

Data wydania: luty 2025

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/miedzy-slowami-o-spektaklu-amoroso>

## Między słowami. O spektaklu „Amoroso”

Monika Świerkosz

Teatr Klucz w Poznaniu

*Amoroso*

reżyseria, scenografia, opracowanie muzyczne: Janusz Orlik, choreografia: Janusz Orlik z zespołem Teatru Klucz, asystent reżysera: Antek Kurjata, obsada: Mariusz Józefiak, Jarosław Kubiak, Antek Kurjata, Daniel Laskowski, Lidia Piskorska, Piotr Roszak, Karol Solski, Magdalena Szalbierz, Arkadiusz Żmijewski, kostiumy: Agnieszka Ostrowska, reżyseria światła: Arkadiusz Kuczyński, Janusz Orlik, opieka terapeutyczna: Hanna Rynowiecka, interpretacja w PJM: Karina Akseńczuk, audiodeskrypcja: Marcin Głowiński, produkcja: Centrum Kultury Zamek w Poznaniu

premiera: 28 listopada 2024 w Centrum Kultury Zamek w Poznaniu

Tytuł najnowszego spektaklu poznańskiego Teatru Klucz zaczerpnięty został – podobnie zresztą jak wcześniejsze *Intermezzo* i *Tranquillo* – z łaciny: *amorusus* odnosi się do tego, który jest pełen miłości, (za)kochany i/lub kochający. W muzyce z kolei *amoroso* opisuje sposób prowadzenia dźwięków „z uczuciem, pieszczotliwie”. Tematem, który wziął na warsztat zespół Janusza Orlika, reżysera i choreografa, jest miłość w różnych jej odmianach. Trudno o bardziej ryzykowny temat. Jak zauważał Roland Barthes we *Fragmentach dyskursu miłosnego*: „Chcieć zapisać miłość to zmierzyć się z zamętami języka: z tą rozkołysaną przestrzenią, gdzie języka jest zarazem

*zbyt dużo* i *zbyt mało*, gdzie język jest nadmierny (w bezkresnej ekspansji *ja*, w potopie emocji) i ubogi (ze względu na kody, w które miłość go wpędza i w których go spłaszczają)” (2021, s. 130). Z jednej więc strony, próbując coś powiedzieć o miłości, zderzamy się ze wzniosłym toposem jej niewyraźności, „braku słów”, a z drugiej – z trywialnym „przegadaniem”, które zmusza nas do powielania klisz lub banałów. Choć zakochanym zwykle wydaje się, że przeżywają coś wyjątkowego, intymnego i niepowtarzalnego, fraza „kocham cię” – dodaje Barthes – jest zawsze cytatem. A to oznacza, że mówienie o miłości jest cytatem piętrowym, skazującym na męczące odtwarzanie kulturowych kodów. W zapowiedziach na stronie Centrum Kultury Zamek w Poznaniu *Amoroso* opisywane jest jako spektakl: „poetycki”, „nieśpieszny”, „oniryczny”, „szczerzy”, „intymny” – przymiotniki te, każdy z osobna i wszystkie razem, tworzą kombinację do bólu wręcz przewidywalną i zarazem niewiele mówiącą. Ale czy o miłości da się mówić inaczej?

Mam wrażenie, że twórcy *Amoroso* poszukiwali jakieś drogi wyjścia z tego klinczu, nie tyle walcząc z konwencjonalnością miłosnej mowy, ile wykorzystując ją na kilka sposobów. Pojawiający się na minimalistycznie zaaranżowanej scenie aktorzy ubrani są w zunifikowane i sformalizowane kostiumy (według projektu Agnieszki Ostrowskiej) – proste białe garnitury, zacierające różnice wieku, płci, osobowości. Jedną z postaci (Daniel Laskowski) ma do pleców przytwierdzone skrzydła Amora, w dłoni – rzecz jasna – łuk. Przez moment można się zastanowić, gdzie my właściwie jesteśmy: w niebie? na ziemi? w platońskim micie? Jest czysto, wzniosłe, uniwersalnie, transcendentnie. Czyli jak należy.

Choć ta biel w spektaklu jest w zasadzie zastanawiająca. Miłość przecież rozkochała się w czerwieniach – od intensywnego, namiętłego burgunda aż

po walentynkowy róż. Tymczasem tu jest sterylne jak na szpitalnym oddziale (w jednej z początkowych scen aktorzy ustawiają się w kolejce i łykają coś, co przypomina tabletki podawane pacjentom w schludnych plastikowych kubeczkach. Jakaś odmiana miłosnego eliksiru? Farmakonu?). Czegoś tu jednak zdecydowanie brakuje: ciała, dotyku, obecności. Wrażenie to wzmacniane jest przez zawieszenie siateczkowej kurtyny, oddzielającej widownię od aktorów. Jest ona przezroczysta, ale rozmywa obraz, utrudnia widzenie, oddala.

Jakby na przekór temu z głośników rozbrzmiewa muzyka – i nie jest to bynajmniej hymn ambrozjański, pieśń trubadura ani któreś z kanonicznych dzieł opiewających tragiczną (rzecz jasna) miłość, ale motyw z serialu *The Gentlemen*, jednego z zeszłorocznych hitów Netflixa. Walcowy rytm i chóralne partie utworu *Uncle Stans Soiree* Chrisa Bensteada – w lekki i przetworzony sposób nawiązują do „niebiańskiej” topiki miłości. Zasadniczo jednak popkulturowa ścieżka muzyczna tworzy w spektaklu rodzaj kontrmelodii, otwarcie melodramatycznej i zarazem przekornie żartobliwej w stosunku do tragicznego patosu, który uczynił z miłości niemożliwy do zdobycia (skonsumowania) obiekt pragnień. O tej quasi-religijnej genealogii miłości pisał przed laty w znakomitej książce *Miłość a świat kultury zachodniej* Denis de Rougemont. Pokazywał on, że idealna miłość miała być jak sam Bóg – doskonała, czysta, ale niepojęta i niedosięgniona, zaś jej przeżywanie – zrytualizowane jak wiara i to raczej z tych dość sekciarskich.

Szlagierową i eklektyczną muzyczność *Amoroso* (w której znajdzie się miejsce m.in. dla Whitney Houston, PJ Harvey, Elvisa Presleya, ale też dla Verdiego i Brahmsa) odbieram nie tylko jako frywolną i grającą otwarcie z konwencją popkulturowego romansu formę rozładowania patosu miłosnego tematu. Myślę, że jest ona jakimś sposobem zejścia na ziemię, przywrócenia

w tej sterylnej przestrzeni miejsca na dotyk, materialność, konkret. Wydaje się ona tym, co toruje drogę ciału, które będzie w całym spektaklu najważniejszą formą komunikacji.

Janusz Orlik podkreśla w wywiadach, że muzyka odgrywa szczególną rolę w konstruowaniu dramaturgii jego spektakli – pozwala budować sceny, rozwija temat, komplikuje go i pogłębia, w czasie prób prowadzi aktorki i aktorów w improwizacjach, uruchamiając ich ciała. Jest ona całkiem dosłownie poruszcicielką – podobnie zresztą jak sama miłość, przedstawiana często w tradycji zachodniej jako *spiritus movens* świata materialnego (Augustyn, Dante, Goethe).

To robienie miejsca dla fizycznego, materialnego, realnego ciała jest jednak niełatwym zadaniem z uwagi na słowną dyskursywizację miłości, o której pisał tak przejmująco Roland Barthes. Zagadaliśmy miłość, lamentując nad tym, jak bardzo wymyka się ona mowie. Zafiksowaliśmy się na tej aporii, zostawiając w tyle ciało, które wydaje nam się ze słowem skonfliktowane, przynależne do innego, pozajęzykowego porządku. *Amoroso* tymczasem ostentacyjnie redukuje warstwę słowną, pozwalając lepiej przyjrzeć się miłosnej mowie ciała, które niekoniecznie jest mitycznym źródłem prawdy, szczerości czy autentyczności – podlega przecież podobnej kulturowej kodyfikacji co język – ale pozostaje ważnym sygnałem czyjejs intensywnej i nieusuwalnej obecności.

Stojący w szeregu, twarzą do widowni aktorzy czule obejmują własne ciała, by następnie przekazywać sobie nawzajem pocałunek. Przytulenie i pocałunek – dwa najprostsze gesty, komunikujące, że jesteśmy istotami cielesnymi, które, aby przetrwać, potrzebują fizycznej bliskości, troski i kontaktu. To również najbardziej podstawowe formy międzyludzkiej (czy tylko?) „wymiany”, stwarzającej materialnie daną wspólnotę. Oba są

intymnym i skonwencjonalizowanym zarazem aktem, zreprodukowanym w nieskończonej liczbie scen na ekranie, na płótnie, na scenie i w życiu. Towarzysząca im rytualizacja i powtarzalność nie zmienia jednak faktu, że odmowa bycia częścią tego wielkiego obiegu wymiany ciał wiąże się z najbardziej pierwotnym doświadczeniem wstydu. Jak pisała Eve Kosofsky Sedgwick (2016, s. 235-242), unieważnienie, które przeżywamy, gdy ktoś odmawia nam kontaktu, odwracając od nas wzrok, usuwa nam (całkiem dosłownie) grunt spod nóg, wrzuca nas w czarną otchłań rozpacz, pustkę zawieszenia. Płonąc ze wstydu, chowamy na zmianę twarz i zasłaniamy pragnące ciało – to kolejne, doskonale rozpoznawalne gesty w elementarzu miłości pokazywane przez aktorów Teatru Klucz na scenie.

*Amoroso* jest spektaklem o miłości, ale może przede wszystkim o samotności, braku wzajemności, cielesnym unieważnieniu, które albo paraliżują, obezwładniają, albo wytwarzają w nas paniczny strach. Kochający nie zawsze jest kochany. Obserwujemy to w momencie, gdy jeden z mężczyzn (Jarosław Kubiak), który spotyka się z odrzuceniem przez innych, puszcza się w przejmujący, chaotyczny bieg po scenie, w poszukiwaniu jakiegokolwiek fizycznego punktu zaczepienia. Rozpaczliwą choreografię ciała dotkniętego przez miłość odgrywa też Lidia Piskorska, która wykonuje taniec-szamotaninę, wypowiadając w kółko tylko jedno zdanie: „was też będzie bolało”. Jest w nim coś rozdzierającego. Łączy ono aktorkę i publiczność w jakiejś wspólnocie podatnych na zranienie, ale też brzmi jak przekleństwo, klątwa rzucona ze złością przez osobę, której nieszczęście pozostaje dla innych czymś radykalnie niekomunikowalnym, oglądanym z dystansu performansem przykrych uczuć.

Twórcy spektaklu nie idealizują, ale też nie demonizują miłości, pokazując raczej trudną do rozplątania czy przewidzenia dynamikę głodu i nasycenia,

która powoduje, że z miłosnej afirmacji tak łatwo popaść w miłosną negację. Jak w miłosnej scenie karmienia czekoladkami: dwóch mężczyzn (Mariusz Józefiak i Jarosław Kubiak) i słodycz przekazywana z rąk do ust jak radosny dar, życiodajny akt troski. W pewnym jednak momencie (ale w którym dokładnie?) ich ruchy stają się mechaniczne, brutalniejsze, pozbawione uważności, przekształcając intymny, romantyczny rytuał bliskości w dotkliwy spektakl władzy.

Miłość bywa doświadczeniem komunii i bywa doświadczeniem ostatecznej porażki komunikacyjnej, w której materialny obieg wymiany (pocałunków, uścisków, rozkoszy, czułych słów) zostaje przerwany albo musimy się z niego wyrwać, bo stał się dla nas toksyczny. Teatr Klucz nie podejmuje tego tematu, jakby chciał się ostatecznie rozprawić z mitem miłości, odczarować ją i pokazać wyłącznie jako narzędzie zniewolenia. Podobnie zresztą jak nie próbuje zastąpić fałszywych (powtarzalnych) słów – autentycznością (niepowtarzalnością) ciała, mimo że odsyła słowo na margines. Mówi w moim odczuciu bardziej „między słowami” niż „poza słowami”, bo to napięcie między znakiem (słownym) a znakiem (cielesnym) pozostaje tu cały czas jakoś ważne. Chyba dobrze pokazuje to scena, w której duet aktorski (Karol Solski i Lidia Piskorska) w dwugłosowej dynamice dialogu teatralnego próbuje opowiedzieć bajkę: o królu o małej głowie i za dużej koronie, królowej i giermku. Choć jej struktura mogłaby przypominać doskonale znane opowieści o miłosnym trójkącie (*triângulo amoroso*), to fabuła pełna absurdalnych zwrotów akcji (jak w ćwiczeniu narracyjnym z kolektywnego dopisywania dalszych ciągów historii zdanie po zdaniu) ciągle rwie się, utyka, powtarza to samo. Głos więźnie w gardle, dialog się zacina. W pewnym momencie aktorka, wypełniając jedną z pauz w dialogu, rzuca w stronę widowni „przepraszam za kolegę”, teatralnie ogrywając komunikacyjne fiasko tej sceny. Prawdopodobnie nie takie były intencje

twórców. Ale dzięki temu zobaczyłam na scenie ciekawy, bo zaskakujący performans storytellingu, w którym jest opowieść, ale nie ma Szeherezady. A właściwie nie ma tylko linearności, którą sztuka dobrego opowiadania uznała za tak uwodzicielską. Ale czy opowieść musi być doskonała, żeby mogła pozostać opowieścią? Może ostatecznie chodzi również o to, żeby miłość opowiadać sobie po swojemu, nawet jeśli bajki o niej okazują się pełne luk i pozbawione pointy. Nadal pełne są znaków.

W *Amoroso* fizycznie obecne ciało nie składa obietnicy spełnienia (poza słowami), ale staje się nieusuwalnym warunkiem komunikacji. Doskonale oddaje to gest włączenia tłumaczki PJM (nazwanej w opisie „interpretatorką”) w rzeczywistość spektaklu. Przemieszczona w głąb sceny, a więc za przeźroczystą kurtynę, ubrana nie w zwyczajową czerń, ale tak jak pozostali aktorzy na białą, Karina Akseńczuk jest aktywną uczestniczką gry scenicznej. Z jednej strony jest być może czasem niewidoczna (gdy wstaje z krzesła, porusza się lub odwraca głowę od widowni i kieruje ją na postaci), ale z drugiej – staje się bardziej widoczna, bo mówi z wnętrza sceny, nie z jej marginesu. Mam poczucie, że w ten sposób również język migowy, który możemy oglądać na równi z każdym innym znakiem scenicznym, okazuje się czymś więcej niż po prostu tłumaczeniem – jest paralelną do wypowiedzianych na głos słów komunikacją, odbywającą się za pomocą dłoni, ciała, mimiki.

Nie napisałam dotychczas właściwie nic o niepełnosprawności aktorów Teatru Klucz, bo też odniosłam wrażenie, że niepełnosprawność nie miała tu być jakimś szczególnym tematem. *Amoroso* nie jest spektaklem podejmującym ważną społecznie, choć ciągle tabuizowaną i trywializowaną kwestię prawa do osób niepełnosprawnych do miłości i przyjaźni, tworzenia związków, rodzicielstwa, seksu, intymności. Janusz Orlik z zespołem nie uprawiają teatru społecznego. Reżyser podejmuje temat miłości jak artysta

pracujący z artystami, przetwarzając go na wypracowany wspólnie (poprzez ciało, słowo, muzykę, ruch) język sztuki. Niepełnosprawność nie jest tu różnicą, która podlega zatuszowaniu czy uwypukleniu, wydaje się po prostu częścią narzędzia artystycznego, którym dysponują i z którym pracują aktorzy. Nie jest zresztą czymś przypisanym jedynie twórcom – dzięki konsekwentnym i wielowymiarowym działaniom na rzecz dostępności w poznańskim Centrum Kultury Zamek, osoby z niepełnosprawnościami są również zaprojektowani jako odbiorcy i odbiorczynie tej sztuki. W całości przedsięwzięcia widzę ciekawą i rzadką, moim zdaniem, strategię, stawiającą na uniwersalizację odmienności (za jaką uchodzi niepełnosprawność czy również obecna w spektaklu nieheteroseksualność), ale nie w celu jej neutralizacji czy normatywizacji, tylko inkluzji. W rozmowie telefonicznej Orlik przyrównał ją do paradoksalnego działania przeźroczywej kurtyny w spektaklu: z jednej strony jest ona formą bariery, która nie uniemożliwia, ale jednak trochę utrudnia patrzenie, zmuszając widzów do wzrokowego wysiłku i koncentrowaniu uwagi na różnicach. Z drugiej zaś – pozwala się od tego nawyku „tropienia różnic” uwolnić, skoro oglądany przez siatkę obraz i tak pozostanie do pewnego stopnia nieostry.

W finale *Amoroso* umiera wreszcie sam Amor, zastrzelony przez wyczerpane miłosną szarpaniną postaci. Osuwa się na stos białych róż, które wcześniej złożono na martwym ciele porzuconego kochanka. Gdzie miłość, tam i śmierć – konwencji stało się zadość. Teatralizacji tej sceny towarzyszy stopniowe wycofywanie się pozostałych postaci za kulisy. Przestrzeń pustoszeje, kurtyna się podnosi. Echem odbijają się słowa piosenki Elvisa Presleya *Are You Lonesome Tonight*: „Wiesz, ktoś powiedział, że świat jest teatrem i każde z nas musi grać swoją rolę”. Nie czytam tego zakończenia ani jako obrazu ludzkiej tragedii, ani też jako zapowiedzi uwolnienia od niej. Nie odbieram go też jako cynicznego odruchu zanegowania miłości jako idei



wyczerpanej, zużytej, zmistyfikowanej. Może chodzi o pokazanie trudnej do zniesienia (w dwojakim sensie tego słowa) teatralizacji miłości? O to, że w konfrontacji z nią pozostaniemy ostatecznie zawsze samotni i oszukani? A może o rozpoznanie, że nawet świadomość istnienia tych wszystkich sztucznych konwencji wcale nie unieważni ludzkiego teatru uczuć i nie uchroni nas przed przeżywaniem ich w całej intensywności i dotkliwości? I być może powszechność i banalność tej konstatacji jest właśnie częścią naszych kłopotów z mówieniem o miłości.

Bardzo dziękuję Januszowi Orlikowi za rozmowę o spektaklu i materiały towarzyszące pracy nad nim.

## Autor/ka

**Monika Świerkosz** - profesorka uczelni, pracuje na Wydziale Polonistyki UJ w Katedrze Teorii Literatury. Interesuje się filozofią feministyczną, zwłaszcza w zakresie problematyki ciała i materialności, oraz krytycznymi studiami o niepełnosprawności, a także historią kobiecego pisarstwa. Współtworzy Pracownię Pytań Krytycznych na Wydziale Polonistyki UJ, jest redaktorką naczelną czasopisma „Wielogłos”. Autorka monografii: *W przestrzeniach tradycji. Proza Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk w sporach o literaturę, kanon i feminizm* (Warszawa 2014) oraz *Arachne i Atena. Literatura, polityka i kobiecy klasycyzm* (Kraków 2017), współredaktorka m.in. *Rozczytywania Dąbrowskiej* (Kraków 2018) i *Konstelacji krytycznych* (Kraków 2020). Jako konsultantka naukowa pracowała przy powstaniu dwóch spektakli: *Snu nocy letniej* (Teatr Współczesny w Szczecinie, reż. Jakub Skrzywanek i Justyna Sobczyk) oraz *Lekcji anatomii. Rekonfiguracja* (Cricoteka, reż. Agata Skwarczyńska).

## Bibliografia

Barthes, Roland, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Aletheia, Warszawa 2021.

Kosofsky Sedgwick, Eve, *Wstyd, teatralność i queerowa performatywność: sztuka powieściowa Henry'ego Jamesa*, przeł. J. Bednarek „Teksty Drugie” 2016, nr 4, s. 235-242.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/artykul/miedzy-slowami-o-spektaku-amoroso>