didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 191**
Data wydania: luty 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/boska-komedia-w-skali-mikro-i-makro

/ FESTIWALE

Boska Komedia w skali mikro i makro

Marcin Miętus

18. Międzynarodowy Festiwal Boska Komedia w Krakowie, 4–15 grudnia 2025

Krakowski festiwal się rozrasta. W kalendarzu osiemnastej edycji Boskiej Komedii widniały trzydzieści dwa spektakle i dwanaście wydarzeń towarzyszących. Gdyby dodać do tego rozmowy po prezentacjach lub policzyć każdy z performansów w trakcie wieczoru *Postpornoterrorismo*, skala byłaby jeszcze większa. Jak co roku odbyło się sporo okołoteatralnych debat, nowością były seanse filmowe. Po raz kolejny Bartosz Szydłowski umożliwił polskiej publiczności obejrzenie zagranicznych prac rodzimych twórców. W tym roku były to *Spy Girls* Magdy Szpecht wyprodukowane przez estoński teatr Vaba Lava oraz *Was ich vergessen hale (What I've forgotten)* Anny Karasińskiej z monachijskiego Residenztheater. Pokazano również *Nie opuściłem Ukrainy* estońskiej reżyserki Merle Karusoo oraz trzy projekty z międzynarodowego festiwalowego obiegu. Na *Rok, w którym nie było lata* Florentiny Holzinger mogliśmy ostrzyć zęby od dłuższego czasu, obecność spektaklu w programie zapowiadana była bowiem jeszcze przed

premierą w Volksbühne (Boska Komedia jest koproducentem spektaklu). Niespodzianką okazały się dwie mniejsze prace z Chile – *Feral* Josefiny Cerdy oraz *Reminiscencja* Malicho Vaca Valenzueli. Czy przegląd zagranicznych spektakli to kierunek, w którym chce podążać Szydłowski? Jeśli utrzymają poziom tych, które zaprezentowano w Krakowie w tym roku, to pozostaje mi trzymać kciuki.

Terapia szokowa

Punktem wyjścia najnowszego spektaklu Florentiny Holzinger, okrzykniętej gwiazdą europejskiego teatru, jest tytułowy *Rok, w którym nie było lata*. Po wybuchu wulkanu Tambora w Indonezji w 1815 roku świat doświadczył serii anomalii pogodowych, których kulminacja przypadła na rok 1816. Ochłodzenie klimatu, nieurodzaje i niedobory żywności dotknęły niemal całą kulę ziemską, uruchamiając fale migracji i pogłębiając społeczne napięcia. Nietrudno się domyślić, że narastało poczucie beznadziei i strach przed jutrem, które prowadziły również do przemocy. To wtedy Mary Shelley (wówczas Godwin), Percy Shelley, John Polidori, Claire Clairmont i George Byron snuli mrożące krew w żyłach historyjki nad Jeziorem Genewskim. Byron zaproponował konkurs na historię grozy, a Mary napisała *Frankensteina* – powieść, która do dziś pozostaje jednym z najtrafniejszych literackich opisów lęku przed własnymi tworami.

W sierpniu 1816 roku w Europie zdarzały się przymrozki, we Włoszech ponoć padał czerwony, a na Węgrzech brązowy śnieg. Śnieg pada również w finale spektaklu Holzinger, obsypując białymi płatkami scenę pokrytą brunatnymi ekskrementami. Jak zwykle u tej reżyserki, piękno i obrzydliwość funkcjonują obok siebie bez hierarchii, zmuszając widza do ciągłych decyzji:

zanurzyć się w tej anarchicznej błazenadzie czy jednak postawić granicę i uznać, że tego już za wiele. W tej teatralnej, mocno doprawionej zupie rzeczywiście pływa sporo grzybów, ale niemal wszystkie okazują się jadalne, choć niektóre zaskakują konsystencją lub smakiem.

Już w prologu, obok skrótowej rekonstrukcji erupcji Tambory, pada pytanie: co by było, gdyby rok bez lata wydarzył się dzisiaj? Jak poradzilibyśmy sobie z kolejną globalną plagą, dokładającą się do wojen, pandemii i kryzysu ekologicznego? Czy obniżenie temperatury wydaje się jeszcze realnym zagrożeniem, czy raczej abstrakcją? Groźba głodu, a przynajmniej braku dostępu do wody pitnej, przestaje być fantazją, podobnie jak coraz bardziej nieprzewidywalne anomalie pogodowe (kiedy ostatnio w grudniu padał u nas śnieg?). Holzinger nie interesuje jednak publicystyczna opowieść o klimacie ani kolejne ostrzeżenie przed końcem antropocenu. I mimo że historyczny punkt wyjścia staje się dla niej pretekstem do spekulacji: co by było, gdybyśmy kryzys potraktowali nie jako wyjątek, lecz normę, reżyserka nie brnie w dyskursy. Po raz kolejny stawia na widowisko.

Tym razem Holzinger sprawdza, jak funkcjonują opieka, zdrowie psychiczne i wspólnotowość w świecie, który już uległ rozpadowi. Interesuje ją medycyna, eugenika i psychoanaliza, zarówno jako narzędzia kontroli, jak i jako obszary, w których przemoc ukryta bywa pod płaszczem troski. Motyw wzajemnej opieki i działania w sfeminizowanej grupie był obecny w jej wcześniejszych pracach, choćby w *Tanz*, gdzie performerki dokonywały rewizji romantycznego baletu. W *Roku, w którym nie było lata* krytyczne ostrze zostaje skierowane w stronę historii medycyny – ze wszystkimi jej mrocznymi aspektami, podlanymi jednak komediowym, często groteskowym sosem. Oprócz doktora Mengele czy francuskiego anatoma Georges’a Cuviera, performerki bezlitośnie rozprawiają się tu z figurą Zygmunta

Freuda i jego teoriami, w szczególności kompleksem kastracyjnym. W jednej z najśmieszniejszych scen Annina Machaz, ucharakteryzowana na ojca psychoanalizy (z brodą i w białym kitlu, ale bez spodni), wyjmuje leżącej na fotelu ginekologicznym performerce wziernik z pochwy i wprowadza tam sondę z kamerą. Na ekranach pojawia się obraz, który bez trudu bierzemy za transmisję na żywo. Zamiast dokumentu widzimy jednak maciczny labirynt usiany ostrymi zębami, na którego końcu wyrastają… zęby mądrości. *Vagina dentata* nie jest oczywiście wynalazkiem Freuda, ale skrót, którym posługują się twórczynie, nie pozostawia wątpliwości, co sądzą o patriarchalnych mitologiach psychoanalizy.

Poza tym jednym przypadkiem ekrany jednak głównie zoomują momenty, z których Holzinger słynie. W zbliżeniu oglądamy na żywo przebijanie policzków, skóry nad brwiami i umieszczanie w nich haczyków – przygotowujące do przypominającej wniebowzięcie kulminacyjnej sceny *Ultimate Facelift*, w której performerka podnoszona jest do sufitu za pomocą linek przyczepionych do twarzy i tułowia – a także rozcinanie szwów na udzie samej reżyserki w scenie porodu („*It's a musical*" – informują radośnie performerki). Holzinger konsekwentnie dostarcza wszystkiego, czego oczekujemy po teatrze gwiazdy europejskiej sceny – i jeszcze więcej. Roboty-psy i niesymulowany seks pojawiają się tu jednak nie w celu namnażania kontrowersji, ale jako ważne elementy teatralnej układanki. Spektakl jest bowiem kolażem: musical miesza się z operetką, rewią, kabaretem, stand-upem i cyrkową akrobatyką (trampolina, łyżwiarstwo figurowe), nie rozbijając przy tym dramaturgicznej spójności. Tym, co najbardziej zachwyca mnie w teatrze Holzinger, jest właśnie kontrolowana dramaturgia nadmiaru – oparta na dużej obsadzie i precyzyjnie prowadzonym chaosie, z którego rodzą się poszczególne pomysły. Na testowaniu, ile scena i teatr są w stanie przyjąć. Rozpędzona machineria nie dostaje zadyszki, bo reżyserka

umiejętnie wprowadza momenty wyciszenia. Tematy pęcznieją, nadymają się jak wielki balon (tu w kształcie waginy jako cytat z *Pochodzenia świata* Gustave'a Courbeta) albo otwierają kolejne furtki. Nadmiar sprawia, że spektakl zdaje się trwać dłużej niż sto dwadzieścia minut, ale czy to źle? Otwierająca scena orgii jest rozciągnięta, a jednocześnie zaskakująco przyjemna w odbiorze. Co ważne, nie miałem poczucia przekraczania czyichkolwiek granic – ani moich, ani performerek.

Znakiem firmowym Holzinger jest żonglowanie estetykami. Komizm sąsiaduje tu z poetyckimi, nastrojowymi scenami, budującymi poczucie wspólnoty widowni, nawet z osobami z pierwszego rzędu, które przypadkiem obrywają resztkami sztucznej kupy. Jak na musical przystało, nie brakuje wpadających w ucho piosenek i dopracowanych układów choreograficznych. To właśnie musicalowa konwencja pozwala ujarzmić tematy, które utrzymane w innym tonie mogłyby wydać się nieznośnie patetyczne. Paradoksalnie, im więcej tu kiczu i nadmiaru, tym łatwiej wydobyć powagę i empatię. Nawet w spektaklu, którego finał dosłownie tonie w (sztucznym) gównie.

Zanim to się jednak stanie, ze znajdującego się z tyłu boksu na scenę wypełzają nagie performerki, których ciała wydają się rozczłonkowane. Używając slime'a, glutowatej masy plastycznej w kolorze wnętrzności, tworzą krajobraz niczym z *Guerniki* Picassa, gdzie nie wiadomo, w którym miejscu ciało się zaczyna, a w którym kończy. Gdy dotrą do proscenium, są wycieńczone i wymagają opieki. Zajmą się nimi starsze performerki, niespiesznie ubierając je w lekarskie fartuchy, zakładając na szyje stetoskopy i wręczając karty pacjentów. Po chwili następuje zamiana ról: na scenę kolejno wjeżdżają łóżka szpitalne, na które kładą się opiekunki. Spektakl zwalnia, obserwujemy szpitalne rytuały: mycie, karmienie, czytanie do snu.

Nawet groźne przez chwilę robotyczne psy pomagają, transportując na grzbietach chusteczki jednorazowe. W pewnym momencie dochodzi do „wypadku” – u jednej ze starszych pacjentek w pielusze odkryty zostaje kał. Wywoła to reakcję łańcuchową: po chwili brunatna, gęsta ciecz zacznie zalewać nie tylko pojedyncze prześcieradła, ale całą podłogę. Holzinger ostentacyjnie dociska pedał gazu: ustawiony na środku kibel eksploduje, rozlewając dookoła resztki swojej zawartości, ekskrementy leją się ze szlaucha niczym w kałowy śmigus-dyngus, a performerki ślizgają się po podłodze tonącej w sztucznych ekskrementach. Zaczyna padać śnieg, z czego powstaje szaro-brązowa breja, przykrywająca szpitalną aparaturę i kobiece, wtulone w siebie ciała. W oddali dostrzegamy nagą łyżwiarkę, która jak na pozytywce tańczy po lodowisku znajdującym się na dachu szklanego kubika.

Całość, mimo elementów, które mogą szokować, napawa więc dziwną czułością. Dziwną, bo podszytą egzystencjalnym lękiem o przyszłość, która wcale nie wydaje się odległa. Pojawiają się tu wątki zdrowia psychicznego, złych diagnoz, medycyny estetycznej, starzejącego się społeczeństwa oraz starych, schorowanych ciał, które nadal domagają się przyjemności. Dla mnie to przede wszystkim spektakl o wzajemnej opiece – o testowaniu, jak może ona funkcjonować w przestrzeni publicznej, bez paternalizmu i przemocy. W tym kontekście *Rok, w którym nie było lata* staje się także hołdem dla Beatrice „Trixie” Cordui, mentorki i bliskiej współpracowniczki Holzinger, zmarłej w lipcu 2025 roku. Obecna w pierwotnej obsadzie, zostawia po sobie pusty wózek dla osób z niepełnosprawnościami i wyraźną (nie)obecność: w spektaklu słyszymy jej głos z offu. Charyzma i gotowość Cordui do realizowania najbardziej ryzykownych pomysłów ukształtowały język ostatnich projektów austriackiej choreografki.

Pod koniec spektaklu na scenie pojawia się stwór doktora Frankensteina,

ucharakteryzowany na bohatera filmu z 1931 roku granego przez Borisa Karloffa. Do zielonej twarzy i nienaturalnie wysokiego czoła dodano szczudła, kolejny cyrkowy element widowiska. Potwór uosabiający nasze lęki mówi wprost: „To wy mnie stworzyliście, to przez was jestem taki, jaki jestem". Twórczynie zostawiają nas z pytaniem, co się stanie, gdy to, co wykreowaliśmy, wymknie nam się spod kontroli, stanie się potworne, wynaturzone, złe. Nieprzypadkowo więc odmawiają klasycznego zakończenia. Na dwóch dużych ekranach pojawia się napis *No End*. Łyżwiarka nie kończy figurowej jazdy, nie ma ukłonów ani gestu domknięcia. Holzinger nie oferuje puenty, bo puenta sugerowałaby rozwiązanie – a tego tutaj nie ma. Świat po katastrofie trwa w stanie zawieszenia, zmęczenia, niepewności. *No End* nie jest więc efektem estetycznym, lecz etycznym stanowiskiem: odmową uspokajającego finału, który pozwoliłby widzowi wyjść z teatru z poczuciem, że coś zostało naprawione. Zamiast tego reżyserka zostawia nas w ciągłym trwaniu – bez odpowiedzi. I być może właśnie w tej odmowie zakończenia kryje się najuczciwszy gest terapii szokowej, którą proponuje.

Polityczność orgazmu

Ściągamy buty i wchodzimy do niewielkiego pokoju na pierwszym piętrze kamienicy, ochrzczonej przez Teatr Nowy Proxima Pałacem Nieśmiertelności. Wita nas mężczyzna w masce psa i harnesie, obsikując wchodzących perfumami. Jest wieczór, ale okna są odsłonięte – od czasu do czasu przejeżdżać będzie tramwaj, widać też budynek naprzeciwko. W dusznym pomieszczeniu z kolorowymi tapetami znajduje się mikrofon i stół z seksualnymi zabawkami: dildami, różnego rodzaju i wielkości wibratorami, pejczami. Performerka siedzi na plastikowej, dmuchanej poduszce, ssąc lizak

w kształcie penisa. Wygląda na podekscytowaną – wykonuje lekkie ruchy w górę i w dół, jakby skakała na piłce. Zapraszającym gestem wskazuje miejsca naprzeciwko siebie: rozrzucone tu i ówdzie na podłodze poduszki. Kiedy wszyscy usiądziemy, bardzo ciasno i bardzo blisko siebie, kobieta wyjmuje z ust lizaka i wyciąga go w kierunku widzów, zapraszając do spróbowania. Jedna osoba decyduje się na ostrożny ruch językiem. Następuje prezentacja erotycznych zabawek; do ich lizania również zostajemy zaproszeni. Po kilku „niewinnych" interakcjach performerka wstaje. Okazuje się, że siedziała na poduszce wyposażonej w dildo. Frykcyjne ruchy, które brałem za podniecenie rozpoczynającym się spektaklem, miały na celu wywołać realną cielesną przyjemność. To pierwszy i nie ostatni moment, w którym Josefina Cerda – autorka *Feral* – przechwytuje rozkosz i zamienia ją w strategię działania.

Po inicjacyjnej piosence o dziewczynce, która straciła ząb, Cerda przedstawia się publiczności. Jej pseudonim sceniczny w hiszpańskim slangu oznacza „świnię" albo „zdzirę", co bardzo jej się podoba. Z zaskoczeniem przyznaje, że jej doświadczenie aktorki i performerki do tej pory nie łączyło się z wykonywaniem pracy seksualnej, aż do powstania *Feral*. Wraz z elementami wykładu performatywnego do akcji wciągane są kolejne przedmioty, ale też ciała widzów. Jedna z osób (na własne życzenie) zostaje wychłostana, inna otrzymuje pilot do wibratora-jajeczka, który performerka umieszcza sobie w macicy. Najdalej idący gest pojawia się jednak na sam koniec. Performerka zakłada na własną bieliznę silikonowy odlew ust i języka, po czym przechadza się między widzami, pytając, czy mieliby ochotę pocałować ją w wagino-usta. Pozytywne (czytaj: interaktywne) reakcje publiczności wywołują u niej jęk rozkoszy. Na stole znajduje się mikser i looper, które służą wzmacnianiu orgazmicznych dźwięków, z których Cerda na żywo buduje dźwiękową warstwę performansu. Artystka samodzielnie

konstruuje całą atmosferę wydarzenia, tworząc fonosferę rozkoszy.

Od niewinnej piosenki o Magdalence Cerda płynnie przechodzi do *Manifestu cyborgów* Donny Haraway, ujawniając swój background: poza pracą jako internetowa seksworkerka ma doktorat i w swoich badaniach zajmuje się ciałem, jego fetyszyzacją i kapitalizowaniem. *Feral* jest próbą połączenia aktorstwa i pracy seksualnej – oraz zbadania napięć, które się między nimi pojawiają. To, co mogłoby stać się pożywką dla prawicowych trolli („aktorka i prostytutka to jedno i to samo"), zostaje przechwycone i zamienione w zaskakująco skuteczną strategię krytyczną. Przejście od dziewczynki do kobiety, od pasywności do sprawczości, staje się tu wywrotową wypowiedzią na temat ról społecznych przypisywanych kobietom. Cerda ma dość lawirowania między tymi pozycjami – chce nie tyle uciec od męskiego spojrzenia, ile odebrać mu uprzywilejowaną pozycję i odzyskać kontrolę nad tym, kto patrzy, w jaki sposób i na jakich zasadach. Wyznaje, że ma dość bycia człowiekiem, pragnie stać się obiektem – wielkim dildo sprawiającym rozkosz. „Uprzedmiotawiaj mnie!" – zwraca się w stronę widowni, wywracając o sto osiemdziesiąt stopni krytykę *male gaze*. Ta prośba brzmi jak prowokacja, ale co się stanie, jeśli potraktować ją serio? Co kryje się pod manifestem o identyfikowaniu się z obiektem?

W czterdziestominutowym performansie opowieść o ciele staje się wołaniem o emancypację, o dziki taniec, o wolność wyboru. Artystka bada centrum rozkoszy i polityczność orgazmu, jak sama mówi, „budując most między własną niepowściągliwością a publicznością". Jest sprośna, rozedrgana, urocza. Gra z tabu i przyzwyczajeniami, balansując między prawdą a fikcją – nigdy nie mamy pewności, kiedy przeżywa realną przyjemność, a kiedy ją performuje. Warto w tym miejscu podkreślić jej niezwykłą umiejętność operowania nastrojem widowni. Nikt nie jest do niczego zmuszany;

wystarczy delikatne pokręcenie głową na nie, by uniknąć interakcji. Bezpośredniość i bezpretensjonalność sprawiają jednak, że wiele osób decyduje się na wejście w kontakt – wzrokowy lub fizyczny.

W narracji Cerdy ujawniają się zarówno męskie, jak i kobiece fantazje, które performerka rozbraja na własnym ciele, czyniąc z niego pole eksperymentu. Chęć stania się obiektem można odczytać żartobliwie, ale warto zapytać, na ile kultura i sztuka już teraz fetyszyzują takie artystki jak Cerda. Czy samostanowienie pozwala jej uniknąć pułapki męskiego spojrzenia? Czy heteroseksualne kobiety chciałyby być jak ona? Gdzie lokuję się ja – homoseksualny mężczyzna? Czy epizod faceta w kinkowej masce został zaprojektowany specjalnie dla mnie? Czy rozkosz ma płeć? Jak wpisuje się w dystrybucję władzy? Jak skapitalizowany jest kobiecy orgazm w porównaniu z męskim, który w pornografii i kulturze popularnej wciąż funkcjonuje jako obowiązkowy finał aktu seksualnego? Orgazm kobiecy, przez dekady marginalizowany, zaczął odzyskiwać należną uwagę dopiero wraz z rewolucją seksualną i drugą falą feminizmu. Gdzie wcześniej znajdowało ujście niewyrażone napięcie seksualne? I jak łączy się ono dziś z oglądaniem performansu o szukaniu rozkoszy? *Feral* nie tyle zaprasza do intelektualnej debaty, ile zachęca do sprawdzenia tego na własnym ciele.

Pięć magnetofonów

W równie kameralnej, choć w inny sposób, *Reminiscencji* mamy do czynienia z peanem na część pamięci w różnych jej wymiarach – ludzkiej, wirtualnej, społecznej i prywatnej. W spektaklu Malicho Vacy Valenzueli jego osobista historia przeplata się z tym, co polityczne. Reżyser i performer w jednej osobie wkracza na scenę w wąski snop światła. W zasięgu ręki czeka na

niego biurko z laptopem, w tle znajduje się wielki ekran, który na żywo będzie wyświetlał kolejne części opowieści złożonej z materiałów wideo, zdjęć, archiwaliów, ale przede wszystkim wykonanych samodzielnie nagrań z przeglądania Google Maps. Reżyser zabiera nas w nietypową podróż po rodzinnym Santiago, w którym wychowywał się, studiował i – wraz z tysiącami obywateli – protestował przeciwko ówczesnej władzy.

Poruszając się po wirtualnej mapie stolicy Chile, poznajemy miejsca, które odegrały ważną rolę w biografii reżysera. Na dłużej zatrzymujemy się w szpitalu, wchodzimy na jego podwórko. Artysta zachwyca się szczegółami architektury: poetycko sformułowanym komunikatem na tabliczce o zakazie palenia, mozaiką na podłodze, wanną, z której ktoś postanowił zrobić w ogrodzie kwietnik. Zwrócenie uwagi na tak codzienne, wręcz banalne szczegóły buduje rodzaj więzi z publicznością. Autor wydaje się mieć autentyczną potrzebę dzielenia się tym, co sam odkrył. Podróż wirtualnymi ulicami odsyła mnie pamięcią do czasów pandemii, momentu, w którym internetowe wojaże były jedyną możliwością uprawiania turystyki. Zastygłe obrazy w połączeniu z narracją performera budują poczucie nostalgii za czymś minionym. Tak jakby świat z internetu wykonał stop-klatkę, czyniąc nas świadkami konkretnej chwili zawartej w sekundzie.

Dość szybko poznajemy babcię i dziadka reżysera oraz ulicę, na której mieszkali. Nagrany przez wnuka „teledysk", z główną rolą rozweselonej, śpiewającej kobiety o długich siwych włosach, z jej dokazującym mężem i kotem, odsyła do estetyki domowego wideo – prywatnego, amatorskiego zapisu codzienności, który zostaje tu włączony w teatralną narrację. Autentyczna radość wykonawców, przypadek i niedoskonałość obrazu znakomicie oddają język opowieści, którym posługuje się reżyser w mówieniu o miłości, (nie)trwaniu i tęsknocie. Dopiero po pewnym czasie dowiadujemy

się, że hiszpańskojęzyczne ballady są częścią pozawerbalnego komunikatu dotyczącego emocji oraz sposobem komunikacji między parą starszych Chilijczyków. Kobieta cierpi na demencję, nie zawsze rozpoznaje wnuka, a nawet męża. Siedzenie przy magnetofonach (a dziadek Valenzueli ma ich pięć) i podążanie za muzyką stało się nie tylko sposobem na wspólne spędzanie czasu, ale też najczystszym dowodem miłości.

Co jakiś czas Valenzuela powraca w swojej opowieści do miasta. Opowiada o czasach studenckich i pierwszych demonstracjach (również performatywnych), stanowiących przedsmak tego, co miało nadejść. W 2019 roku w Chile wybuchły masowe protesty, które zgromadziły miliony ludzi i były skierowane nie tylko przeciwko rządowi, lecz całej klasie politycznej oraz ekonomicznym elitom. Pretekstem była podwyżka cen biletów komunikacji miejskiej. Prawdziwą przyczyną gniewu było jednak trzydzieści lat narastających nierówności, korupcji i skutków skrajnie neoliberalnego modelu po powrocie demokracji. Metody, którymi posługiwali się rządzący w 2019 roku, sięgały właściwie czasów reżimu Pinocheta. Co ciekawe, szczegóły nie są w spektaklu dopowiedziane – raczej pobudzają do samodzielnego sięgnięcia po informacje o tamtym czasie w Santiago. Mając jednak w pamięci polskie Czarne Protesty (2016) oraz fale pandemicznych, jesiennych marszy przeciwko władzy i orzeczeniom Trybunału Konstytucyjnego (2020), nietrudno było mi się odnaleźć w tym, co opowiada Valenzuela.

Do przeplatającej się, wielotorowej narracji dodana zostaje kolejna ścieżka: reżyser podąża śladami anonimowego artysty tworzącego osobliwe listy miłosne. To rozsiane po całym mieście grawerowane tabliczki z krótkim tekstem, podpisem i narysowaną palmą. W tym połączeniu osobistego wyznania, sztuki i wrażliwości społecznej, za pomocą wejścia w tkankę

miejską, reżyser dowodzi, że historia miasta jest historią ludzi. Valenzuela z dużą swobodą przemieszcza się między tym, co prywatne, a tym, co polityczne, pokazując, jak indywidualne doświadczenie splata się z procesami społecznymi i jak osobista pamięć może stać się nośnikiem zbiorowej historii. Dzięki temu *Reminiscencja* buduje uniwersalną opowieść o pamięci, miłości i sprzeciwie – zakorzenioną w konkretnym miejscu Ameryki Południowej, a jednocześnie zaskakująco bliską i czytelną także dla osoby z innego kontynentu.

Wychowany przez dziadków artysta doskonale wie, że tym, co łączy ludzi niezależnie od szerokości geograficznej czy wieku, jest muzyka. Nie bez powodu spektakl zaczyna się od piosenki; *Sin ti* zespołu Los Panchos staje właściwie się leitmotivem przedstawienia. Na otwarcie i zakończenie widzowie zostają zaproszeni do wspólnego wykonania utworu (w konwencji karaoke, lecz ze Spotify). Poprzez humor i rozczulającą bezpośredniość reżyserowi doskonale wychodzi skracanie dystansu między widzami; trudno nie włączyć się do wspólnego śpiewania. Zachwycająca jest również odwaga artysty w sposobie prezentowania i odsłanianiu kolejnych fragmentów własnej biografii. Z jednej strony gawędziarski, z drugiej wyważony sposób wypowiedzi pozwala przełamać lody, zacieśniając relację scena-widownia. Gdy w jednym z najbardziej poruszających momentów słuchamy, jak babcia głównego bohatera wykonuje piosenkę *Sin ti*, leżąc sama w łóżku, w białej pościeli, rodzi się w nas wrażenie bliskości. „Bez ciebie / Życie jest bez sensu / Tak jak bezsensowne będzie / Próbować zapomnieć, że cię kocham”.

Utwór mógłby służyć w zasadzie za streszczenie spektaklu, gdyby nie splot politycznych wątków, które rozszczelniają tę intymną opowieść i kierują ją ku szerszemu kontekstowi. Reminiscencja – wspomnienie naznaczone emocjami i nostalgią za czasami, gdy pamięć była jeszcze żywa i sprawna – staje się

punktem wyjścia do pytań o to, jak pamięć zmienia się w chorobie, jaką pamięć przechowują archiwa i co zapisane zostaje w internetowych mapach. To spektakl o śladach i migotliwych aspektach życia, prosty i głęboko wzruszający. Oddając głos dziadkom, Valenzuela oddaje głos miłości i przeżywaniu świata na własnych zasadach, a przez osobistą historię otwiera wgląd w społeczną i polityczną rzeczywistość Chile. Historia demonstracji nie zostaje tu potraktowana jako pretekst – dostajemy raczej jej fragmenty – a reżyser zręcznie lawiruje między prywatnym a wspólnym, dostrzegając w losach dziadków historię kraju targanego kryzysami.

Mimo odmiennych estetyk i ryzykownego mieszania polityki z intymną narracją, reżyserowi *Reminiscencji* niewielkimi środkami udaje się osiągnąć coś bardzo szczególnego. Podobnie jak w przypadku *Feral*, to nie zawsze budżet czy wielki format decydują o sile przekazu. W osobistych historiach chilijscy artyści potrafili zobaczyć coś, w czym mogą przejrzeć się inni. Brakuje mi podobnych historii z naszego podwórka. Może te obejrzane w Krakowie mogłyby posłużyć jako inspiracja? W polskich warunkach finansowania sztuki te dwie propozycje wydają się na pewno bardziej prawdopodobne niż taki teatr, jaki widzi Florentina Holzinger. Narzekanie, że nie ma w naszym kraju kogoś o podobnej wyobraźni, mija się jednak z celem. Może w końcu znajdzie się w Polsce śmiała instytucja, która zaproponuje eksperymentującym artyst(k)om odpowiednie warunki finansowe? Jak widać na przykładzie opisanych wyżej spektakli, ryzyko się opłaca.

Wzór cytowania:

Miętus, Marcin, *Boska Komedia w skali mikro i makro*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 191, https://didaskalia.pl/pl/artykul/boska-komedia-w-skali-mikro-i-makro.

Autor/ka

Marcin Miętus

Marcin Miętus – pisze o teatrze i tańcu, pracuje jako dramaturg i performer. Publikował m.in. w „Dialogu”, „Teatrze”, „Czasie Kultury” i na portalu taniecPOLSKA.pl.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/boska-komedia-w-skali-mikro-i-makro*