didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 186**
Data wydania: kwiecień 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/bycie-w-sieci

/ ZAGRANICA

Bycie w sieci

Monika Kwaśniewska

Projekt European Theatre Platform – Prospero. New European Wave, Kick-Off Meeting

Ivan Vazov National Theatre w Sofii, 31 stycznia – 2 lutego 2025

Jak Shaw i Malkovich obrazili prawicowych Bułgarów

7 listopada 2024 roku przed Teatrem Narodowym Iwana Wazowa w Sofii zgromadził się tłum protestujący przeciwko zaplanowanej na ten dzień premierze spektaklu *Żołnierz i bohater* Bernarda Shawa w reżyserii Johna Malkovicha. Ubrane na czarno, zamaskowane osoby zablokowały wejście do teatru. Twierdziły, że spektakl – którego oczywiście nie miały jeszcze możliwości obejrzeć – obraża bułgarską tożsamość narodową. W proteście brali udział politycy reprezentujący prorosyjskie ugrupowania (jeden były eurodeputowany i dwaj parlamentarzyści). O drastyczności tego zdarzenia oraz bezczynności policji (w związku z którą domagano się dymisji ministra

spraw wewnętrznych) świadczy relacja uczestniczącego w nim bułgarskiego reżysera (i zdobywcy Oscara) Teodora Usheva: „zostaliśmy otoczeni przez neonazistów, którzy zaczęli nas bić. Policjant zbeształ mnie za to, że ich sprowokowałem. […] Próbowaliśmy uciec, ale rozjuszony tłum rzucił się na nas. Byliśmy kopani, obrażani, opluwani, oblewani różnymi płynami i uderzani trzonkami flag" (Szumski; Szumski, 2024). Ostatecznie premiera rozpoczęła się z opóźnieniem i uczestniczyły w niej nieliczne osoby (głównie z mediów; pozostali nie zdołali się przebić przez grupę agresorów).

Opisane powyżej wydarzenia poprzedziły publikowane w mediach społecznościowych groźby i nienawistne komunikaty pod adresem teatru oraz artystek i artystów zaangażowanych w produkcję. Zniszczono też ustawiony przed Teatrem Narodowym billboard reklamujący przedstawienie, żądano odwołania premiery, deportacji Johna Malkovicha oraz zwolnienia dyrektora instytucji Wassila Wassilewa (którego od dłuższego czasu ultranacjonalistyczne środowiska oskarżają o tworzenie repertuaru obrażającego naród i wojsko bułgarskie; *Statement…*).

Akcja komedii Shawa z 1894 roku osadzona jest w kontekście toczącej się dziewięć lat wcześniej wojny między Bułgarią a Serbią. Celem autora była krytyka romantycznej wizji wojny. Zderzenie bohaterskiego mitu z realnymi, pełnymi brutalności, okrucieństwa i strachu doświadczeniami żołnierzy (dramaturg korzystał ze wspomnień żołnierzy, w tym autorytetów wojskowych) sprawiło, że w Wielkiej Brytanii uznano sztukę za oszczerstwo wobec wojska. W Bułgarii twierdzono natomiast, że dramat operuje stereotypami na temat tego kraju i jego elit. Ważnym punktem krytyki zawartej w komedii są bowiem niezręczne zachowania bułgarskiej burżuazji, starającej się bezrefleksyjnie przyswoić wzorce kulturowe z Europy Zachodniej. Jednocześnie jednak autor nie odmawia odwagi walczącym o

swój kraj żołnierzom, choć podkreśla też ich brawurę i brak strategii. Shaw potknął się na tym polu o próbę uniwersalizmu, bo – jak mówił – bardziej od lokalnych i historycznych realiów interesowała go filozoficzna krytyka kulturowych wyobrażeń wojny (Farszcza, 2022). Mimo tych wszystkich kontrowersji, utwór jest od lat wystawiany w Bułgarii i nie wywołuje tak otwartego sprzeciwu prawicowców (Szumski; Szumski, 2024). Powodem protestów przed Teatrem Narodowym były więc nie tylko stereotypy narodowe i krytyczne ujęcie historii Bułgarii zawarte w dramacie, ale też pochodzenie reżysera. Trudno mi więc wydarzeń z Sofii nie skojarzyć z losami spektakli Olivera Frljicia w Polsce: nagonką medialną na *Nie-boską komedię. Szczątki* w Starym Teatrze w Krakowie, która poskutkowała odwołaniem premiery przez ówczesnego dyrektora Jana Klatę, oraz zbiorowymi protestami, atakami medialnymi i śledztwem prokuratorskim, które wywołała *Klątwa* w Teatrze Powszechnym w Warszawie. Krytyka „zewnętrzna" zawsze boli bardziej. O ile jednak Frljiciowi zależało na ostrym komunikacie politycznym, o tyle Malkovich z rozbawieniem komentował pomysł, jakoby przyjechał do Bułgarii po to, by obrażać mieszkańców tego kraju (Szumski; Szumski, 2024). I faktycznie, jego spektakl jest odbierany jako klasyczne wystawienie dramatu – zabawne i przystępne. Kładzie ponoć nacisk na relacje międzyludzkie i komediowe nieporozumienia (por. Bateva, 2024).

Prawicowe protesty były bez wątpienia próbą cenzury. Nie przyniosły jednak skutku, bo spektakl pozostaje w repertuarze teatru. Co więcej, w obronie Teatru Narodowego w Sofii wystąpiło środowisko międzynarodowe, uznając akcje przed premierą za atak na wolność słowa i wolność artystyczną oraz traktując je jako reprezentatywne dla strategii ruchów prawicowych w całej Europie (*Statement…*). Jedną z form wsparcia było zorganizowanie w tym teatrze pierwszego „Kick-Off Meeting" nowej odsłony międzynarodowego

projektu Prospero NEW na przełomie stycznia i lutego 2025 roku.

Nie tylko Lupa i Koršunovas – Prospero NEW

Sieć Prospero (obecnie pod nazwą: European Theatre Platform – Prospero. New European Wave) funkcjonuje od 2006 roku (jej założycielami są Théâtre National de Bretagne z Francji i Théâtre de Liège z Belgii) jako wciąż poszerzające się konsorcjum instytucji – teatrów i festiwali – z różnych krajów Europy. W tak długiej, bo prawie dwudziestoletniej, historii zmieniały się jego szczegółowe cele. Od początku do teraz najważniejsze jest tworzenie sieci współpracy mającej na celu kształtowanie międzynarodowej sceny teatralnej, umożliwiającej przekroczenie lokalnych kontekstów tworzenia i odbioru teatru. Chodzi więc o wprowadzanie artystek i artystów do międzynarodowego obiegu, wymianę wiedzy i praktyk artystycznych i organizacyjnych oraz promowanie idei zjednoczonej Europy jako obszaru opartego na różnorodności kultur, języków, historii, ras i konstrukcji społecznych. Wśród twórczyń i twórców wspieranych przez tę organizację na różnych etapach rozwoju inicjatywy były takie gwiazdy europejskiej sceny jak: Katie Mitchell, Thomas Ostermeier, Angélica Liddell czy Krystian Lupa. Jednym z istotnych dla międzynarodowej widowni teatralnej rezultatów działań platformy jest powstanie platformy streamingowej: https://www.prospero-theatre.tv, na której znaleźć można m.in. nagrania spektakli teatralnych oraz filmów dokumentalnych zawierających materiały dotyczące procesów pracy nad nimi czy wywiady z osobami twórczymi. Polski teatr reprezentują dwie produkcje Teatru Powszechnego w Warszawie (to jedyna rodzima instytucja obecna w konsorcjum): *Imagine* w reżyserii Krystiana Lupy (ten spektakl został wyprodukowany w ramach poprzedniej odsłony programu: Prospero. Extended Theatre i z tego tytułu w ramach *tournée* pojechał do Hiszpanii, Włoch i Belgii[1]) i *Jak ocalić świat na małej*

scenie w reżyserii Pawła Łysaka. Wszystkie materiały są dostępne bezpłatnie, po zalogowaniu (uprzedzam, że system logowania jest uciążliwy, okienko wyskakuje niemal przy każdym przejściu między zakładkami; warto się jednak nie zniechęcać; nie da się też obejrzeć spektaklu z kraju, w którym się aktualnie przebywa, czyli będąc w Polsce nie możemy obejrzeć na tej platformie przedstawieć Teatru Powszechnego), niektóre opatrzone są napisami w różnych językach (w tym polskim!). Z perspektywy osoby badającej teatr i prowadzącej zajęcia akademickie uważam taką platformę za rewelacyjne narzędzie rozwijania wiedzy o współczesnym teatrze europejskim. (Nigdy nie miałam tak międzynarodowego repertuaru na zajęciach, jak w czasie pandemii, kiedy mogliśmy korzystać ze streamingów organizowanych przez teatry na całym świecie).

Nowa odsłona projektu – Prospero NEW – ruszyła w 2025 roku i ma trwać do 2028. Uczestniczy w niej dziewiętnaście instytucji (lista ma zostać poszerzona), w tym tak szeroko rozpoznawalne jak: Festiwal w Awinione, NTGent w Belgii, Schaubühne am Lehniner Platz w Niemczech czy Wiener Festwochen w Austrii. Zasięg konsorcjum obejmuje wszystkie regiony naszego kontynentu i nie ogranicza się do Unii Europejskiej, bo wśród partnerów są też Ivan Franko National Academic Drama Theatre w Ukrainie czy Tbilisi International Theatre Festival w Gruzji[2]. Współpraca między tak różnymi europejskimi organizacjami wydaje się szczególnie istotna ze względu na wciąż istniejące nierówności w zasobach ekonomicznych, infrastrukturalnych i symbolicznych instytucji w różnych krajach. Celem nowej odsłony projektu jest wsparcie osób artystycznych, które – choć zdobyły już uznanie w swoim kraju – z różnych przyczyn nie zaistniały jeszcze w kontekście międzynarodowym (jak to podczas konferencji prasowej w Sofii skomentowała reprezentantka Kaunas National Drama Theatre w Litwie – nie tylko Nekrošius i Koršunovas; mówiąc z polskiej perspektywy

można by dodać – nie tylko Lupa i Warlikowski). Każda z instytucji wysuwa kandydatury osób lub zespołów ze swojego kraju do objęcia programem oferowanym w Prospero NEW (z Polski są to Jakub Skrzywanek i Anna Smolar). Decyzje podejmowane są wspólnie – po zapoznaniu się przedstawicielek i przedstawicieli instytucji partnerskich z ich dorobkiem. W ramach współpracy oferowane są: międzynarodowe pokazy spektakli już wyprodukowanych, koprodukcje nowych spektakli, rezydencje artystyczne, mentoring, włączenie nagrania spektaklu do kolekcji wspomnianego kanału streamingowego. Przy czym budżety na realizację tych inicjatyw składają się w większej części z funduszy Prospero NEW (z funduszu Kreatywna Europa), w mniejszej – z wkładu własnego zaangażowanych w tę produkcję instytucji. Dystrybucja zasobami projektu funkcjonuje na wspólnie dyskutowanych i przyjmowanych zasadach (temu poświęcone było spotkanie w Sofii), co ma jej zapewnić maksymalną transparentność oraz równomierność.

Jednym z celów projektu jest też budowanie strategii oporu wobec nasilających się kryzysów politycznych i humanitarnych oraz populizmu. Decyzja, by w związku z wydarzeniami wokół premiery dramatu Shawa pierwsze spotkanie partnerów zorganizować w Sofii, wydaje się tego bezpośrednią konsekwencją. (Choć doskonale wiemy, że akurat prawicowe i nacjonalistyczne grupy rosną w siłę w całej Europie.) Gest ten miał wymiar nie tylko symboliczny i polityczny, stał się też sposobem promocji Teatru Narodowego Iwana Wazowa (co wydaje się ważne, zważywszy na ataki podważające kompetencje dyrektora) – instytucji imponującej pod względami wielkości, rozmachu i różnorodności. Oprócz intensywnych prac partnerów projektu oraz konferencji prasowej, zorganizowano też oprowadzanie po teatrze i miniprzegląd jego repertuaru. Jako gościni tego wydarzenia miałam okazję zobaczyć cztery spektakle. Choć jest to czubek góry lodowej, bo teatr ma cztery sceny i prawie sto przedstawień w repertuarze (w tym wiele

zrealizowanych przez zagranicznych artystów i artystki, np. Roberta Wilsona), to dobór spektakli dawał wgląd w estetyczną różnorodność oraz wysoki poziom jego zespołów – nie tylko artystycznych, choć te najłatwiej docenić z uwagi na bezpośrednią widzialność ich pracy. Nie przeżyłam w Sofii zachwytu, ale każdy ze spektakli mnie na swój sposób zaintrygował i zachęcił do podjęcia starań, by przekroczyć językowe i kulturowe bariery. Ta ostatnia kwestia będzie powracać w mojej narracji, bo nie zamierzam ukrywać, że oglądanie bułgarskojęzycznych spektakli, opartych w dużej mierze na tekście, z angielskimi napisami (a w jednym przypadku – bez nich) nie jest neutralne dla mojej percepcji. Uważam zresztą, że próba podjęcia międzykulturowego i międzynarodowego dialogu za pomocą teatru, która jest celem wszystkich odsłon projektu Prospero, nie może, moim zdaniem, ignorować tego typu kwestii.

Messengerowy patriarchat – *Nora*

Szeroka przestrzeń gry jest oddzielona od niewielkiej widowni szybą. Jesteśmy blisko, ale osobno. Nie ma bezpośredniego przepływu energii. Gdy osoby aktorskie wyszły do oklasków, by stanąć w pełnym świetle przed publicznością, wyglądały na bardzo zmęczone. Zastanawiałam się, czy jest to wynik braku kontaktu z widownią przez prawie trzy godziny, czy nadal są w rolach, czy po prostu – nie ukrywają stojącego za wykonaniem tak długiego spektaklu wysiłku. Pewnie wszystko po trochu. To oddzielenie było męczące również dla publiczności, która po przerwie wyraźnie się przerzedziła. Zwłaszcza że kontakt zapośredniczyły też ekrany iPhonów powiększone do rozmiarów ludzkich i wyświetlane na czarnym materiale powyżej pola gry. Większość dialogów Nory (Radina Kardzilova), Krogstada (Darin Angelov), Krystyny Linde (Ana Papadopoulu) i Torwalda (Ivan Yurukov) odbywa się za pomocą Messengera w formie komunikatów tekstowych, rzadziej „głosówek”

oraz zdjęć i – jakżeby inaczej – emotikonek. Osoby widzowskie obserwują więc postaci w rozmaitych sytuacjach – bawiące się z dziećmi, pracujące, leżące w łóżku, popijające wieczorem wino, ćwiczące taniec, siedzące u barbera, mierzące ubrania – i jednocześnie prowadzące czasem błahe, lecz zazwyczaj bardzo angażujące i emocjonujące rozmowy online. Ich działania zazwyczaj nie korespondują z tekstem (integrują się tylko w chwilach szczególnego napięcia, strachu, rozpaczy, złości), a uwaga jest nieustannie rozproszona. Ta druga konsekwencja dotyczy też publiczności, której zadaniem jest śledzenie zarówno postaci, jak i ekranów. Ich rozmieszczenie natomiast sprawia, że nie da się tego robić równocześnie, co wymusza nieustanne przeskoki między sferą gry a ekranem. Dodam, że zagraniczna publiczność miała jeszcze tłumaczenie w formie napisów wyświetlanych między ekranami iPhonów. Te zabiegi, jak rozumiem, służą uwspólnieniu percepcyjnego doświadczenia postaci i widowni; mają na celu skondensowanie strategii codziennego bycia większości osób funkcjonujących we współczesnym świecie. Po mniej więcej godzinie przedstawienia, kiedy zorientowałam się, że sytuacja odbiorcza nie ulegnie zmianie, po głowie plątała mi się wstydliwa przez swoją staroświeckość myśl, że w teatrze chciałabym jednak odpocząć od telefonu. Choć oczywiście pierwsze, co zrobiłam po wyjściu z sali – to włączyłam swój.

Przesunięcia w stosunku do tekstu Ibsena są w zasadzie niewielkie. Okazuje się jednak, że włożony we współczesne realia dramat zachowuje swoje diagnostyczne właściwości. Tożsamości postaci rozpięte są między nieustanną autokreacją a ich statusem zawodowym, ekonomicznym i społecznym. Funkcjonując w dwóch przestrzeniach – rzeczywistej i medialnej – nie traktują jednej z nich jak bardziej „realną” czy „szczerą”. Kiedy, na przykład, Nora wymienia z panią Linde wiadomości, czytając synowi książkę

na dobranoc, wydaje się bardziej zaangażowana w rozmowę z dawną przyjaciółką niż w bycie z dzieckiem. Brutalność szantażujących wiadomości od Krogstada doprowadza ją do dekonstrukcji własnego wizerunku w przestrzeni realnej, bo pod naporem kolejnych ataków i gróźb coraz trudniej jej odgrywać rolę dobrej mamy, żony czy uczestniczki kursu taranteli. Scena, w której Nora ma tańczyć zgodnie z instrukcjami trenerki, w towarzystwie dwóch pozostałych kursantek, ale nie może się skupić, myli kroki, bo cały czas myśli tylko o tym, by spojrzeć na ukryty w skarpetce telefon, jest tyleż zabawna, co dojmująco sugestywna.

Z czasem można dojść do wniosku, że zapośredniczony kontakt służy wyrażeniu tego, co trudno wypowiedzieć na głos. To odpowiednik dywanu, szafy czy piwnicy – pod którymi czy w których ukrywa się międzyludzkie brudy. Nawet kryzys małżeński zostaje omówiony w dużej mierze przez telefon: najpierw Nora bojąc się konfrontacji z mężem zamyka się w łazience; potem tekstowa rozmowa o odejściu odbywa się przy dziecku, które nie powinno słyszeć gorzkich słów padających między rodzicami. Jedyne realne konfrontacje między nimi to te, kiedy Torwald dowiaduje się o oszustwie żony (dodajmy, że obu następującym po sobie rozmowom między małżonkami towarzyszą ogromne ilości alkoholu). Wdziera się wtedy do łazienki, w której Nora się przed nim ukryła, zaczyna ją poniżać, stara się ubezwłasnowolnić, a nawet boleśnie uderza w jej wyciągniętą rękę. Odrzuca wtedy jej miłość, mówiąc, że jest ona nieistotna. Kolejna rozmowa offline ma miejsce, kiedy Torwald i Nora dostają list od Krogstada z deklaracją, że nie będzie wyciągał konsekwencji prawnych z oszustwa popełnionego przez Norę. Pijany i szczęśliwy Torwald ściska, całuje, bierze na kolana żonę. Cała radość koncentruje się na jego ocalonej reputacji. I choć mówi Norze, aby zapomniała o poprzedniej rozmowie, traktuje ją cały czas tak samo instrumentalnie.

Nora jest w tej adaptacji żoną biznesmena, który, choć już coś znaczy, to dopiero buduje swoją pozycję. Ich relacja ma charakter stricte patriarchalny: ona ma pięknie wyglądać i zajmować się dziećmi (ale z pomocą niani), on spędza czas w pracy, budując swoją karierę. „Dom lalki" przeszedł więc renowację zewnętrzną, ale nie mentalną. Dlatego końcowe odejście tytułowej bohaterki wydaje się zrozumiałe (choć trudno mi doprawdy przyjąć przekonanie Nory, że Torwald będzie dobrym ojcem). Zastanawiam się jednak, czy w ogóle znam takie kobiety i takie małżeństwa. Na tym poziomie mój odbiór *Nory* przypominał oglądanie filmów czy seriali osadzonych w innej niż moja rzeczywistości (bogaczy czy mafiosów). To, co działało zdecydowanie bardziej sugestywnie, to percepcyjne, relacyjne i psychiczne konsekwencje codziennego funkcjonowanie jednocześnie w rzeczywistości realnej i wirtualnej.

Reżyser *Nory*, Timofey Kulyabin, pochodzi z Rosji. W 2022 roku opuścił kraj ze względu na publiczny sprzeciw wobec wojny w Ukrainie[3]. Obecnie mieszka w Niemczech i pracuje w różnych europejskich teatrach. Otwieranie przeglądu spektakli Narodowego Teatru w Sofii, w czasie międzynarodowego spotkania europejskich instytucji teatralnych, w tym Ukrainy, spektaklem wyreżyserowanym przez rosyjskiego artystę wywołało we mnie poczucie zmieszania… I nie chodzi o cancelowanie wszystkich osób pochodzenia rosyjskiego bez względu na ich poglądy polityczne. Czy jednak tak silna ekspozycja, w takich okolicznościach była trafnym wyborem? Mimo że spektakl wywarł na mnie wrażenie, to jednak zastanawiałam się, czy w teatrze o tak bogatym repertuarze nie znalazłaby się żadna inna produkcja równie warta międzynarodowej prezentacji? Zwłaszcza że Timofey Kulyabin i tak już robi międzynarodową karierę, więc nie potrzebuje tego rodzaju promocji.

Rozszczepiony podmiot kobiecy – *In the Dark*

Być może wybór *Nory* miał też bardzo praktyczne podłoże. Znając tekst dramatu, mimo niedogodności percepcyjnych, nie miałam większego problemu z odnalezieniem się w świecie przedstawionym. Było to zdecydowanie trudniejsze w przypadku spektaklu, który trafił do programu w ostatniej chwili, z powodu choroby aktorki grającej w zaplanowanym na ten dzień innym przedstawieniu. *In the Dark* jest monodramem napisanym, wyreżyserowanym i zagranym przez Albenę Stavrevą, która jest też autorką scenografii. To wydarzenie w dużej mierze oparte na tekście wypowiadanym przez aktorkę-bohaterkę. Nie znając historii i nie nadążając za wyświetlanym z zawrotną szybkością ponad sceną angielskim tłumaczeniem, naprawdę trudno było mi się zorientować, kim jest i o czym mówi (nie byłam w tym wrażeniu chyba odosobniona – osoby przede mną nerwowo spoglądały na telefon, sprawdzając godzinę). Aktorka ubrana w białą, płócienną, dziewczęcą sukienkę i podszytą kożuszkiem czapkę pilotkę, z zakrwawionymi kolanami, wygląda, jakby była ucharakteryzowana na dziecko. Tak się też zachowuje: wyjada wielką drewnianą łyżką dżem czy miód z ogromnego słoja, siedzi na wysokim krześle, machając nogami; mówi z infantylną manierą, operuje przesadną mimiką. To, co zakłóca jednoznaczną interpretację jej wieku, to dość mocny makijaż oraz odsłonięta po zdjęciu czapki siwa peruka. Z czasem z opowieści bohaterki nazywanej Giczki Kukuto możemy wnioskować, że jest bardzo starą kobietą, snującą wspomnienia ze swojego życia w małej wiosce, gdzie była wychowywana przez księdza, który ją przygarnął. Infantylne zachowanie nie jest wynikiem „zdziecinnienia", ale inności czy dziwności, która cechowała ją od zawsze. Bułgarski tytuł spektaklu, *Невеdение*, jak podpowiedział mi ChatGPT, oznacza nieświadomość lub niewiedzę. To słowo ma odnosić się w *In the*

Dark, jak rozumiem, do nieumiejętności wpisania się w rzeczywistość społeczną, w której – jak mówi Giczki Kukuto – nie ma państwa, tylko kościół, szkoła, chór, sklep wielobranżowy i grzyby w lesie. Jak łatwo się domyślić, w takiej społeczności nie ma też miejsca dla ludzi, którzy się różnią od pozostałych. Dlatego w opowieści pojawiają się sceny prześladowania, nieporozumień i samotności. Bohaterka spektaklu nie jest jednak tylko „ofiarą" społecznego ostracyzmu. Albena Stavreva kreuje postać kojarzącą się z Pippi Pończoszanką – przekorną, odważną, pewną siebie i swojego odbioru świata, pełną energii i chęci życia. Obok przykrych historii przywołuje też pełne ciepła wspomnienia o swoim dziadku i rodzicach, czekając na to, że spotka się z nimi po śmierci.

Połączenie w jednej kreacji scenicznej i w jednym ciele starej kobiety, dziewczynki, którą była (lub nadal jest, bo właściwie sama nie wie, czy ma jedenaście czy dziewięćdziesiąt lat) oraz aktorki w średnim wieku jest intrygujące. Jak się dowiedziałam z wywiadów z artystką, w tekście umieściła wiele osobistych doświadczeń, obserwacji i refleksji (choć daleko mu od autobiografizmu). Można by więc uznać, że to jej tożsamość spaja postać sceniczną. Tak się jednak nie dzieje: żadna z przywołanych kondycji nie jest w stanie zdominować pozostałych i wybrzmieć w pełni. Taki rozszczepiony byt sceniczny daje początkowo wrażenie immanentnej sztuczności, z czasem jednak staje się emanacją nieposkromionej witalności, ciekawości i dociekliwości w analizowaniu rzeczywistości i charakteru swojego (potrójnego) bycia w świecie.

Mimo frustracji, którą odczuwałam w czasie oglądania, spowodowanej niezrozumieniem całych połaci tekstu, wspomnienie spektaklu i roli Albeny Stavrevej powoli rosło w mojej pamięci. Skłoniona do głębszego riserczu, z pomocą ChataGPT, który tłumaczył mi zawiłości językowe (przez chwilę nie

wiedziałam, czy bohaterka jest adoptowaną córką czy kochanką księdza, a różnica jest jednak zasadnicza), połączyłam niektóre wątki docierających do mnie we fragmentach historii. Dowiedziałam się też, że spektakl powstał, ponieważ teksty, pisane przez aktorkę do innego przedstawienia, rozrosły się tak, że nie zmieściły się w scenariuszu. To sprowokowało Stavrevą do stworzenia osobnego tekstu i jego, niemal w pełni autorskiego, scenicznego opracowania. *In the Dark* wyrósł więc z motywów przypisywanych w mojej interpretacji kreacji scenicznej: niemożliwości wpisania się w cudzy scenariusz, energii twórczej i performatywnej, potrzeby autoekspresji. Nawet jeśli nie wszystko było dla mnie w nim komunikatywne i przekonujące, bardzo doceniam takie intencje.

Houellebecq po #MeToo – *Cząstki elementarne*

Kris Sharkov – reżyser adaptacji *Cząstek elementarnych* – zdecydowanie nie zamierzał wywoływać podobnych kontrowersji, jakie towarzyszyły recepcji powieści. Potraktował prozę Michela Houellebecqa jako matrycę do opowiedzenia losów czterech osób, których walkę o namiastkę czegoś, co banalnie nazywa się szczęściem, przerywa choroba i śmierć. Zaczerpnięta z powieści wizja nowego wspaniałego świata, w którym ludzie nie różnią się płcią (są to istoty zbliżone do kobiet jako uznanych za etycznie i relacyjnie lepsze od mężczyzn) ani kodem genetycznym, rozmnażają się metodą pozaseksualną i są nieśmiertelni, wydaje się reakcją na niemożliwość pogodzenia się z cierpieniem i utratą. Choć seks jest ważnym tematem spektaklu, to nie wydaje się – w przeciwieństwie do powieści – głównym motorem katastrofy i całego zła współczesnego świata. Wszelkie sceny erotyczne czy sceny przemocy (ich liczba i drastyczność w stosunku do

powieści zostały znacznie zredukowane) zostają albo opowiedziane, albo odegrane w sposób umowny.

Przestrzeń gry jest wielopoziomowa i funkcjonalna – z powodzeniem pełni rolę laboratorium, mieszkań prywatnych, kina, ogrodu. Na górze, w centrum znajdują się szklane rury przypominające olbrzymie próbówki, w którym pojawiają się cyborgiczne istoty z przyszłości – niedalekiej, bo szacowanej na 2029 rok. Poniżej usytuowana jest wnęka – jacuzzi wypełnione kolorowymi kulkami. Przed nim znajduje się pusta, kolista przestrzeń z krzesłami po obu stronach, a po bokach sceny ekrany na projekcje filmów z drugiej połowy XX wieku (w której umiejscowiona jest akcja powieści) oraz dwie przestrzenie intymne, czyli sprowadzone do łóżek mieszkania Brunona oraz Annabelle.

Narracja jest prowadzona przez aktorki grające istoty z przyszłości (Elena Ivanova, Slavena Kerezova, Bilyana Georgieva, Darina Radeva), które w toku akcji przybierają też rolę postaci pobocznych. Spektakl zaś – podobnie jak powieść – opowiada o braciach przyrodnich: naukowcu Michaelu (Dimitar Nikolov) oraz nauczycielu i niespełnionym pisarzu – Brunonie (Martin Dimitrov). Obaj mają głębokie problemy z nawiązywaniem kontaktów międzyludzkich. Michael wydaje się osobą aseksualną i – być może – neuroatypową, Bruno jest dopuszczającym się licznych nadużyć, zakompleksionym seksoholikiem. Kiedy w końcu wiążą się z kobietami, które ich akceptują i kochają (Annabelle – Zhaklin Daskalova i Christine – Teodora Duhovnikova), te przedwcześnie umierają. Potem zaś dołączają do grona skonstruowanych przez Michaela istot przyszłości. Przemiana ma im zapewnić życie wieczne pozbawione bólu, rozpaczy, niespełnienia.

Wybór wątków, wiek osób aktorskich oraz konstrukcja postaci scenicznych przesuwają akcent z kryzysu wieku średniego na niedojrzałość i pogubienie

młodych dorosłych. Można to przedstawienie czytać jednak również jako odpowiedź na ruch #MeToo. Na tym poziomie przynajmniej niektóre sytuacje z powieści ulegają wyostrzeniu. Pierwszy seks Annabell zostaje pokazany przez mocne uderzenia w mikrofon, które w pierwszej chwili przywodzą na myśl gwałt. Koleżanka ze szkoły, której Bruno kładzie rękę na kolanie w czasie seansu kinowego, nie reaguje – jak u Houellebecqa – łagodną odmową, ale ostrym sprzeciwem zamanifestowanym wobec sprzyjającej jej grupy rówieśniczej. Bardzo dokładnie (choć nadal umownie) zrekonstruowano też molestowanie seksualne, jakiego Bruno jako nauczyciel dopuścił się na uczennicy. Podobnie jak w ramach ruchu #MeToo zmarginalizowane zostają jednak nadużycia seksualne wobec mężczyzn. Napaści i gwałty, których Bruno doświadczał w internacie, są zaledwie wspomniane. Nie odnotowałam też w spektaklu obecnego w powieści wątku jego matki rozdziewiczającej trzynastolatka. Choć jestem wdzięczna osobom twórczym za to, że w spektaklu zrezygnowano z linii narracyjnej, zgodnie z którą wszystkie problemy przyrodnich braci są winą ich wyzwolonej seksualnie matki, to uważam, że powielanie uproszczonej wizji dynamiki przemocy seksualnej niczemu i nikomu nie służy. Patrząc jednak na przedstawienie z tej perspektywy, „nowy wspaniały świat" i „nowi wspaniali ludzie" stanowią remedium na przemoc seksualną. Osoby twórcze wydają się jednak sugerować, że nowe zasady współżycia społecznego są sztuczne, wypreparowane i przez to tworzą antyutopię. Można też wyczytać ze spektaklu konstatację o niemożliwości przewalczenia „ludzkiej natury". Przemoc jest tak oczywista jak śmierć, więc, aby ją przezwyciężyć, należałoby się pozbyć części człowieczeństwa. Zresztą wizja nowego świata wydaje się w tym spektaklu z gruntu fałszywa: nowe istoty są identycznie ubrane w skąpe, połyskujące szorty i obcisłe, odsłaniające brzuch topy – i ucharakteryzowane: włosy zaczesane do tyłu, posrebrzone ciała. Kiedy

znajdują się w szklanych rurach, wyglądają, jakby występowały w peep show. Wydają się więc idealnymi obiektami seksualnymi.

Rozgorączkowana rzeczywistość – *The Petrovs in and Around The Flu*

Twórcy i twórczynie spektaklu *The Petrovs in and Around The Flu* w reżyserii Boyana Kracholova zabierają widownię w dość szaloną podróż po różnych przestrzeniach teatru i jego okolicy. Wydarzenie otwiera Persefona (Alexandra Vasileva), która szczegółowo instruuje oczekujących w foyer widzów i widzki o zasadach uczestnictwa: mamy podążać za osobami aktorskimi, możemy się do nich zbliżać, ale nie możemy ich dotykać. Radzi nam również, abyśmy nie usiłowały znajdować logicznych sensów w tym, co się wydarzy, bo i tak nam się to nie uda. Oprócz przemówienia Persefony, cały spektakl grany był w języku bułgarskim, więc jej prośba wypowiedziana do w większości zagranicznej publiczności jest właściwie czystą kurtuazją. Szansę na złapanie szerszego kontekstu miały te osoby, które czytały zaadaptowaną w spektaklu powieść rosyjskiego pisarza Aleksieja Salnikowa, albo chociaż widziały bazujący na niej film Kiriłła Sieriebriennikowa *Gorączka* (2021; tu również, dodajmy, można mieć wątpliwości dotyczące wyboru repertuarowego z kultury rosyjskiej). Książka nie została przetłumaczona na język polski, a film nie jest obecnie dostępny na żadnym kanale streamingowym, musiałam więc bazować na szczegółowym libretcie z rozpiską zdarzeń w każdej ze scen, który dostałam przed spektaklem. Historia jest jednak tak skomplikowana, wielowarstwowa, epizodyczna i nierzeczywista, że trudno uznać ten opis za eksplikację sensu przedstawienia, co najwyżej za chwiejny, choć pomocny kierunkowskaz.

Publiczność zostaje poprowadzona na ulicę na tyłach teatru (i marznie – bo wśród instrukcji zabrakło informacji praktycznych), gdzie od razu zostaje wciągnięta w wir wydarzeń. Podjeżdża karawan. Wysiada z niego dwóch wyraźnie pijanych mężczyzn – Petrov (Alexander Kanev) i Igor (Ivan Nikolov), którzy wśród krzyków i ogólnego rozgardiaszu odkrywają, że w skradzionym przez nich pojeździe znajduje się nieboszczyk (Asen Dankov). Zmarły zostaje jednak wskrzeszony groteskowymi śpiewami Persefony, by od tej pory tkwić w dziwnym, lunatycznym stanie zawieszenia. Nagle, nie wiadomo czemu, wokół samochodu pojawiają się mężczyźni w hełmach wojskowych. Sytuacji towarzyszy jeszcze Królewna Śnieżka (czy raczej aktorka Marina, grająca tę postać w spektaklu dla dzieci; w tej roli Vasilena Vincenzo), która siedzi w oknie i rozmawia przez telefon. Od tej pory, co chwilę zmieniając miejsce, uczestniczymy w szeregu luźno ze sobą powiązanych zdarzeń. W małej, zimnej, brzydkiej hali toczy się pijacka impreza Petrova i Igora, podczas której ten drugi twierdzi, że jest Hadesem i, by nas o tym przekonać, pokazuje swój dowód osobisty. W bogato zdobionej sali, kuszeni rozstawionym na stolikach winem (choć, jak informuje Persefona, jest ono dla nas, to nikt nie sięga po kieliszek), obserwujemy samobójstwo zdesperowanego i niespełnionego pisarza – Sergeya (Nencho Kostov); a nawet więcej niż obserwujemy, bo w pewnym momencie aktor wkłada jednej z widzek pistolet do ręki i wymierza go we własną głowę. W ciemnych korytarzach na zapleczu sceny towarzyszymy młodej kobiecie (Petrova – Nadya Keranova), będącej zarówno troskliwą matką, jak i seryjną morderczynią, która pod wpływem choroby stacza halucynacyjne walki z żółwiami Ninja (postaci w pluszowych kostiumach wzorowanych na filmie animowanym). Pod koniec spektaklu – najpierw w foyer, potem na dużej scenie (przy czym osoby aktorskie grają na widowni, a publiczność siedzi na scenie) – akcja koncentruje się wokół choroby syna Petrovy i Petrova.

Nasilający się u wszystkich stan chorobowy potęguje pomieszanie różnych rzeczywistości: mitologicznej (Persefona, jako pracownica służby zdrowia, wskrzesza kolejne osoby), militarnej (wracają postaci w hełmach), baśniowej (Królewna Śnieżka-Marina opowiada o swojej nieszczęśliwej miłości do Igora-Hadesa; pojawiają się też kolejne postaci z kreskówek).

Spektakl operuje bardzo różnymi konwencjami: od operowej przesady (Persefona występuje w długiej, bordowej, atłasowej sukni, wskrzesza postaci operowym śpiewem), przez realizm (atmosfera suto zakrapianej imprezy), dramat rodzinny (choroba chłopca i związane z nią rozmowy rodziców), dramat (nieszczęśliwa miłość Królewny Śnieżki-Mariny i Hadesa-Igora, samobójstwo pisarza), film akcji (scena, w której Petrova stacza walkę i morduje mężczyznę), spektakl polityczny (pojawienie się żołnierzy), po kreskówkę (wspomnianym już żółwiom Ninja i Królewnie Śnieżce towarzyszą też inne postaci tego typu), site-specific (które na stronie teatru zostaje określone jako „promenada theatre") oraz interakcyjny performans. Pomieszanie i przeplatanie tych porządków, zmiana rytmów – od nagłego przyspieszenia po okresy zastoju i trwania – osadza spektakl w estetyce surrealizmu i postmodernizmu, dobrze oddając stan zmęczonej świadomości pogrążonej w realnej i metaforycznej gorączce. Podobnie jak w *Norze*, błądzimy tu między różnymi poziomami rzeczywistości, ale w sposób zdecydowanie bardziej chaotyczny. Zgodnie ze wskazówkami Persefony nie będę się starała wyciągać z tego doświadczenia jakichś okrągłych wniosków. Dodam tylko, że uczestnicząc w tym zdarzeniu, czułam się trochę, jakby ktoś przeniósł mnie w czasie do lat dwutysięcznych, na eksperymentalny festiwal teatralny. To była ciekawa i w sumie zaskakująco odświeżająca podróż w czasie.

***

Żaden z zaprezentowanych w Sofii spektakli nie miał, w moim odczuciu, potencjału wywierania politycznego wzburzenia. Większość z nich starała się raczej przyjrzeć się kondycji ludzi funkcjonujących w rzeczywistości rozpiętej między wszechobecnymi technologiami a bardzo tradycyjnymi modelami życia i relacjami społecznymi. Zastanawiam się, czy wynika to z selekcji przedstawień, czy jest reprezentatywne dla kierunku estetycznego tego teatru. Tak czy inaczej, wydaje mi się, że prawicowe protesty, choć na pewno groźne i nieprzyjemne, ściągając na Teatr Narodowy w Sofii wzrok międzynarodowej publiczności, bardziej się mu przysłużyły, niż realnie zaszkodziły.

Wzór cytowania:

Kwaśniewska, Monika, *Bycie w sieci*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 186, https://didaskalia.pl/pl/artykul/bycie-w-sieci.

Autor/ka

Monika Kwaśniewska

Monika Kwaśniewska – redaktorka „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”, adiunktka w Katedrze Teatru i Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autorka książek *Od wstrętu do sublimacji. Teatr Krzysztofa Warlikowskiego w świetle teorii Julii Kristevej*(2009), *Pytanie o wspólnotę. Jerzy Grzegorzewski i Jan Klata* (2016) oraz *Między hierarchią a anarchią. Teatr – instytucja – krytyka* (2019). Współredaktorka kilku książek, np.: *Teatr brzydkich uczuć* (2020), *Autocenzura i cenzura. Nowe ujęcia* (2024).

Przypisy

1. Zob. https://www.powszechny.com/pl/prospero-extended-theatre [dostęp: 8.02.2025].
2. Lista wszystkich partnerów: Théâtre de Liège (Coordinating Organization) – Belgium, Liège, Temporada Alta Festival – Spain, Girona, Centro Cultural de Belém – Portugal, Lisbon, Ivan Zajc Croatian National Theatre – Croatia, Rijeka, Dublin Theatre Festival –

Ireland, Dublin, Emilia Romagna Teatro Fondazione – Italy, Modena, Göteborg Dance and Theatre Festival (Goteborgs Stadsteater) – Sweden, Gothenburg, Avignon Festival – France, Avignon, Ivan Franko National Academic Drama Theatre – Ukraine, Kyiv, Ivan Vazov National Theatre – Bulgaria, Sofia, Kaunas National Drama Theatre – Lithuania, Kaunas, National Theatre Prague – Czech Republic, Prague, NTGent – Belgium, Ghent, Onassis Stegi – Greece, Athens, Powszechny Theatre – Poland, Warsaw, Schaubühne am Lehniner Platz – Germany, Berlin, Sibiu International Theatre Festival – Romania, Sibiu, Tbilisi International Theatre Festival – Georgia, Tbilisi, Wiener Festwochen – Austria, Vienna. Zob. https://www.prospero-theatre.eu [dostęp: 6.02.2025].
3. Zob. https://capitalcultural.ro/en/timofey-kulyabin-there-is-more-lack-of-freedom-in-me-now/ [dostęp: 6.02.2025].

Bibliografia

Bateva, Ana, *Arms and the Man*, „See Stage", 18.12.2024, https://seestage.org/reviews/arms-and-the-man-john-malkovich/ [dostęp: 8.02.2025].

Faszcza, Dariusz, *Obraz wojny i żołnierzy bułgarskich w komedii „Żołnierz i bohater" George'a Bernarda Shawa*, „Klio. Czasopismo poświęcone dziejom Polski i powszechnym" 2022, t. 64 (4), s. 91-109, https://doi.org/10.12775/KLIO.2022.036.

Statement: Bulgarian National Theatre Calls for Solidarity Amid Attack on Artistic Freedom, „European Theatre Convention", https://www.europeantheatre.eu/news/statement-bulgarian-national-theatre-calls-for-solidarity-amid-attack-on-artistic-freedom [dostęp: 8.02.2025].

Szumski, Charles; Szumski, Krasen, *Far-right crowd attacks audience, actors at Sofia's national theater*, „Euroactiv", 8.11.2024, https://www.euractiv.com/section/politics/news/far-right-crowd-attacks-audience-actors-at-sofias-national-theater/ [dostęp: 8.02.2025].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/bycie-w-sieci*