didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 190**
Data wydania: grudzień 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/gry-z-przeszloscia

/ FESTIWALE

Gry z przeszłością

Wiktoria Wojas

Festiwal Gra z Kantorem: Rumunia – widma przeszłości, Kraków, 14–25 października 2025

Gra z Kantorem to projekt artystyczno-badawczy, realizowany w Cricotece od 2018 roku. Jego założeniem od początku było analizowanie recepcji działalności Tadeusza Kantora, a także sprawdzanie, czy i jak twórca nadal inspiruje eksperymentalnych artystów i artystki z całego świata. W latach 2018-2022 projekt funkcjonował jako cykl projekcji spektakli teatralnych najważniejszych światowych reżyserów. Pomysłodawczynią i kuratorką była Anna Róża Burzyńska. W 2023 roku przekształcił się w coroczny dwutygodniowy festiwal. Od tej pory każda edycja koncentruje się wokół jednego kraju lub kręgu kulturowego. W tym roku, po Hiszpanii i Belgii, przyszedł czas na Rumunię[1].

Wybór wydaje się nieoczywisty, chociażby ze względu na to, że Tadeusz Kantor w Rumunii nigdy nie był. Zresztą w ogóle nie bywał zbyt często w krajach bloku komunistycznego. Organizatorzy i organizatorki festiwalu

zapewniają jednak, że twórczość Kantora była obecna w Rumunii i od dekad wpływała na prace tamtejszych artystów i artystek. Była to fascynacja dwustronna, bo sam Kantor również interesował się rumuńską awangardą i teatrem absurdu Eugene'a Ionesco. W 1961 roku zaprojektował nawet kostiumy do spektaklu *Nosorożec* (w reżyserii Piotra Pawłowskiego, Stary Teatr w Krakowie), które symbolicznie podkreślały zawarte w sztuce ostrzeżenie przed konformizmem, zobojętnieniem wobec totalitaryzmów i zła. Kostiumy te można było obejrzeć podczas festiwalu w ramach wystawy *Skóry nosorożca*[2].

Spektakle i performanse zaproszone przez kuratorkę tegorocznej edycji Cristinę Modreanu zostały dobrane tak, by pokazać, że we współczesnym rumuńskim teatrze są echa myśli Kantora, jego duchowa obecność[3]. W programie przeplatały się ze sobą liczne wydarzenia, od sesji naukowych i spektakli reżyserów, których twórczość stanowi kamienie milowe rumuńskiego teatru; przez wykłady performatywne, wystawy, warsztaty i koncerty, aż po najnowsze projekty eksperymentalne.

Mimo tej różnorodności niemal we wszystkich wydarzeniach kluczowymi aspektami artystycznych poszukiwań były pamięć, przestrzeń i ciało. To wyjaśnia podtytuł tegorocznej edycji. *Widma przeszłości* to nawiązanie nie tylko do zamkniętej już wystawy *Tadeusz Kantor. Widma*[4], ale też do konfrontacji z pamięcią zbiorową i indywidualną, z doświadczeniem traum historycznych. Polska i Rumunia mają wspólne dziedzictwo zakorzenione w przełomowych zmianach po roku 1989. A zaproszone na festiwal spektakle pokazują, jakie widma przeszłości najbardziej łączą dzisiaj te dwa kraje.

Orzeł czy reszka?

Artystyczną inauguracją tegorocznej Gry z Kantorem[5] była *Maria Stuart* w reżyserii Andreia Șerbana[6] (na podstawie sztuki Friedricha Schillera w adaptacji Roberta Icke). Przedstawienie zagrano w dużej sali Kieleckiego Centrum Kultury.

Șerban – światowej sławy reżyser, zapowiadany jako „weteran rumuńskiej sceny teatralnej" – snuje opowieść o dwóch kobietach: Marii Stuart, królowej Szkocji, oraz jej kuzynce Elżbiecie I – królowej Anglii. Przedstawienie zrealizowane w 2024 roku w Teatrze Narodowym w Bukareszcie dotyka historii, by znaleźć w niej wciąż aktualne zagrożenia i dylematy. Na plan pierwszy wysuwa się pytanie: co przesądza o tym, że ktoś zdobywa władzę? Czy częściej są to niezwykłe zdolności i zasługi, czy „boża łaska" lub więzy krwi? A może wystarczy rzut monetą?

Tak właśnie zaczyna się spektakl. Na scenę wchodzą dwie aktorki i w ciszy stają naprzeciwko siebie. Po chwili słyszymy męski głos, informujący, że to rzut monetą zdecyduje, która aktorka tego wieczoru zagra Marię, a która Elżbietę. To niezwykle ciekawy zabieg, zakładając, że wynik nie jest ustalony z góry. Losowanie trzyma w napięciu, zwłaszcza ze względu na to, że losy tych postaci są tak różne. Maria – skazana na wygnanie i więzienie, Elżbieta – trzymająca w ręku władzę. Ostatecznie to Raluca Aprodu kreuje postać Marii Stuart, przedstawia ją jako kobietę niepokorną, pełną odwagi, ambicji, honoru, ale też wrażliwości. Fakt, że każda z aktorek (w zależności od wyniku losowania) może wcielić się w tytułową rolę, sugeruje, że historią często rządzi przypadek, ale sprawia też, że aktorki lepiej mogą zrozumieć motywacje swojej rywalki.

Poza prologiem *Maria Stuart* jest spektaklem dosyć klasycznym, pełnym patosu. Przebieg zdarzeń z dramatu Schillera został zachowany, ale Robert Icke uwspółcześnił i uprościł język, duży nacisk położył na psychologię bohaterów, ich wewnętrzne zmagania. Șerban przepisał tę historię, dodał metafory, wplótł współczesne konteksty.

Podczas dwuipółgodzinnego widowiska towarzyszymy Marii Stuart w ostatnich chwilach. Maria jest więziona w Anglii, oficjalnie oskarża się ją o zabójstwo męża, ale w rzeczywistości została wplątana w spisek przeciwko Elżbiecie I. Na jaw wychodzą dokumenty, które ją obciążają, co rozpoczyna długi ciąg intryg, zdrad i spisków. Reżyser narzuca szybkie tempo, nie daje czasu na dłuższy namysł między poszczególnymi scenami. Postacie nieustannie przemieszczają się w surowej, ciemnej scenografii Helmuta Stürmera, w której centrum znajduje się geometryczna konstrukcja z ramp i schodów zakończona wybiegiem wysuniętym na widownię. W kluczowych momentach konstrukcja obraca się jak karuzela, pokazując zmienność losu. Metafora wydaje się momentami zbyt dosłowna, podobnie jak ilustracyjne i symboliczne projekcje Andreia Cozlaca. Te obrazy i animacje wyświetlane na kurtynie w tle początkowo przedstawiają miejsca, w których toczy się akcja (mury pałacu, las, kraty więzienia). Stają się jednak coraz bardziej mroczne i niepokojące (przedstawiają tłum ludzi z czaszkami zamiast głów, zakrwawioną różę, symbole władzy), gdy Elżbieta, częściowo zmanipulowana przez otoczenie, ostatecznie podpisuje wyrok i skazuje na śmierć swoją kuzynkę. Jej decyzji nie zmienia nawet spotkanie z Marią. Ta konfrontacja, starcie siły i kruchości, rodzi jeszcze więcej wątpliwości. Czy chęć przetrwania może być ważniejsza niż honor? Jak daleko posunie się człowiek, by zachować władzę? Namiastka odpowiedzi pojawia się dopiero w finale, który jest symboliczny, powolny, patetyczny. Aktorki zrzucają współczesne stroje. Raluca Aprodu wkłada elżbietańską suknię z gorsetem, krynoliną i

sztywnym kołnierzem, oraz perukę – burzę rudych loków. Ofelia Popii wyłania się spod sceny w czerwonej koszuli nocnej i w masce przypominającej twarz Marii Stuart. To na niej scena gilotyny zostawia piętno, na jej szyi i ramionach pojawiają się ślady krwi, a pod maską twarz zakrywa czerwony materiał. Precyzyjne i groteskowe kostiumy Coriny Grămoșteanu robią piorunujące wrażenie. Gdy aktorki w finale trzymają się za ręce, są przerażająco podobne, wspólnie dźwigają swój los, jakby stały się jedną osobą.

Przedstawienie Șerbana okazuje się zaproszeniem do refleksji nad przeszłością, która pod wieloma względami nadal wybrzmiewa w teraźniejszości. Według rumuńskich krytyków Andrei Șerban mógł nawiązywać do unieważnienia wyborów prezydenckich w Rumunii, które zbiegło się z premierą spektaklu w grudniu 2024 roku. Zbyt mało znam kontekst rumuński, by podążać w tę stronę. Dla mnie to było przede wszystkim przedstawienie o kobietach sprawujących władzę w świecie zdominowanym przez patriarchat. Symptomatyczne jest to, że wszystkie działania kobiet w spektaklu były nadzorowane, zakłócane, manipulowane przez otaczających je mężczyzn. Czy coś się zmieniło mimo upływu setek lat?

Odpędzanie strachu

Teatralny koncert *Piosenki, które odpędzają strach* autorstwa Ady Milei[7] udowadnia, że kwestie niezagojonych ran przeszłości można poruszać także za pomocą oszczędnych środków, bez patosu i metafor, a wielka historia może współistnieć z osobistymi przeżyciami. Rumuńska aktorka, wokalistka i autorka muzyki teatralnej zainspirowała się twórczością noblistki Herty Müller[8], która pochodzi z rodziny należącej do niemieckiej mniejszości w

Rumunii. Pisarka w latach osiemdziesiątych, na krótko przed obaleniem rządów Nicolae Ceaușescu,wyemigrowała do Niemiec. Tworzyła powieści, poezję, spisywała wspomnienia, przywoływała widma przeszłości – totalitaryzm, inwigilację, wygnanie.

Milei w spektaklu, który premierę miał w Teatrze Narodowym w Klużu-Napoce (w 2024 roku), wykorzystuje fragmenty dzieł Herty Müller, rozrywa je, łączy na nowo, wykorzystuje poszczególne słowa i litery. Rekonstruuje biografię artystki, wzbogacając teksty muzycznymi interpretacjami. Główną postacią spektaklu jest Ona (Anca Hanu), która uosabia głos pisarki, wyśpiewuje jej opowieści o tęsknocie i sztuce przetrwania. Ona wydaje się niemal przygnieciona ciężarem historii. Wojna już się skończyła, ale pozostawiła po sobie komunistyczną dyktaturę. Można to odczuć, gdy już przy wejściu do sali teatralnej publiczność wita wysoki i umięśniony Miron Maxim. Artysta w stroju ochroniarza obserwuje ludzi, jest tajemniczy i zdystansowany, rozgląda się, jakby chciał wszystko nadzorować, jego postawa symbolizuje mechanizmy inwigilacji. Chociaż ten kontekst historyczno-polityczny jest niezwykle ważny, to Ana Milei dba, by indywidualne historie nie zginęły w cieniu wielkich wydarzeń. Wplata nostalgiczne wspomnienia Herty Müller o dzieciństwie i codziennym życiu w Rumunii. Są tu rozstania z przyjaciółmi, trudne miłości i mama, która troszczy się, aby jej córka miała przy sobie zawsze czystą chusteczkę. Uczucia skrywają się w niepozornych słowach i gestach.

Pozostali aktorzy i aktorki wcielają się w postacie żyjące w pamięci głównej bohaterki, otaczają ją, grając też na instrumentach i tworząc niezwykłe tło dźwiękowe. Piosenki następują po sobie bez żadnej przerwy, artyści momentalnie zmieniają aranżacje. Niemal wszystkie melodie mają lekki, żartobliwy ton, chociaż teksty traktują o rzeczach trudnych. Tak jakby

wszystkie wydarzenia i poruszane tematy były przefiltrowane przez wewnętrzne życie bohaterki, pełne nostalgii i okruchów dziecięcej beztroski.

Ten klimat potęguje intymna, minimalistyczna przestrzeń zaprojektowana przez Alexandrę Mureșan. Scenografia ogranicza się do kilku instrumentów muzycznych, biurka, maszyny do pisania, stosu książek, białej zasłony (za którą niektóre sceny rozgrywane są jako teatr cieni) oraz kilku drewnianych stojaków, na których zawieszono słowa i litery wycięte z papieru. Dzięki tej umowności w jednej chwili znajdujemy się w biurze fabryki, a w drugiej w prywatnym pokoju pisarki.

Chociaż nasza rzeczywistość jest odległa od tej przedstawionej w spektaklu, rozpadający się świat, strach oraz terapeutyczna moc nadziei i humoru wydają się uniwersalne. Spektakl Ady Milei jest jak otwieranie walizki wspomnień, wracanie do przeszłości, by się z nią skonfrontować i w pewien sposób ją zaakceptować. Ale nawet gdy strach minie, trudno odpędzić powracającą myśl: kim bym była, gdybym nie urodziła się w tym miejscu i w tym czasie?

Echa przeszłości

Nad opowieściami Herty Müller unosił się duch reżimu Ceauşescu, który przywołany został również w eksperymentalnym spektaklu *Millennial Echoes*, by pokazać jak łatwo mogą powrócić autorytarne schematy, gdy pamięć o nich zblednie. Kolektyw The Mad Hatterpillars[9] zapewnia festiwalowej publiczności unikalne doświadczenie, prezentując projekt z pogranicza teatru, performansu, koncertu, wystawy, instalacji dźwiękowej. Ta sześcioosobowa grupa poszukuje nowych form muzyki, bada różne możliwości, łączy dźwięk z ruchem, światłem, interakcjami z przestrzenią i

publicznością.

Artyści i artystki witają publiczność już w foyer. Poruszają się mechanicznie jak lalki lub roboty. Jedna postać owinięta jest w łańcuch światełek, druga nosi czarny strój, jeszcze inna ma usta zaklejone taśmą, a na głowie głośnik. W zapętleniu wykonują codzienne czynności: podnoszą przedmioty ze stolika, zaplatają warkocze, zasuwają i rozsuwają zamki butów. W tym czasie z głośnika wydobywają się muzyka i przemowy w języku angielskim i rumuńskim, na marginesie pojawia się wspomnienie Ceauşescu, szybko zagłuszane przez dźwięki syren alarmowych. Po tym zaskakującym wstępie publiczność podąża za osobami performującymi na kolejne piętro. Tam na ceglanej ścianie w korytarzu wyświetlane jest nagranie, w którym taśmy filmowe niemal nakładają się na siebie. Widzimy ludzi, którzy podróżują tramwajem i przez okna obserwują codzienne życie, różne wydarzenia, strajki, przemowy polityczne, wiece. Niepokój wzrasta, gdy cicha muzyka w tle zamienia się w dźwięki syren alarmowych, a później odgłosy helikopterów. Tempo filmu przyspiesza i nagle się urywa, a publiczność zostaje zaproszona do sali teatralnej, w której zaczyna się główna część przedstawienia. Artyści i artystki grają na różnych instrumentach i śpiewają. Wygłaszają manifest o tym, czy dzisiaj życie jest sztuką czy raczej sztuka życiem. Artystka w berecie, wystylizowana na Salvadora Dalego, maluje wodą puste kartki umieszczone na sztalugach, a później je targa i rozdaje publiczności. Od tego momentu kolektyw eksploruje relacje z widownią. Zachęca do grupowego i indywidualnego krzyku. Artyści i artystki wpuszczają ludzi za kulisy, by patrzyli, jak osoby splątane sznurami próbują się wyzwolić. Na koniec usadzają publiczność przy ścianach na korytarzu i biegają, jakby mieli ją staranować, zatrzymują się dopiero w ostatniej chwili. Testują granice między oglądającymi a tworzącymi.

Całe wydarzenie utrzymane jest w estetyce absurdu. Kolektyw za pomocą licznych eksperymentów pokazuje, jak współczesne mechanizmy władzy i opresji próbują krępować sztukę. Artyści starają się wyzwolić, krzyczą mimo zaklejonych ust, rozrywają kostiumy, zrzucają sznury. Ich działania (podobnie jak eksperymenty Kantora) mogą być rodzajem języka oporu i dążeniem do przemiany. Odnoszą się do kondycji człowieka w obliczu postkapitalistycznego kryzysu. Pytają, jaką rolę współcześnie odgrywa pamięć w kontekście artystycznym i politycznym.

Dualizm przyjaźni

Kondycja człowieka wobec współczesnych kryzysów staje się również tematem przedstawienia *DUAL. Spektakl o przyjaźni*. To kolejny projekt eksperymentalny, chociaż sytuacja wyjściowa wydaje się prosta. Troje bliskich przyjaciół spotyka się w kuchni, by wspólnie przygotować naleśniki. Podczas pracy niepostrzeżenie na jaw wychodzą liczne napięcia i konflikty. Koncepcję opracowali reżyserka Leta Popescu[10] oraz scenograf i artysta wizualny Bogdan Spătaru, który pasjonuje się sztuką konceptualną i performatywną. Wykorzystali autobiograficzne inspiracje i stworzyli spektakl bez słów. Skupili się na dotyku, gestach i ruchach. Wzorowali się również na artystach konceptualnych (Erwinie Wurmie i Csilli Klenyánszki), którzy wymyślają niekonwencjonalne rzeźby, tworzone przez ludzi wchodzących w interakcje z przedmiotami codziennego użytku. Na scenie okazuje się, że nie trzeba mówić o emocjach, wystarczy wykorzystać swoje ciało i otaczające obiekty, by je pokazać. Każda postać ma wyraźną osobowość i motywacje. Vlad Udrescu jest niepewny, ostrożny, George Albert Costea ekspresyjny i nerwowy, a Mihaela Velicu wydaje się wrażliwa, rozbita emocjonalnie. Aktorzy i aktorka są otwarci na improwizacje, intuicyjne wybory, cielesne

poszukiwania. Tworzą dynamiczne relacje, mikrosojusze, ponowne rozłamy, testują swoje granice i zaufanie. Bardzo dobrze się znają, a jednocześnie są sobie obcy. Cały czas próbują robić naleśniki, ale stopniowo zaczynają dodawać składniki w nadmiernych ilościach, jajka rozbijają się na podłodze, mąka wiruje w powietrzu. Czujemy zapach cytryny, cukru waniliowego. Artyści stają się brudni, posklejani, odpychający. Rozlewanie wrzącej herbaty czy używanie noża nagle wydaje się niebezpieczne. Coś zaczyna pulsować pod spodem. Niewypowiedziane uczucia stają się przytłaczające i wyzwalają złożoną choreografię. Pojawiają się erotyczne napięcia. Ciała są splecione, pokręcone, przypominają ludzkie rzeźby, momentami wydają się niemal bezwładne, uderzają się nawzajem, poruszają w zwolnionym tempie, szukają własnego głosu. Trudno nie myśleć o wysiłku fizycznym i bólu artystów. Świadome wprowadzanie się w stan dyskomfortu budzi wątpliwości, ale pokazuje też niezwykłe zaangażowanie oraz determinację artystów i artystki, pogłębia wymowę i emocjonalny ciężar spektaklu.

Krystaliczna świadomość

Projekt, w którym cielesność jest równie ważna, to choreografia przygotowana przez Andreę Gavriliu[11] specjalnie na Grę z Kantorem. Rumuńska artystka odwołała się do własnej pamięci i artystycznej ścieżki. Zaprezentowała solowy spektakl złożony z fragmentów choreograficznych stworzonych przez nią do przedstawień w reżyserii Mihaia Măniuțiu, którego inscenizacje, „często inspirowane klasyką i tekstami filozoficznymi, wyróżniają się głęboką symboliką, ekspresją fizyczną i poetyckim językiem scenicznym”[12].

Krystaliczna świadomość dzieli się na cztery części dialogujące z

przedstawieniami: *Rambuku*, *Iarna* (Zima), *3 ore după miezul nopții* (3 godziny po północy), *Vertij*. Artystka przekształciła wszystkie choreografie, z układów grupowych powstały solówki.

Spektakl rozpoczyna się od części inspirowanej przedstawieniem *Rumbuku*, które poruszało tematykę Holokaustu. Na scenie jest ekran złożony z dwóch części, ustawionych jak strony otwartej książki. Na środku znajduje się taboret, a na nim – książka. Przy taborecie tyłem do widowni stoi artystka ubrana na czarno. Po chwili zaczyna taniec, wygina się, drży. Na ekranach wyświetlają się czerwone i czarne mgły, cienie ludzi, archiwalne nagrania ze spektaklu (zmontowane przez Andreia Cozlaca). Po chwili artystka wykonuje taniec z książką, za nią wyświetla się grupa tancerzy prezentujących ten sam układ. W tle przez cały czas słyszymy hebrajską pieśń modlitewną.

Gavriliu płynnie przechodzi do kolejnej części, tańcząc, wkłada biały strój. Zaczyna się *Zima.* Muzyka się zmienia, artystka porusza się powoli, na ekranach pojawiają się białe mgły i postacie wykonujące emocjonalny układ. Trzęsą się, tulą, szarpią, ich taniec symbolizuje akt seksualny. Gavriliu porusza się razem z nimi. Po chwili znowu się przebiera, ściąga koszulę, wkłada ciemne spodnie, w które wtyka biały materiał, formując spódnicę baletową. Odwzorowuje układ ze spektaklu *3 godziny po północy*, wplata elementy baletu klasycznego, ale ironicznie je przekształca i komentuje. Na ekranach widzimy grupę tancerek baletowych. Gavriliu, tańcząc solówkę, dokonuje rekonfiguracji klasycznych form sztuki i tańca, odpowiada na narzucany artystom przymus ciągłej inwencji artystycznej.

Na koniec artystka ponownie zbliża się do taboretu, zrzuca spódnicę, wkłada czarną koszulkę. Porusza się po sali spokojnie. *Vertij* to część dedykowana matce reżysera Măniuțiu, która chorowała na Alzheimera. Pojawiają się nagrane wypowiedzi reżysera o trudach tej choroby, o potworze

zabierającym pamięć, o utracie kontaktu z matką, która już go nie rozpoznaje, a wreszcie o sztuce pożegnania. Nagle na ekranie pojawia się widmo samej Andrei Gavriliu. Artystka dotyka siebie ręką i znika za ekranem. Po dłuższej chwili wraca z miską pełną lodu, zanurza w niej twarz i rozrzuca kostki lodu po scenie, jakby chciała w ten sposób odciąć się od przywoływanych historii. To gest jednocześnie gwałtowny i bezradny, metaforyczny i dosłowny. Tylko czy chłód dotykający ciało naprawdę wystarczy, by zdystansować się wobec takich przeżyć i przytłaczających wspomnień?

***

Gra z Kantorem wytworzyła międzykulturowy i międzypokoleniowy dialog. W programie obok męskich głosów należących do rumuńskiego kanonu, pojawiły się nowe głosy kobiece. Teatry instytucjonalne spotykały się z alternatywnymi kolektywami. Strategie awangardowe okazały się wciąż aktualne. W spektaklach zaproszonych na festiwal, czasem nawet nieintencjonalnie, pojawiało się wiele cech charakteryzujących twórczość Kantora: eksperymentowanie, badanie efemeryczności, skupienie na wizualności, a zwłaszcza tematyzowanie pamięci przez odwołania do materii i cielesności.

Festiwal był niezwykłym spotkaniem z cieniami przeszłości. Jednak tego spotkania nie przepełniała nostalgia. Raczej stanowiło ono impuls do pracy z pamięcią i jej wpływem na teraźniejszość. Chociaż rzeczywistość nadal kształtują widma przeszłości, to z festiwalu niemal każdy mógł wyjść przynajmniej z jedną piosenką zdolną odpędzić strach.

Wzór cytowania:

Wojas, Wiktoria, *Gry z przeszłością*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 190, https://didaskalia.pl/pl/artykul/gry-z-przeszloscia.

Autor/ka

Wiktoria Wojas

Wiktoria Wojas – ukończyła teatrologię oraz filmoznawstwo i wiedzę o nowych mediach na Uniwersytecie Jagiellońskim. Publikowała w „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej”. W 2022 roku współtworzyła czytanie performatywne w ramach wydarzenia „Kobiece teksty dla teatru” w Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie. Była członkinią jury studenckiego na 63. Krakowskim Festiwalu Filmowym. Interesuje się przywracaniem pamięci o twórczości kobiet w historii polskiego teatru oraz strategiami reprezentacji niepełnosprawności w sztuce.

Przypisy

1. Festiwal jest efektem kilkuletnich relacji, do Cricoteki przyjeżdżały już zespoły i teatry rumuńskie. Na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym w Sybinie (FITS) prezentowano w tym roku wystawę *Kostium/Rzeźba/Ciało. Obiekty teatralne Kantora*. Wystawa w kolejnej odsłonie pojawiła się też na Narodowym Festiwalu Teatralnym w Bukareszcie (FNT), który odbywał się równolegle do Gry z Kantorem. Festiwal zbiega się też w czasie z Sezonem Kulturalnym Polska-Rumunia pod hasłem „Mamy wspólny język”. Wszystkie wyjaśnienia pochodzą z programu festiwalu pod redakcją Aldony Mikulskiej.
2. W ramach tej wystawy kostiumy wraz z dokumentacją przedstawienia i rysunkami Kantora były prezentowane w witrynie Starego Teatru w Krakowie, w którym w 1961 roku odbyła się premiera *Nosorożca*.
3. Tekst kuratorki w programie festiwalu pod redakcją Aldony Mikulskiej.
4. *Tadeusz Kantor. Widma* to wystawa obecna w Cricotece od czerwca 2020 do maja 2025.
5. Tegoroczną edycję Gry z Kantorem oficjalnie otworzyła sesja naukowa *Zwielokrotnione widma Kantora. Wpływy, metody, interpretacje*współorganizowana przez Katedrę Teatru i Dramatu UJ. *Maria Stuart* była natomiast pierwszym wydarzeniem artystycznym festiwalu.
6. Andrei Șerban – rumuńsko-amerykański reżyser teatralny i operowy. Znany z nowatorskich, często kontrowersyjnych interpretacji klasyki. W 1969 roku wyemigrował do USA. Pracował na najważniejszych scenach świata – od Lincoln Center w Nowym Jorku po Opéra Bastille w Paryżu. Jako profesor wykładał na Columbia University, Yale i Harvardzie. W latach 1990-1993 był dyrektorem Teatru Narodowego w Bukareszcie. Co ciekawe, Șerban spotkał Tadeusza Kantora na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych w nowojorskim La MaMa Experimental Theatre. Zachwycał się reżyserią Kantora, nazywał go „nawiedzonym dyrygentem – wręcz medium przekazującym tajemniczą energię”. Sam wypracował nieco inny, bardziej zdystansowany styl reżyserii; chociaż tematyka śmierci i pamięci, refleksja nad kondycją człowieka oraz awangardowe kostiumy ukazują kilka

powiązań z Kantorem.
7. Ada Milea – Absolwentka Uniwersytetu Sztuk w Târgu Mureș. W latach 1997–1999 była związana z Teatrem Narodowym w Târgu Mureș, później rozpoczęła niezależną karierę artystyczną. Jest jedną z najbardziej rozpoznawalnych postaci współczesnej sceny teatralnej w Rumunii. Tworzy spektakle, które łączą muzykę, teatr i poezję, literaturę.
8. Spektakl inspirowany był następującymi dziełami Herty Müller: *Nadal ten sam śnieg i nadal ten sam wujek*, *Moja ojczyzna była pestką jabłka*, *Król się kłania i zabija*.
9. Kolektyw The Mad Hatterpillars został założony w 2023 roku przez kompozytorkę Dianę Rotaru i artystkę interdyscyplinarną Irinel Anghel. W jego skład wchodzi obecnie sześć osób, które w poprzednim roku ukończyły Narodowy Uniwersytet Muzyczny w Bukareszcie – Irina Perneș, Ana Creangă, Ariadna-Ene Iliescu, Mihnea Dragne, Vlad Ciocoiu i Sofia de la Hoz.
10. Leta Popescu rozpoczęła działalność na rumuńskiej scenie teatralnej w 2013 roku. Reżyserowała spektakle dla Teatrów Narodowych w Klużu, Timișoarze, Krajowej i Târgu Mureș. Równocześnie pracowała w rumuńskim teatrze niezależnym (m.in.: Reactor Cluj, Paintbrush Factory, Replika-Bukareszt).
11. Andrea Gavriliu – aktorka, tancerka i choreografka, współpracująca m.in. z Mihaiem Măniuțiu, Andreim Mājerim i Botondem Nagyem. Obecnie pracuje w Teatrze Narodowym w Klużu-Napoce, jest doktorą teatru i sztuk performatywnych oraz wykłada ruch sceniczny na Narodowym Uniwersytecie Teatru i Filmu w Bukareszcie.
12. Mihai Măniuțiu –reżyser teatralny, pisarz i teoretyk teatru, którego twórczość wywarła istotny wpływ na rozwój współczesnego rumuńskiego teatru. Jest autorem ponad stu spektakli wystawianych także na scenach międzynarodowych. Pełni funkcję dyrektora generalnego Teatru Narodowego w Klużu oraz jest profesorem na Uniwersytecie Babeș-Bolyai. Cytat pochodzi festiwalu pod redakcją Aldony Mikulskiej.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/gry-z-przeszloscia*