST**

Joanna Malawska

**KOMUNIKACJA I PROMOCJA / COMMUNICATION AND PROMOTION**

Małgorzata Lech, Paulina Kaucz, Martyna Paliś, Anna Pasternak

**DZIAŁ KANCELARYJNO-PRAWNY / LEGAL DEPARTMENT AND SECRETARY'S OFFICE**

Agnieszka Podziewska, Barbara Będkowska, Katarzyna Kowalska

**KIEROWNIK DS. ADMINISTRACYJNYCH / ADMINISTRATIVE MANAGER**

Kazimierz Kluska

**DZIAŁ FINANSOWO-KSIĘGOWY / ACCOUNTING AND FINANCE**

Zofia Hallo, Aleksandra Kaprak, Marta Komorowska

**SPECJALIŚCI DS. SPRZEDAŻY I WIDOWNI / AUDIENCE MANAGERS AND TICKET OFFICE**

Łukasz Kolender, Małgorzata Rapacz





ŁAZNIA  
NOWA

[WWW.LAZNIANOWA.PL](http://WWW.LAZNIANOWA.PL)

ISBN: 978-83-954540-6-6