didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 192**
Data wydania: kwiecień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/brud-i-blichtr-przedemancypacyjnych-ciot

/ REPERTUAR

Brud i blichtr przedemancypacyjnych ciot

Dominik Baldysz

Wrocławski Teatr Współczesny

Lubiewo

na podstawie *Lubiewa* Michała Witkowskiego

reżyseria: Jędrzej Piaskowski, adaptacja i dramaturgia: Hubert Sulima, koncepcja: Jędrzej Piaskowski i Hubert Sulima, scenografia: Anna Maria Karczmarska, Mikołaj Małek, kostiumy: Rafał Domagała, muzyka: Jacek Sotomski, światło: Klaudia Kasperska, realizacja światła: Jan Sławkowski, realizacja dźwięku: Piotr Postemski, Maciej Rzońca, realizacja wideo: Agnieszka Piesiewicz, Marek Hajduk

premiera: 24 stycznia 2026

Po ponad dwudziestu latach od premiery *Lubiewa* Michała Witkowskiego, polskiego ciotowskiego *Dekameronu*, doczekaliśmy się pierwszej wrocławskiej inscenizacji. Spektakl we Wrocławskim Teatrze Współczesnym wydobywa spod wełnianych płaszczy, kolorowych sweterków w serek i niebieskich cieni do powiek brudną, przedemancypacyjną historię nadodrzańskiego queeru. Choć te archeologiczne wykopaliska wrocławskich pikiet, komunistycznych mieszkań i starych fotografii niosły ryzyko

wzniesienia pedalskiego (słowa „gej” Witkowski nie znosi) skansenu, Jędrzejowi Piaskowskiemu (reżyseria, koncepcja) i Hubertowi Sulimie (adaptacja, dramaturgia, koncepcja) pozwoliły na rozegranie ciotowskich dziadów, przywołanie „bohaterek” Witkowskiego i oddanie im głosu w rodzinnym Wrocławiu. Spektakl nie jest jedynie wierną rekonstrukcją (chciałoby się rzec – historyczną) książkowego *Lubiewa*, ale, zapisując białe karty historii PRL-u i transformacji, zmyślnie wypełnia luki, które Witkowski w tekście zostawił. Dzięki temu jest ważny, aktualny i żywy . Jednak pod tym tragicznym kampem coś zgrzyta, skrzypi i trzeszczy – czy jesteśmy w stanie to „coś” przywołać w naszym prywatnym obrzędzie?

Lubiewo wita widzów w pierwszym z historycznych punktów na mapie queerowego Wrocławia – „Orbisówka”, zwana również „Małą Ciotką”, to kawiarnia i centrum wszechświata PRL-owskich ciot. Wnętrze „Orbisówki” składa się z okrągłych wejściowych drzwi, podłużnej lady, kilku taboretów, małej kabiny toaletowej i wieszaka oraz sedesów na kółkach zastępujących krzesła. Ta mistrzowska scenografia zaprojektowana przez Annę Marię Karczmarską i Mikołaja Małka oddaje ducha czasu, realistycznie przedstawiając przestrzenie retro, w których pojedyncze rekwizyty zdradzają humorystyczny charakter wspominanych miejsc. Światła w reżyserii Klaudii Kasperskiej podkreślają pomarańczowe wnętrza „Orbisówki” i obskurne toalety. Razem ze scenografią odsłaniają jakości i możliwości wrocławskiej sceny, która na czas spektaklu przenosi się do przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku.

W tej scenerii poznajemy Patrycję (Krzysztof Boczkowski) i Lukrecję (Tadeusz Ratuszniak) – podstarzałych, łysiejących mężczyzn desperacko broniących świata, którego już prawie nie ma, przed ostatecznym rozpadem. Patronuje im Matka Joanna od Pedałów (Ewelina Paszke-Lowitzsch),

właścicielka „Orbisówki” i „jedyna biologiczna kobieta w tym towarzystwie”. Kostiumy autorstwa Rafała Domagały i charakteryzacje Iwony Barlik-Grech pozwalają na bliższe poznanie postaci. Zlumpione sweterki, zielonkawo-beżowe trencze i materiałowe spodnie, w które przyodziane są postacie, kontrastują z ekstrawaganckimi dodatkami. Szczególną uwagę należy zwrócić na błyszczące buty na słupku noszone przez Patrycję i wściekle rudą perukę Matki Joanny od Pedałów, która w połączeniu z niebieskim cieniem do powiek oddaje ducha epoki.

Tak pisze się historia wrocławskich ciot. Zza kampowej farsy wyziera głęboka melancholia, za deklaracjami miłości stoi przygodny seks, za rozczulającą tęsknotą bijącą z opowieści czai się śmierć. „Czas nie kutas – nie stoi” to nadrzędna zasada starzejących się ciot. Strategią przetrwania w okrutnym „heteryckim” świecie jest przegięcie się, czyli przerysowanie cech uznawanych przez środowisko gejowskie za kobiece, odegranie takiej kobiecości, której archetypami są Violetta Villas, Alexis z *Dynastii* czy Anna German. Przeginają się Patrycja z Lukrecją, przegina się cały panteon „bohaterek”, za pomocą „zniewieściałej” gestykulacji odgrywając role idealnych kobiet, starając się wcielić w życie ich idealne światy. To właśnie prawdziwe narratorki *Lubiewa*. Ich kolektywnej pamięci nie umknęło żadne wydarzenie, nic nie zostało zapomniane, a jedynie podkręcone, przypudrowane i wysłane w świat, by głosić ciotowską ewangelię.

W „Orbisówce” poznajemy nastoletnią Michaśkę (Mariusz Bąkowski) i jesteśmy świadkami jej inicjacji w postaci przygodnego seksu w toalecie. Jest to pierwsza ze scen, które obok rozbawienia wzbudzają uwierający dyskomfort – takich w *Lubiewie* Piaskowskiego i Sulimy pełno. To właśnie znak godnego podziwu warsztatu twórców: ich spektakl ani na chwilę nie traci nic z szelmowskiego kunsztu Witkowskiego. Bohaterki konfrontują

odgrywaną przez siebie przesadę i przepych ze społecznymi oczekiwaniami wobec mężczyzn. Nie dochodzi jednak do zdominowania kampowego nastroju przez patos. Tragizm rozkłada się pomiędzy dwoma aktami równomiernie, nie zagarniając nigdy w pełni sytuacji scenicznej, ale nie pozwalając o sobie zapomnieć.

Akt pierwszy wypełniają historie zabawne, flirciarskie, choć naznaczone tęsknotą i niezaspokojonym pragnieniem. W swoim mieszkaniu Lukrecja i Patrycja wspominają przygody z radzieckich koszar, wywołują ducha Hrabiny zamordowanej przez luja, przeżywają na nowo fantazje snute w czasie dawnej pracy jako szatniarz i nocny ochroniarz. Zamykają w pudełkach i plastikowych workach wietrzejący nieubłaganie zapach przedtransformacyjnej Polski, przypominany przez zebrane od poznanych lujów (heteroseksualnych, prostych i zaniedbanych mężczyzn, obiektu pożądania wszystkich ciot) przedmioty.

Odkrywane przed publicznością szafki, zakamarki, sekrety mieszkania tkają materię spektaklu, współtworząc jego dramaturgię. Wymowna jest scena spotkania Lukrecji i Patrycji, orędowniczek przedemancypacyjnych ciot, ze współczesnymi „osobami queerowymi”. Te ostatnie, w kolorowych włosach i z tęczowymi torbami pełnymi akcesoriów do uprawiania bezpiecznego seksu, tłumaczą bohaterkom, jak uprawiać *rimming* przez oralną maseczkę. Głosząc pochwałę monogamii i edukacji seksualnej, zostają przepędzone przez stare, dobre cioty. Zderzenie dwóch światów, wyśmiewające ku uciesze widowni ten drugi, jest prowokacyjne, politycznie niepoprawne, niesmaczne i jakże przyjemne do oglądania. Inscenizacja Piaskowskiego i Sulimy wywołuje odczucia, które *Lubiewo* Witkowskiego musiało budzić w momencie publikacji. Te światy są niewygodne, zabawne i kuszące – mistrzowska prowokacja na miarę kina Johna Watersa.

W akcie drugim przywołane zostają ciemne karty historii ciotowskiej, o których Witkowski w książce jedynie wspomina. Tak zderzamy się z epidemią HIV (szczególne brawa należą się zespołowi odpowiedzialnemu za scenografię za skonstruowanie neonowego drzewa poznania dobra i zła, pod którym rozmawiają dwaj kochający się mężczyźni w obliczu choroby), akcją „Hiacynt", śmiercią Radwanickiej oraz Łucji Kąpielowej. Jesteśmy świadkami przesłuchania Radwanickiej, podstarzałej cioty zawodowo zajmującej się kradzieżą i oszustwami, przez dwie funkcjonariuszki SB, podczas którego odbywa się badanie lekarskie służące zastraszeniu bohaterki i skłonieniu jej do popisania kompromitujących papierów. W następnej scenie Radwanicka popełnia samobójstwo skacząc z okna. Poznajemy losy Dżesiki, kiedyś pracującej w szpitalu przy utylizacji medycznych odpadków, obecnie umierającej na AIDS. W końcu widzimy scenę brutalnego gwałtu skutkującego śmiercią Łucji Kąpielowej, kiedy zaproszeni przez nią luje znajdują dowody jej współpracy z SB. Muzyka, za którą odpowiedzialny jest Jacek Sotomski, gra w tej scenie szczególną rolę. Krzyki i obelgi zagłuszone zostają *Bo z dziewczynami* Jerzego Połomskiego. Sceny śmierci nie przybierają w spektaklu patetycznego wydźwięku. Przeplatane są humorystycznymi kwestiami i komiczną grą aktorską. Napięcie między tragicznością opowiadanych historii a zabawną formą da się wyczuć w reakcjach widowni – kiedy połowa śmieje się z specyficznej maniery prowadzenia przesłuchania (funkcjonariuszki siedzą na sedesach, raz po raz rzucając żarty o gejach) i Dżesiki gestykulującej amputowanymi kończynami przeznaczonymi do spalenia, druga część siedzi sztywno, co jakiś czas nerwowo odchrząkując. Humor silnie wybrzmiewa też w scenie dragowego performansu, w której ciota przebrana za Annę Jantar tańczy i śpiewa *Nic nie może przecież wiecznie trwać*. Kiedy po występie „Jantar" opowiada o swojej śmierci w wypadku samolotowym, na scenę rzucane są gumowe

kończyny i głowa manekina w blond peruce. O taką kampowość chodzi w nowym *Lubiewie* – poprzez przesadę, śmiech i absurd poruszane zostają tematy tabu.

Genialne kreacje aktorskie *Lubiewa* (oprócz już wymienionych: Rafał Cieluch, Anna Kieca, Miłosz Pietruski, Dominika Probachta, Jolanta Solarz-Szwed, Magdalena Taranta i Krzysztof Zych) przyczyniają się do sukcesu spektaklu. Dzika, przegięta cielesność nie nosi znamion parodii, a odnajduje w tym kiczowatym fałszu autentyczność. Aktorskie performanse perfekcyjnie balansują na granicy farsy i tragedii, płynnie wyciszając lub podkreślając przerysowanie.

Czy zatem trzeszczy w *Lubiewie*? Daria od relikwii (Dominika Probachta) na stypie Łucji Kąpielowej wygłasza przemowę o tragizmie ciotowskiego losu w heteryckim świecie. Niemożliwa jest miłość queerowa, zatem musimy szukać namiastki bliskości w czeluściach, szaletach, krzakach. Gdybyśmy mieli możliwość kochać się tak, jak mężczyzna kocha kobietę, moglibyśmy żyć tak jak wy, podli heterycy. Ten nasz straszno-śmieszny świat jest wyłącznie waszą winą, nie tego dla nas chcieliśmy. Pytanie, które nie daje mi spokoju od momentu opuszczenia teatru – kto jest adresatem tego monologu? Kto ma być adresatem całego *Lubiewa*? Czy historie queerowe istnieć mogą tylko, jeśli ich podstawą uczynimy tragizm? Pojawiają się pytania o wzmacnianie narracji „homonormy", która przecież zostaje wyśmiana w scenie spotkania Lukrecji i Patrycji ze współczesnymi, wyemancypowanymi gejami. W końcu monogamiczna miłość nie musi być jedynym modelem „prawdziwej" miłości. Dlaczego spektakl, który tak sprytnie unika moralizatorskiego i patetycznego tonu, kończy się takim wezwaniem? A może jest to wyłącznie kolejny zabieg przeplatania tragizmu z komizmem? Kolejna kampowa prowokacja? W końcu przemowę tę urywa Michaśka, uciszając Darię od relikwii, aby następnie

zniknąć ze sceny z orszakiem podstarzałych ciot, opowiadając historię jednego z wielu erotycznych podbojów. W ramach kredytu zaufania dla twórców decyduję się wierzyć w tę ostatnią interpretację.

Wzór cytowania:

Baldysz, Dominik, *Brud i blichtr przedemancypacyjnych ciot*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 192, https://didaskalia.pl/pl/artykul/brud-i-blichtr-przedemancypacyjnych-ciot.

Autor/ka

Dominik Baldysz – student międzywydziałowych indywidualnych studiów humanistycznych UJ.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/brud-i-blichtr-przedemancypacyjnych-ciot*