didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 187/188**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/rodzinne-i-polityczne

/ FESTIWALE

Rodzinne i polityczne

Alicja Müller

8. Międzynarodowy Festiwal Open the Door w Katowicach, 6–15 czerwca 2025

Otwieranie drzwi

Katowicki Open the Door festiwalem otwartych drzwi nie jest wyłącznie w przenośni. Dyrektor Robert Talarczyk i kuratorka Dagmara Gumkowska dbają o jego dostępność zarówno w rejestrze ekonomicznym (bilety na wszystkie wydarzenia, nawet te najgłośniejsze, kosztują piętnaście złotych, a program obejmuje również niebiletowane widowiska plenerowe, organizowane nie tylko przed Teatrem Śląskim w Katowicach, ale również w innych miastach Górnośląsko-Zagłębiowskiej Metropolii), jak i komunikacyjnym (przedstawienia prezentowane są z tłumaczeniem na PJM, audiodeskrypcją oraz napisami w języku polskim i angielskim). Jego otwartość dotyczy też reprezentacji: spektakle, które zaprasza Gumkowska, nie są opowieściami z porządku dobrobytu, a z jego marginesu. Nawet jeśli ich twórczynie i twórcy należą do klasy uprzywilejowanej, to ten kapitał

zużytkowują do tego, by zabrać głos w sprawie ciał szczególnie przez neoliberalną rzeczywistość narażonych na zranienie: robotniczych, queerowych, nie-białych, nie-ludzkich, z niepełnosprawnościami, g/Głuchych, w kryzysie bezdomności. Na czas trwania festiwalu Teatr Śląski staje się miejscem projektowania i praktykowania antykapitalistycznych, feministycznych i odmieńczych utopii, dekonstruowania neokolonialnych sposobów myślenia o świecie i jego Innych, obnażania mechanizmów strukturalnego rasizmu, wbudowanych w instytucje prawne, medyczne oraz kulturalne i nie zawsze działających w sposób ostentacyjny.

Podczas tegorocznej edycji obejrzałam wiele mądrych i buntowniczych spektakli, nierzadko bardzo gorzkich, ale jednocześnie dających na nadzieję na to, że zaangażowany teatr może stawać się wehikułem oddolnej naprawczej zmiany w polu społecznych nierówności i niesprawiedliwych polityk reprezentacji – zmiany, rzecz jasna, w skali mikro, ale wciąż znaczącej. Do takich przedstawień należy *JaWa* Iwony Nowackiej i Jana Turkowskiego, o którym w „Didaskaliach" pisała Katarzyna Niedurny (2023). Są nimi także zrealizowany w formie artystyczno-edukacyjnego manifestu spektakl *Moje ręce krzyczą* z Olsztyńskiego Teatru Głuchych oraz przewrotnie korzystający z technik komputerowej animacji choreodokument Chisato Minnamimury *Spisane z ciszy*, opowieść o sytuacji g/Głuchych po wybuchach bomb atomowych w Hiroszimie i Nagasaki. Program Open the Door pokazał, że teatr bywa miejscem spotkań w innych okolicznościach niemożliwych i budowania symbolicznych sojuszy (na przykład – jak w teatralnej ceremonii *Granica. The Border* – między niebinarną ukraińską artystką i walczącą na froncie żołnierką Antoniną Romanową a wrocławską performerką Moniką Wachowicz) czy przestrzenią subwersywnego odwracania relacji władzy w obrębie kultury włączania. We wspaniałym koncercie nagrodzonego Fryderykiem zespołu Współgłosy, w którym chór

tworzą osoby z niepełnosprawnościami intelektualnymi oraz towarzyszące im osoby aktorskie z warszawskiego Nowego Teatru, Marcel Berliński (wokal i fortepian) prowadzi narrację w taki sposób, że to publiczność jest włączana w świat eksperymentalnego jazzu, a chórzystki i chórzyści sytuują się w pozycjach eksperckich.

Jednym z tematów, które w moim odczuciu w Katowicach wybrzmiały najmocniej, był problem polityki jako tego, co dla grup uprzywilejowanych jest, jak mówi Édouard Louis w *Kto zabił mojego ojca*, przede wszystkim „kwestią estetyczną", a dla społeczności marginalizowanych – sprawą życia i śmierci. W tym artykule piszę o spektaklach, w których intymne, zazwyczaj autoteatralne (wyjątkiem są tu *Chłopacy* z Teatru Śląskiego) opowieści o rodzinach i przyjaźniach pulsują politycznym gniewem, skierowanym przeciwko neoliberalnym władzom, męskim wojnom i patriarchalnej opresji.

Miejsca, w których się bito

Przestrzeń, w której rozgrywa się akcja *Chłopaków* w reżyserii Krzysztofa Zyguckiego, zdaje się zbyt ciasna nawet dla pary kochanków. Tymczasem to właśnie w niej ścierają się historie dwóch pokoleń Szkotów z Glasgow, uwikłanych w religijne konflikty i kibolskie fantazmaty, stale mobilizujące afekty jednocześnie toksycznej i zranionej – między innymi przez liberalne reformy rządu Margaret Thatcher – męskości. Gniew, który noszą w sobie mieszkańcy robotniczej dzielnicy miasta, peryferii kapitalizmu, jest w opowieści Zyguckiego i Eugenii Balakirevy (autorki tekstu i dramaturżki spektaklu) rozładowywany na ciałach ich żon oraz synów – przede wszystkim tych odmieńczych, żądnych nie krwi, a homoerotycznej rozkoszy. Scenografia Jerzego Basiury, na którą składają się obskurna wanna i zaklejona anarchistycznymi plakatami zespołu Sex Pistols wykafelkowana

ściana z ciągiem obrzydliwie rdzewiejących pisuarów, przypomina tyleż chylące się ku rozkładowi miejsce zakazanych schadzek, co nędzną więzienną toaletę i jako taka staje się z jednej strony przestrzenią queerowych utopii, z drugiej – areną patriarchalnej przemocy. Artysta tworzy miejsce, które jest synekdochą tego, co wyparte zarówno z projektu modernizacji, jak i z pola hegemonicznej męskości, tutaj niejako jeszcze potworniejącej w obliczu postępującej biedy i zmierzchającego robotniczego etosu.

Publiczność siedzi po dwóch stronach kameralnej sceny Teatru Śląskiego, przez co już i tak duszna przestrzeń wydaje się oblężona. Osaczeni – ojcami, braćmi i sąsiadami paranoicznie strzegącymi heteronormatywnego paktu – są również główni bohaterowie *Chłopaków*: Mungo (Paweł Kruszelnicki) i James (Jan Jakubik), którzy scenariusz pacyfistycznego oporu odnajdują w *Pięknym pasterzu*, XVI-wiecznej gejowskiej sielance Jacques'a de Fonteny. Dramaturgiczną oś spektaklu Zyguckiego i Balakirevy wyznaczają jednak motywy z powieści *Młody Mungo*, której autor, Douglas Stuart, zużytkowuje szekspirowski schemat miłości rodzącej się na przekór śmiertelnie zwaśnionym rodom kochanków, czerpiąc też z jego broadwayowskiej aktualizacji w postaci *West Side Story*. Skłócone gangi Glasgow, o których mowa w książce, formują się w obrębie się dwóch ideologii: protestanckiej i katolickiej. Choć ani James, ani Mungo nie są szczególnie religijni, to właśnie wiara ojców pozycjonuje ich w świecie. Pierwszy nastolatek jest ekonomicznie uprzywilejowanym protestantem-intelektualistą, drugi – ubogim synem zamordowanego w trakcie ulicznych porachunków katolika o robotniczej przeszłości.

Mimo że rodziny chłopaków pozornie dzieli otchłań, w istocie splata je sieć homofobii. Tę współbieżność eksponują reżyser i dramaturżka śląskiego

spektaklu, od początku równolegle opowiadając historie obu bohaterów. A te, ściśnięte w niewielkiej przestrzeni jak na klaustrofobicznym osiedlu, gdzie z okien jednej kamienicy dokładnie widać, co dzieje się w drugiej, ropieją przemocą, wzajemnie na siebie naciekając. I tak na przykład w pierwszej scenie wanna symbolizuje urokliwe i majestatyczne jezioro. James uczył się w nim pływać pod okiem zawstydzonego jego fajtłapowatością ojca, o czym opowiada, chorobliwie się telepiąc – pod wpływem wspomnienia o ojcowskim zawodzie, ale też o abiektalnym, obślizgłym rybim ciele, z którym zetknął się w wodzie. Przy tym samym jeziorze Mungo został zgwałcony. W metaforycznej rekonstrukcji tego zdarzenia chłopak zapada się w wannie, gdy dwaj oprawcy go pojmują. Zygucki i Balakireva rezygnują z pokazywania scen przemocy wprost, co wcale nie czynni ich mniej dotkliwymi. Raz obraz niknącej w wannie ofiary reprezentuje niewypowiadalność traumy i ranę, jaką pozostawia ona w unieważnionej przez sprawców przemocy podmiotowości gwałconego. Kiedy indziej taniec konwulsyjnie wijącego się po podłodze Jamesa pojawia się w miejsce bitego przez męża ciała sąsiadki.

Choreografia Magdaleny Kaweckiej jest filtrem nakładanym na obsceniczność przemocy, niekoniecznie czyniącym ją bardziej znośną, a raczej przekierowującym uwagę ze spektaklu męskiej dominacji na spustoszenie, które ta po sobie pozostawia. Postaci również są bardzo świadomie choreografowane. Widać to w roztańczonym ciele Jakubika, który w zalotnych przegięciach, klubowych solach przy pisuarach czy transowych tańcach nagich pleców performuje zadziorną niepokorność Jamesa, w przeciwieństwie do Munga całkowicie pewnego swojej seksualności. Z kolei Kruszelnicki zdaje się ciągle przyczajony i zakłopotany, do Jakubika zbliża się jakby ukradkiem, eksplozje pragnienia hamując pociesznymi błazenadami. Tworzy poruszający portret nastolatka, który pragnie wolności, ale jednocześnie próbuje zadowolić swoich bliskich: nieobliczalną,

(auto)destrukcyjną matkę, regularnie znikającą z domu i szukającą ukojenia w alkoholu oraz licznych, pochłaniających ją bez reszty romansach, a jednak łaknącą bliskości syna, oraz brata (świetny Maciej Kamiński, którego napięte, prężące się ciało sugeruje, że w każdym momencie może spuścić komuś łomot), mężczyzny permanentnie wkurwionego, wymuszającego na Mungu uczestnictwo w kibolskich ustawkach. Sojuszniczką chłopaka jest siostra. Pracuje we włoskiej lodziarni, marzy o studiach i przyszłości z daleka od toksycznego syfu, w który wrosła. Jednak i ona wikła bohatera w okrucieństwo. Zachodzi w niechcianą ciążę i, zrozpaczona, manipulacją nakłania brata do poturbowania jej brzucha. Mungo brzydzi się brutalnością. Na ustawkach stoi z boku, niesie pomoc skrzywdzonym (kochanka poznaje, gdy ten – przed chwilą bestialsko pobity – kuli się z bólu), podejmuje sąsiedzkie interwencje przeciwko przemocy domowej. „Jesteś aniołem czy debilem?" – pyta go James. I taki właśnie jest ten bohater: waleczny, ale i nieco głupkowaty, pewny swoich racji, lecz zbyt kruchy, by zawsze je egzekwować.

Zarówno Kruszelnicki, jak i Jakubik wspaniale grają nastoletnią chłopięcą miłość i przekorę, chybotliwość wielkich marzeń oraz strach lgnący do ciał Jamesa i Munga wraz ze wszystkimi upiorami miasta, w którym ci chłopcy żyją. Zresztą pozostałe osoby aktorskie też są w tym przedstawieniu niezwykłe. Kamiński, Anna Kadulska i Marek Rachoń wcielają się w po kilka postaci, przechodząc między nimi za pomocą subtelnych zmian kostiumów czy fryzur. Rachoń jako ojciec Jamesa jest zdystansowany, groźny w swoim wyniosłym chłodzie; jako przemawiający z zaświatów święty Krzysztof – natchniony; jako przemocowy sąsiad, którego złamało zamknięcie fabryki, zdaje się jednocześnie żenujący i wstrętny, ale też wyczerpany. Kadulska tworzy dwa wstrząsające portrety poharatanych kobiet (siostry i matki Munga) i przezabawną, groteskową kreację Żelaznej Damy. Jako Thatcher,

która wie, jak bardzo złą reputacją ma wśród robotniczej społeczności („wykastrowała” i „ruchała w dupę” tysiące mężczyzn), jest premierką niejako wyciągniętą z piekielnego cyrku i gra tak, jakby nie tylko publiczność, ale i ona sama zaraz miała popłakać się ze śmiechu.

Elementy najbardziej komiczne pojawiają się w spektaklu w momentach najstraszniejszych, kiedy gula w gardle już niemal zupełnie blokuje przepływ powietrza. Na przykład Thatcher wkracza do akcji, gdy Mungo w finale ma wziąć odwet na swoich oprawcach, zdecydować, kto przetrwa – on czy oni. Wątek gwałtu wyznacza kompozycyjną klamrę przedstawienia; to, co oglądamy pomiędzy obrazami reprezentującymi zbrodnię, okazuje się retrospekcją wydarzeń sprzed „męskiej” wyprawy bohatera na ryby. Drugą rekonstrukcję gwałtu w momencie kulminacyjnym przerywa blackout, po którym na scenę, niczym w fantazji otumanionego, tracącego przytomność umysłu, wbiegają wszyscy aktorzy, ale teraz mają obsypane brokatem klaty i szkockie spódnice. To piękni pasterze i satyrowie, którym – niczym Dionizos – przewodzi James, dzierżąc potężny pasterski kij, w tekście Balakirevy ogrywany przaśnymi, falliczno-orgazmicznymi metaforami. Z kieszeni bohatera sypie się magiczny zielony pyłek, a z ust płynie manifest odmieńczej męskości, ucieleśniany w kampowo-lubieżnych harcach pozostałych. Ta wspaniała pasterska hulanka musi jednak zostać przerwana, by Mungo mógł zdecydować, czy odda strzał w głowy swoich gwałcicieli, ostatecznie mówiących całkiem do rzeczy o winie: własnej i tej, którą współdzielą z całym patriarchalnym światem. Poetycki finał sugeruje, że Mungo i James przetrwali. Zygucki i Balakireva, choć prowadzą bohaterów przez minowe pole toksycznej męskości, tworzą spektakl przede wszystkim o, równie wyboistym, procesie emancypacji. W *Chłopakach* opowieść o dorastaniu i zrzucaniu z siebie zawziętych demonów heteronormy jest też przepiękną fantazją o queerowej utopii, której geje-pasterze z XVI-wiecznej

sielanki użyczają swoich owiec.

Odmieńcze lata dziewięćdziesiąte

W spektaklu *Kto zabił mojego ojca* w reżyserii Thomasa Ostermeiera, adaptacji ledwie kilkudziesięciostronicowej autobiograficznej książki Édouarda Louisa, który urodził się w małym francuskim miasteczku, a w przedstawieniu gra siebie-chłopca i siebie-mężczyznę, przyglądającego się z dystansu swoim, oczywiście wtedy nieświadomym, próbom queerowania robotniczego dzieciństwa, również cofamy się do lat dziewięćdziesiątych XX wieku. W tym przedstawieniu przestrzeń jest otwarta: w jednym rogu dużej sceny stoją odwrócony tylnym bokiem do publiczności fotel oraz umiejscowione tuż przy nim krzesło, w drugim – po przekątnej – znajduje się stolik z laptopem. Dominującym elementem scenografii Niny Wetzel jest wielki ekran, na którym, jak w kinie drogi, zmieniają się pejzaże. Wszystkie są ponure, zszarzałe, jakby do każdego wspomnienia wdarła się mgła. Na wideo Sébastiena Dupoueya i Marie Sanchez pojawiają się między innymi artystycznie skadrowane postfabryczne krajobrazy, ogołocone pola ze słupami energetycznymi, nad którymi unoszą się ciemne kłęby zwalistych, groźnych chmur, pieniące się przy linii brzegu morskie fale, majaczące w oddali kontury miasta, drogi widziane z perspektywy pasażera albo kierowcy samochodu. Tata Louisa lubił przejażdżki.

Édouard wraca do domu, do miejsca, w którym umiera jego ojciec, niegdyś potężny i nieprzewidywalny furiat, wytwarzający wokół siebie atmosferę terroru, choć jednocześnie gardzący fizyczną przemocą i żyjący w lęku przed jej reprodukcją (był bity przez ojca, którego śmierć hucznie potem celebrował), dzisiaj – schorowany pięćdziesięciolatek o przedwcześnie

pokruszonym ciele, opowiadający się przeciwko homofobii i rasizmowi. O tym, że mężczyzna, kiedyś surowy, karcący milczeniem taneczne i wokalne popisy syna, widzący w osobach imigranckich i homoseksualnych źródło trapiących Francję problemów, przeszedł przemianę, dowiadujemy się z ostatniej sceny spektaklu (i książki). „Myślę, że przydałaby się tutaj jakaś mała rewolucja" – mówił swojemu, już trzydziestoletniemu, dziecku. Tym, co w tej historii wydaje się najbardziej bolesne, jest fakt, że zabrakło mu sił, by do niej dołączyć, że czająca się za rogiem śmierć zabrała mu tę część życia, którą mógł budować w sojuszu z synem. A właściwie nie choroba odebrała mu tę możliwość, a polityka.

W finale spektaklu Louis na sznurze do prania rozwiesza portrety osób odpowiedzialnych za kolejne reformy zwiększające ranliwość prekarnych ciał. Jego ojciec po poważnym wypadku w fabryce miał problemy z plecami, przez kilka lat nie mógł chodzić, odbiło się to na całym jego zdrowiu. Wycofanie refundacji na leki na dolegliwości trawienne, zastąpienie zasiłku dla osób bezrobotnych dodatkiem solidarnościowym do dochodu, mającym ułatwić powrót na rynek i odbieranym w przypadku nieskorzystania z nawet najbardziej niedorzecznych i szkodliwych ofert zatrudnienia, ustawa zezwalająca firmom na wydłużanie tygodnia pracy o kilka godzin, niezależnie od zapisów poprzedzających wejście w życie tego prawa – to wszystko rujnowało zamiatającemu ulice ojcu Édouarda jelita, kręgosłup, płuca. Plastikowe organy performer wiesza pomiędzy zdjęciami Jacques'a Chiraca, Xaviera Bertranda, Nicolasa Sarkozy'ego, Martina Hirscha, François Hollande'a, Myriam El Khomrim i Manuela Vallsa, które ostrzeliwuje kamienną amunicją. Polityka jest w końcu sprawą życia i śmierci, a prekarne ciała chroni słabiej niż inne. Twórcy symbolicznie odwracają ten porządek, ustawiają klasę uprzywilejowaną w sytuacji radykalnego zagrożenia.

Scena „wieszania”, będąca inscenizacją zapisanych w książce oskarżeń, to jedna z nielicznych reżyserskich ingerencji w oryginalny tekst, który na scenie wybrzmiewa niemal w całości. Ostermeier niczego nie dopisuje, pozwala Louisowi mówić, a ten, chociaż na scenie debiutuje, robi to bardzo zmyślnie. Fikuśnie akcentuje momenty komiczne, zdarza mu się pajacować: nie tylko wtedy, gdy gra siebie-dziecko, ale też kiedy z przekąsem wspomina ojcowskie fanaberie. Naprzemiennie porusza różne struny gniewu i czułości, samą modulacją głosu i drżeniami ciała pokazuje, jak zarazem straszna i piękna jest historia, którą opowiada; ile w nim i ojcu sprzecznych afektów – tych, które eksplodowały, i tych, które zostały stłamszone. Słuchając tej narracji, można pewnie zastanawiać się, co właściwie sprawiło, że dorastający syn miał ojca za potwora. Bo choć Édouard przyznaje, że tata pił, że się awanturował, że wygłaszał zawzięte homofobiczne tyrady, że „dziewczyńskie” wybryki syna dyscyplinował dotkliwym milczeniem i odwracaniem wzroku, to ani w spektaklu, ani w książce nie znajdziemy mięsistych opisów tego spotwornienia. Wina ojca jest jakby niedopowiedziana, ciągle też w pewnym sensie dekonstruowana. Dobrym tego przykładem wydaje się scena, w której chłopiec przeprasza tatę za swoje tańce, a ten odpowiada, że nic się nie stało. Więcej o przemocowości ojca pisarza dowiemy się z jego innych książek, choćby *Końca z Eddym*. Tutaj stawka, co wyjaśnia się w zakończeniu, jest inna. Loius zdaje się rewindykować własną pamięć w celu odnalezienia w jej zakamarkach śladów tego mężczyzny, z którym teraz powoli się żegna. Śladów ojca-lewaka, ojca płaczącego, ojca zrozpaczonego brutalnością jednego ze swoich starszych dzieci, ojca z ukradkowym wzruszeniem oglądającego opery, ojca cieszącego się z rodzinnej wyprawy nad morze i z własnych crossdressingowych przebieranek, ojca z zawadiackim uśmieszkiem wręczającemu synowi kupione w tajemnicy przed matką cukierki. Wszystkie je znajduje i to przede

wszystkim o nich opowiada.

Reżyseria Ostermeiera wzmacnia nie tylko buntowniczy i gniewny wydźwięk tekstu, który jest prywatno-polityczną krytyką neoliberalizmu, wytwarzającego ciała przedwcześnie skazane na śmierć, ale też dotkliwość synowskiej opowieści. W książce Édouard narrację prowadzi w drugiej osobie, mówi do ojca o tym wszystkim, czego może nigdy nie powiedział mu w oczy. W spektaklu często zwraca się do pustego fotela, co stale przypomina o tym, że jego chory tata już nie dołączy do rewolucji, nie weźmie udziału w żadnej antykapitalistycznej demonstracji, ale też o tym, że na pytania, które są do niego kierowane, i tak nie mógłby znaleźć odpowiedzi. Co ciekawe, Louis w prologu do swojej książki zamieścił swoiste didaskalia, które zaczynają się od słów: „Gdyby ten tekst był sztuką teatralną…". W odautorskich instrukcjach ojciec jest obecny, ale niemy. Ostermeier ten zapis realizuje niedosłownie, jak wiele innych. Jakby z perspektywy doświadczonego reżysera studził fantazje pisarza (w końcu trudno byłoby chyba uzasadnić angaż niemającego nic do powiedzenia, statycznego aktora), ale jednocześnie je przewrotnie realizował: łany zboża czy zrujnowane, dawno zamknięte fabryki, o których mowa w książce, pojawiają się na ekranie tak samo jak śnieg, który, wedle życzenia autora, miał zasypać ojca i syna. Louis część monologu czyta z kartki, część z ekranu komputera – tak to zapisał w didaskaliach. W spektaklu te zmiany położenia, wędrówki od stolika do stojącego na środku sceny mikrofonu albo do fotela i z powrotem, nie tylko dynamizują akcję, ale też pokazują, jak trudno się ułożyć do takiej opowieści.

Ruchu w spektaklu Ostermeiera jest więcej, a narrację przeplatają sceny choreograficzne, w pierwszej z nich Louis tańczy do *Barbie Girl*, piosenki zespołu Aqua z 1997 roku. Możemy się domyślać, że to ten sam numer, od

którego jego ojciec kiedyś odwrócił wzrok. Taniec jest tu szalony i przegięty, w sekwencji widowiskowych póz materializuje się aura popowej diwy, ale takiej, która performuje na dywanie przed domowym telewizorem, jakby skandował przed nią wielotysięczny tłum. Inna choreograficzna scena zamyka jedną z najbardziej poruszających opowieści Louisa: o kasecie z filmem *Titanic*, urodzinowym prezencie, o którym marzył, a którego zawiedziony tym „dziewczyńskim" pragnieniem tata mu odmówił, w zamian proponując „męskie" atrybuty, sterowane autko albo kostium superbohatera. Ostatecznie życzenie Édouarda zostało spełnione i to z naddatkiem, w postaci modelu statku do złożenia, podarunku – o czym chłopiec dobrze wiedział – zbyt kosztownego dla ojcowskiego portfela. Potem okazało się, że ojciec ma w samochodzie piracką płytę Céline Dion i zna na pamięć wszystkie słowa; śpiewali te piosenki razem. W spektaklu Édouard tańczy do *My Heart Will Go On*, z kampowym melodramatyzmem odgrywając partie i Rose, i Jacka.

W obu choreografiach dziecięcy brak zażenowania nadmiarowością własnej ekspresji miesza się z bezczelną swawolą queerowego mężczyzny, który już nie wstydzi się własnej odmieńczości. W performansie Louisa, który występuje w czerwonej koszulce z Pikachu, chłopięce ciało niejako nawiedza to męskie, ujawniając się w jego nerwowości, niepewności, rozedrganiu, ale nie zostaje przepędzone, tylko wzmocnione. Chłopiec i mężczyzna jednoczą się, by wykrzyczeć polityczny gniew, upomnieć się o sprawiedliwość społeczną: dla ojca i całej klasy robotniczej. Nienachalna reżyseria Ostermeiera pozwala ich głosowi wybrzmieć bardzo doniośle.

Dom ojca

Do domu ojca wraca też Tiziano Cruz, który w spektaklu *Wayqeycuna* (Moi

bracia), ostatniej części trylogii *Tres Maneras de Cantarle a una Montaña* (Trzy pieśni dla gór), dzieli się wideodokumentacją swojej wyprawy do rodzinnej wioski na północy kontynentalnej Argentyny (autorem zdjęć i filmów jest Matías Gutiérrez). W tej podróży chodzi jednak nie tyle o odwiedziny bliskich, ile o coś bardziej fundamentalnego: o odnowę zatartych więzi z kulturą Indian i dekolonizację własnej wyobraźni oraz praktyki twórczej. Ważnym w tym kontekście gestem jest powrót do keczua, języka Inków. Sprzeciw wobec imperializmu lingwistycznego widać na nagraniu, na którym mały indiański chłopiec uczy się hiszpańskiego, języka kolonizatorów. Reżyser i performer tworzy przedstawienie, które stawiając opór kolonialnej opresji, uwalnia się też z estetycznych i dramaturgicznych reżimów zachodniego teatru, a szerzej – myślenia z jego logocentrycznymi strukturami i prymatem racjonalności. Monodram *Wayqeycuna* nosi znamiona realizmu magicznego, ale ta dyskursywna, teoretyczna kategoria nie do końca przystaje do tego, co i jak mówi twórca.

Zacierając w opowieści granice między krainami żywych i umarłych, między zwyczajnymi i niesamowitymi cząstkami rzeczywistości, Cruz nie eksperymentuje z możliwościami narracji, tylko reprezentuje struktury światoodczucia właściwego społeczności, z której pochodzi. Magiczność nie jest tu więc chwytem artystycznym, a sposobem na wpuszczenie do przedstawienia andyjskiego ducha, a właściwie – duchów. Na zakończenie spektaklu Cruz rozdaje widzkom i widzom bochenki chleba[1] w kształcie roślin i zwierząt, które wypieka się w jego wiosce na cześć zmarłych. Niecodzienne formy pieczywa reprezentują tu nową – liminalną – obecność tych, którzy opuścili ludzkie ciała i teraz istnieją pomiędzy królestwem przodków a światem doczesnym. Finał spektaklu ewidentnie konfunduje europejską publiczność przez swoje długie trwanie i cykliczność. Cruz raz po

raz przerywa oklaski i zapętla tradycyjną pieśń w keczua, przez co nie wiadomo, czy już wypada sobie pójść. Po którymś z kolei powtórzeniu osoby widzowskie zaczynają szeptać, niektóre wychodzą. I choć mało kto jeszcze obserwuje scenę, performer dalej śpiewa i tańczy.

Artysta na ascetyczną scenę wchodzi w dźwiękach dzwonków, używanych w Andach do przywoływania owiec. W tle rozwieszono trzy białe płótna, na których wyświetlane są surowe, majestatyczne górskie krajobrazy, a także zapisy spotkań Cruza z ojcem, z braćmi i siostrami z lokalnej społeczności oraz rejestracje ich wspólnotowych rytuałów. Materiał, jak tren sukni ślubnej, wije się po podłodze, a performer w jednej ze scen formuje go w kształt ciała, które mocno tuli w ramionach. Płótna początkowo sięgają artyście do pasa, ale stopniowo pną się w górę, aż w końcu osiągają wymiary monumentalnej panoramy. Ich wzrastanie zdaje się alegorią stawki tego performansu, który z ukrycia wydobywa tradycje argentyńskich Indian. Misternie utkana narracja twórcy biegnie trzema wciąż splatającymi się torami: to opowieść o rdzennej kulturze i ranach, które otwierają i zaogniają w niej neokolonialne polityki, o Argentynie i jej strukturalnym rasizmie, o zachodnich instytucjach i ich interesach.

Cruz, jako artysta, który zdobył międzynarodowe uznanie, jest oczywiście uwikłany we wszystkie trzy porządki, co reprezentuje jego kostium autorstwa Luciany Iovane: kolorowe ponczo narzucone na biały kombinezon. Performer krytycznie przygląda się własnemu usytuowaniu. „Żyję w świecie białej władzy” – stwierdza, odnosząc zarówno do geopolitycznego porządku imperialnej dominacji, jak i do własnej asymilacji, przymusowej i opresyjnej, ale jednak związanej również z zajęciem pozycji przywileju, którą w *Wayqeycunie* próbuje przechwycić, w pewnym sensie odczarowując się z mimikrycznych taktyk przetrwania. Cruz przez większą część przedstawienia

stoi przed mikrofonem w centralnej części sceny, przekształcając publiczność w synekdochę neoliberalnego rynku sztuki, któremu, by móc zasiać w nim ferment kontrdyskursu, trzeba najpierw „dać się zgwałcić". „Skonsumujcie mnie" – mówi, wprowadzając wątek egzotycznego ciała jako towaru i widowiska. W jednej z późniejszych scen to on robi zdjęcie publiczności, i symbolicznie odwraca tym samym dramaturgię neokolonialnego spojrzenia.

Pod kombinezonem artysta ma czarną koszulkę z napisem „The girl without teeth" – to na część jego zmarłej przedwcześnie siostry, której historii poświęcił pierwszą część swojej trylogii. Śmierci dziewczyny, jak poprzedzającej ją utraty zębów, można było uniknąć. Odpowiedzialność za nią ponoszą ksenofobiczne władze Argentyny, podtrzymujące zagrażające nie-białym życiom strukturalne nierówności. Cruz, jak Édouard Louis w *Kto zabił mojego ojca*, pokazuje, że biopolityka w zderzeniu z realnością ciał przez neoliberalizm radykalnie prekaryzowanych, staje się w istocie nekropolityką, systemowo wyniszczającą odmienność i zezwalającą na jej bezkarne zabijanie. Chociaż spektakl utrzymany jest w retoryce oskarżenia, jego twórca jednocześnie celebruje kulturę i tradycję, z których się wywodzi. Odbywa się to nie tylko na przestrzeni wizualnych reprezentacji andyjskiej wioski czy rdzennego języka, ale też samego tekstu. Cruz o opresji opowiada bowiem na wiele sposobów, również w trybie magicznego obrazowania. Kolonizatorzy są tu nazwani wprost, ale pojawiają się także jako wilki pożerające i owce, i ludzi. Piętno kolonialnej przemocy ujawnia się zaś zarówno w konkretnych przykładach rytuałów, które – aby ich nie zakazano – musiały przejść „normalizujące" transformacje, jak i w zarazem poetyckich i apokaliptycznych obrazach trawionych pazernym ogniem domów. Cruz wie, że gdyby gwiazdy mogły krzyczeć, krzyczałyby z nim. Natura jest sojuszniczką jego i całej andyjskiej wspólnoty, do niej wracają reinkarnujące

się ciała zmarłych i ona tworzy archiwa, które nie poddają się zawłaszczeniu. „Drzewa przechowują szepty dzieciństwa”, mówi artysta, a w jego performansie można je usłyszeć.

Dom matki

Chlebowa uczta, która zamyka *Wayqeycunę*, jest częścią żałobnego rytuału, niemającego wyraźnych ram ani finału pozwalającego na domknięcie przeżycia utraty. Śmierć i żałoba w kulturze andyjskich Indian nie są odgradzane od świata życia, dlatego ta ceremonia nie jest smutna. Widać to też w scenie, w której Cruz z bochenków układa tęczowego skrzydlatego psa, reprezentującego reinkarnowane ciało jego siostry, i obsypuje go deszczem kolorowego confetti. Energie żywych i umarłych ciągle jednoczą się tu w przepływach witalnych intensywności.

O długim trwaniu żałoby, której przeżywanie zostaje uwspólnione i wydaje się zarazem prywatne i publiczne, jest też spektakl libańskiego choreografa Alego Chahroura *Jak opowiadała moja matka*. Narrację w formie żałobnych arabskich pieśni i kołysanek, tych tradycyjnych i tych napisanych na potrzeby przedstawienia, prowadzi syryjska aktorka Hala Omran, wyśpiewująca historię Fatimy, ciotki artysty, która ostatnie lata życia poświęciła poszukiwaniom zaginionego w Syrii Hassana, swojego dziecka. Na scenie są też Leila Chahrour (kuzynka Fatimy) oraz jej syn Abbas Al Mawla, który jako nastolatek angażował się w działania wojenne. Performerkom i performerom towarzyszą członkowie bejruckiego zespołu Two or The Dragon: Ali Hout i Abed Kobeissy, którzy grają na tradycyjnych instrumentach: mandolinach i bębnach, melancholijne etniczne brzmienia niekiedy miksując z ciężkimi, industrialnymi beatami. Choreograf również

uczestniczy w tym rytuale, ale trzyma się na uboczu i tylko raz wychodzi z cienia, by zatańczyć poruszające solo. Przygaszone, mroczne światła w reżyserii Pola Seifa dociążają ascetyczną przestrzeń, której scenografia (autorstwa Guillaume'a Tessona i Chahroura) sprowadza się do kompozycji poetycko majaczących w tle drewnianych podwyższeń, ale też ją niejako separują, odcinają od rytmów zwyczajnego continuum czasowo-przestrzennego i wpisują w sakralno-mityczną ramę. Libański spektakl to intymna opowieść o bólu i trwodze matek, ale też o wojnach na Bliskim Wschodzie, które stale podtrzymują okrutną żywotność tych afektów.

Niespełna trzydziestoletni syn Fatimy, którego ojciec był Syryjczykiem, wyjechał do Damaszku i już stamtąd nie wrócił. Matka od syryjskich władz otrzymała ledwie kilka osobistych przedmiotów Hassana. Pieśń, którą potężnym, ale i przeszywającym głosem wykonuje Omran, opowiada nie tyle o nadziei na odzyskanie dziecka, ile o trudzie Antygony, walczącej o prawo do godnego pochówku ukochanego ciała. Taniec Chahroura, wyłaniający się z mroku niejako w odpowiedzi na wezwanie pieśniarki, jest jak modlitwa, która w lament angażuje całe ciało, po kolei rozdzierając wszystkie mięśnie. Falujący uniesionymi dłońmi i całym tułowiem performer nawiązuje do tradycyjnych arabskich tańców, a kiedy zaczyna drżeć, przypomina ptaszka, który stroszy pióra, by pierwszy raz wzbić się w powietrze. W spektaklu poznajemy też historię Leili, która powstrzymała syna przed dalszym angażowaniem się w działania zbrojne. Tę pieśń Chahrour wykonuje sama i choć Abbas żyje, jest w jej głosie rozdzierająca rozpacz. Śpiewa tak, jakby znów stała na progu domu, próbując wydrzeć swoje dziecko przeznaczeniu. Matka i syn tańczą razem, na chwilę przerywając lamentacyjne oratorium, wpuszczając weń życie. W spektaklu przede wszystkim użyczają jednak swoich ciał tym, których już nie ma – Fatimie i Hassanowi. Widzimy, jak jego ciałem wstrząsają śmiertelne konwulsje. Ale też jak on, w długiej i

przejmującej scenie, której towarzyszą głębokie i straszne dźwięki gongów, układa jej stare, zmęczone ciało w podróż ku wieczności.

Ali Chahrour choreografuje rytuał ostatniego czuwania wokół zmarłych, ale na scenie to Leila-Fatima organizuje ten obrządek, dając sygnały muzykom, inicjując działania pozostałych osób. W końcu to opowieści matek. Choreograf tylko stwarza nasyconą zarówno czułością, jak i powagą przestrzeń, w której mogą one wybrzmieć wszystkimi odcieniami żalu i oporu. Spektakl kończy najstarsza sumeryjska kołysanka, a kiedy piękny śpiew Omran milknie, pieśń kontynuują głosy z nagrania audio. To Fatima i Hassan.

Kto się w cyrku nie śmieje

Tegoroczną edycję festiwalu Open the Door zakończyło przedstawienie o zupełnie innym rodzaju żałoby: tej, którą przeżywa się, gdy jakieś niegdyś szeroko otwarte drzwi się przed nami nieodwracalnie zatrzaskują. W takiej sytuacji zawsze pozostaje jednak okno. Doskonale wiedzą o tym performerki z berlińskiej grupy still hungry: Anke van Engelshoven, Lena Ries i Romy Seibt, których *Show Pony*, spektakl zrealizowany we współpracy z brytyjską scenarzystką Bryony Kimmings, to kolaż herstorii trzech kobiet, które jeszcze jako dziewczynki związały się z cyrkiem, a dzisiaj, przekroczywszy już krytyczną dla tej sztuki granicę wieku (lub się do niej zbliżając), zastanawiają się, co dalej. Artystki, które arena spycha na swoje peryferie, zaczepnie przechwytują tę sytuację. Właśnie z marginesu tworzą subwersywną i buntowniczą, ale też słodko-gorzką, tragikomiczną i bardzo poruszającą zarazem opowieść o absurdach cyrku, jego mizoginistycznych imaginariach, estetycznych reżimach i setkach zasad, które mają na celu dyscyplinowanie performerskich ciał z jednej oraz wytwarzanie efektów nadrealności z

drugiej strony. Wprawdzie na scenie same performują niesamowitość, ale przy okazji opowiadają o cyrkowych sztuczkach i machineriach, które odpowiadają za czary czy spektakularne iluzje, maskujące nie tylko wysiłek akrobatek i gimnastyczek, ale też to, że w ogóle mają one jakiś ciężar, i że grawitacja wcale im nie odpuściła.

Każda z artystek kolejno prezentuje to, w czym cyrku się specjalizowała. Seibt wspina po pionowo zawieszonym grubym sznurze, wykonując przy tym figury akrobatyczne; van Engelshoven, silnymi ramionami trzymając się chybotliwych lin, wiruje niczym szalona, niemożliwa do zatrzymania karuzela, z oszałamiającą prędkości zapętla wymyślne piruety; Ries to gimnastyczka, której numery pewnie zapowiadano jako występy „kobiety z gumy". Chociaż ciała wszystkich trzech performerek zachwycają gibkością, zwinnością, gracją i siłą, a wirtuozerskie figury, które wykonują w powietrzu oraz na ziemi, zdecydowania należą do porządku zjawiskowej cudowności, to w tradycyjnym profesjonalnym cyrku – w co chyba trudno uwierzyć – nie ma już dla nich miejsca. Młodsze artystki zrobią to wszystko jeszcze szybciej i zwinniej, wytrzymają dłużej. Dlatego grupa still hungry porównuje się do starych kucyków, które cyrk kieruje na odstrzał. W jednej z najśmieszniejszych scen, utrzymanej w ironicznej estetyce kampu, performerki zakładają na głowy kolorowe pióropusze dla koni cyrkowych i paradnie brykają.

Van Engelshoven, Ries i Seibt łamią różne cyrkowe zakazy, nie poddają się seksistowskiej estetyzacji: zamiast skąpych estradowych kostiumów noszą wygodne dresy. Mówią o tym wszystkim, co w cyrku tabuizowane, między innymi o biologicznej realności kobiecego ciała: tego menstruującego i tego zbierającego się po połogu. Są przy tym szczere, a zarazem zabawne i bezpretensjonalne. W taki sam sposób opowiadają o swojej miłości do cyrku,

bo chociaż dzisiaj przyglądają się mu z krytycznego dystansu, to nie pozostawiają żadnych wątpliwości co do tego, że go kochają. I to od kilku dekad. Artystki w spektakl wplatają opowieści o swoim dzieciństwie i nastoletniości, o surowych ojcach, nieszczęśliwych rodzinach i buntach, które cyrk niejako asekurował, otwierając przed nimi przestrzenie wolności.

Show Pony to przedstawienie, w którym kłębią się skrajne emocje: te gniewne i te radosne, strach przed niepewną przyszłością, starzeniem się i śmiercią idzie tu ramię w ramię z siostrzanym ciepłem, które obłaskawia wszystkie demony. Dobrze to widać w scenie, w której van Engelshoven i Seibt przygotowują najmłodszą cyrkówkę – dopiero zbliżającą się do czterdziestki Ries – na to, co musi nadejść. A także w ostatniej części spektaklu, w której performerki odgrywają przekomiczne, groteskowe spekulacje o możliwych scenariuszach ich emerytury. Niezależnie od tego, czy stają się kruchymi, z trudem mobilizującymi się do ruchu staruszkami, ekologicznymi aktywistkami czy rozwiązłymi bogaczkami-alkoholiczkami, do których ustawiają się kolejki młodych mężczyzn, zawsze są razem. Chociaż mówiły, że nie były szkolone do numerów grupowych, w finale wspólnie tworzą piękną i wzruszającą choreograficzną alegorię takiej przyjaźni, która wie, jak wzmacniać odmienne potencjalności zaangażowanych w nią kobiet. Seibt wspina się po linie, tuż pod nią – jak czarodziejski wirujący bączek – kręci się van Engelshoven, a na samym dole w zjawiskowym wygięciu zastyga Ries.

Mimo że *Show Pony* jest cyrkowym spektaklem o cyrku, to opowiadane w nim herstorie wychodzą poza arenę tej sztuki oraz jej kulisy i mieszczą w sobie również uniwersalne refleksje zarówno o ciałach, którym patriarchalna kultura przypisuje krótką datę ważności, jak i o momentach przejścia oraz zmierzchających karierach i tym, jak wobec ich doświadczenia obraz „ja”

rozpada się i potem na nowo składa, ale już w odmienionej formie. Przedstawienie grupy still hungry było wspaniałym zamknięciem ósmej edycji festiwalu Open the Door. W jej programie znalazły się spektakle, których twórczynie i twórcy nierzadko stawali na progach: domów, wspólnot i różnych światów, zapraszając publiczność do towarzyszenia im w otwieraniu prywatnych i publicznych archiwów oraz przyglądania im się z ukosa, a także do wyglądania z ich okien w stronę trudnej, ale niekoniecznie straconej przyszłości.

Wzór cytowania:

Müller, Alicja, *Rodzinne i polityczne*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 187/188, https://didaskalia.pl/pl/artykul/rodzinne-i-polityczne.

Autor/ka

Alicja Müller

Alicja Müller – doktorka nauk humanistycznych, adiunkta w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Uniwersytetu Jagiellońskiego, badaczka tańca i choreografii, redaktorka „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”. Autorka książek *Sobątańczenie. Między choreografią a narracją* (Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017) i *Teatr (w) ruchu. Krakowski Teatr Tańca* (projekt zrealizowany w ramach stypendium MKiDN na rok 2023).

Przypisy

1. Każdy pokaz tego przedstawienia poprzedza prowadzony przez artystę warsztat *Chleb dla świata*, podczas którego osoby uczestniczące wypiekają swoje bochenki w zgodzie z pradawną recepturą.

Bibliografia

Niedurny, Katarzyna, *W ciągłym ruchu*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023, nr 173, https://didaskalia.pl/pl/artykul/w-ciaglym-ruchu [dostęp: 23.06.2025].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/rodzinne-i-polityczne*