didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 192**
Data wydania: kwiecień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/nie-igra-sie

/ REPERTUAR

Nie igra się

Agata Skrzypek

Teatr Polski Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy

Wichrowe Wzgórza. Love to Die

tekst i reżyseria: Klaudia Hartung-Wójciak, kostiumy: Hanka Podraza, scenografia: Wiktoria Walendzik, światła: Jędrzej Jęcikowski, wideo: Wera Englot, konsultacje wokalne: Bartek Lisik, sound design/opracowanie muzyczne: Bartłomiej Chmara

premiera: 13 marca 2026

Miłość Heathcliffa i Katy Earnshaw była nieszczęśliwa: tragiczna (ona umiera, on pogrąża się w goryczy i szaleństwie), toksyczna (szantaże, znikanie bez słowa), niespełniona (zakochani poślubili innych, kierując się rozsądkiem i obawami lub pragnieniem wzięcia odwetu). Emily Jane Brontë, odmówiwszy leczenia przeziębienia, zmarła młodo w rok po wydaniu *Wichrowych wzgórz* (1847), zaś jej bohaterka zgasła z niewyjaśnionych przyczyn po latach miłosnej udręki. „Ten spektakl to wyznanie miłości. To opowieść o niespełnieniu”[1], deklaruje reżyserka Klaudia Hartung-Wójciak, a ja bym dodała, że powstał jako rzecz o mrocznym rewersie sławionego w

pieśniach uczucia – popędzie ku śmierci, przenikaniu się nicości z istnieniem i jątrzącym dusze bohaterów/performerów poczuciu zmarnowanej szansy – a przez to bardzo bliska życia właśnie. To teatr fantazji o dokumentalności, sceniczny chichot z wiwisekcji spraw intymnych, zawstydzających i ponurych.

Reżyserka *Wichrowych Wzgórz. Love to Die* wraz z zespołem Teatru Polskiego w Bydgoszczy podejmuje namysł nad obliczami trójjedni miłości, życia i umierania. Punktem wyjścia do pracy, jak deklaruje w programie, była potrzeba zmierzenia się z osobistym doświadczeniem żegnania się z odchodzącą babcią. W autoreferencyjnym geście Hartung-Wójciak sytuuje się w samym środku spektaklu jako jego nieobecna fizycznie bohaterka, narratorka i konstruktorka. Ujawnia proces tworzenia przedstawienia, zestawiając go z elementami świata powieści oraz prywatnymi historiami zespołu aktorskiego, budując między tymi rejestrami zadziorne korelacje dramaturgiczne. Na przykład, za pośrednictwem napisów na tylnej ścianie, poprzez które będzie się komunikować z widownią, informuje, że jej babcia Irena zmarła w dniu rozpoczęcia prób, a niedługo potem, dokładnie w rocznicę śmierci Emily Jane Brontë, dokonano operacji transplantacji jej serca. Przedziwnym trafem ulubioną lekturą babci były właśnie *Wichrowe Wzgórza*, pomiędzy kartami których ukryła napisany przez siebie w młodości list miłosny. Relacjonowane przez reżyserkę pośmiertne koleje serca babci, wędrującego z jednego ciała do drugiego, stanowią najszerszą ramę przedstawienia.

Spektakl ma szkatułkową, heterogeniczną budowę, po brechtowsku podzieloną na kolejne rozdziały. Prócz narracji reżyserki, wewnętrznym nawiasem otacza go rozbity na początek i koniec przedstawienia monolog Michaliny Rodak. Aktorka, poległszy w symulowanym pojedynku judo, z

komediowym zacięciem recytuje litanię swoich przeszłych niedoszłych miłości. Oświetlający jej twarz pas czerwonego światła rozszerza się i podchodzi falą pod moje stopy, które instynktownie cofam. Ten obraz nasuwa mi na myśl szlachetną śmierć rycerza Rolanda, umierającego w średniowiecznej *chanson de geste* przez wiele zwrotek. Zarazem inicjuje on moment wejścia Michaliny Rodak w rolę Katy, której dusza, przeklęta przez Heathcliffa, nawiedzała mury ponurego domostwa zwanego Wichrowymi Wzgórzami. Między opowieściami o licznych miłosnych *qui pro quo* aktorka zastanawia się nad odczuwanym duchowym głodem, który pcha ją w kierunku kolejnych relacji, lecz nigdy nie znajduje sytości, żądając nowości i intensywności.

Kolejne wątki rozwijają refleksję nad obliczami miłosnego niespełnienia. Na przedstawienie składają się inscenizacje fragmentów tytułowej powieści (m.in. spotkanie dzieci z Wichrowych Wzgórz z mieszkańcami Drozdowego Gniazda; poufna rozmowa niani Ellen Dead z Katy, w efekcie której Heathcliff opuszcza dom na kilka lat; małżeństwa, porody i kolejne śmierci członków rodziny Earnshawów i Lintonów; powrót Heathcliffa i kłótnie między kochankami), wykładnie filozoficzne o pracy żałoby, refleksje natury etycznej, podające w wątpliwość granicę między życiem a śmiercią, wreszcie przejmujące monologi aktorów, rozgrywane z wykorzystaniem quasi-prywatnego gestu wyznania. Emilia Piech, wcielająca się w postać dumnej Heathcliff, snuje przebojową fantazję o randce z ukochaną. Małgorzata Witkowska wspomina spędzone w hotelowych pokojach noce, podczas których mogło zdarzyć się wszystko, lecz nie zdarzyło się nic. Karol Franek Nowiński opowiada o swoim sukcesie artystycznym jako efekcie ubocznym zemsty dokonanej na chłopaku, który złamał jego nastoletnie serce. Anna Bieżyńska mierzy się z zawodem wieloletniego zauroczenia, które rozprysło, gdy tylko się zrealizowało. We wspomnianym już monologu Michaliny Rodak

padają natomiast imiona i nazwiska kolejnych absztyfikantów. Uzyskany zostaje w ten sposób efekt autentyczności, niesłychanie skutecznie wspomagający identyfikację oglądających nie tyle z perspektywą bohaterek romantycznej powieści, ile z ludzkością w ogóle. Jednak moją wątpliwość budzi hermetyczny wymiar owych wynurzeń i zastanawiam się, na ile, jako widzowie, powinniśmy znać twórców z prywatnej lub chociaż od performowanej w mediach społecznościowych strony, by wiedzieć, gdzie dokładnie przebiega granica faktu i fantazji. Ale czy bez zanęcenia, że oto udostępnia się nam cudzą intymność, historie te byłyby tak samo atrakcyjne? Przyznam, i może to było intencją grona autorskiego, że niektóre momenty, eksponowane jako te „realne", budziły we mnie lekkie zakłopotanie.

W pamięć zapada uroczysta scena transplantacji serca Ireny, przeprowadzona przy dźwiękach *Pasji według św. Mateusza* Jana Sebastiana Bacha. Jednym z obiektów scenograficznych autorstwa Wiktorii Walendzik jest hybrydyczny korpus w kształcie pąka kwiatu, podtrzymywany przez kilka par stóp w butach na obcasie, usytuowany na środku stołu chirurgicznego. Z rzeźby tej zespół transplantologów z pietyzmem wycina wyglądające bardzo realistycznie bijące serce (animatronika i efekty praktyczne: Mirek „stanlej" Stanek). Zabieg kończą wspólnym odśpiewaniem *a capella* na cztery głosy pieśni żałobnej *Kommt, ihr Töchter* z *Pasji.* Sercem opiekować będzie się Michał Surówka, pozostający z nim w osobliwie intymnej relacji – zarówno podczas wygłaszanego w trakcie serii pompek referatu (Hartung-Wójciak tłumaczy, że postanowiła w spektaklu eksponować sprawność fizyczną swojego partnera-aktora) dotyczącego zmiennej, z medycznego punktu widzenia, definicji śmierci, jak i podczas medytacyjnych, milczących oględzin organu. Parokrotnie jednak zobaczymy serce leżące na podłodze niczym obiekt w galerii sztuki; bijące siłą wbudowanego weń mechanizmu, momentalnie nasuwające na myśl liczne metafory o porzuceniu i uporze.

Gąszcz wątków urządzony został precyzyjnie, z dbałością o detal i komunikatywność. Każdy z tematów (podróż serca, adaptacja powieści, wyznania) prowadzony jest z wykorzystaniem innych konwencji scenicznych, które jednak pozostają ze sobą wizualnie splecione, przez co znaczenia nawarstwiają się i wzajemnie naświetlają (jak sceny monologów rozgrywane w kostiumach „historycznych"). Podobnie ma się kwestia żonglerki tożsamościami płciowymi bohaterów: sparaliżowaną babcię Irenę na wózku gra Michał Surówka, któremu, jak twierdzi reżyserka, obiecane zostało jej serce, zaś powieściowy Heathcliff przekształca się w spektaklu w kobietę, graną przez Emilię Piech, dzięki czemu słynny romans staje się historią lesbijską.

Wewnętrzną dynamikę twórcy osiągają także dzięki powtórzeniom słów z przesunięciem kontekstu (jak padające kilkakrotnie powieściowe „ty jesteś bardziej mną, niż ja sama") i zmienności konwencji aktorskich (od scen rodzajowych, wspomaganych stylizowanymi na historyczne kostiumami Hanki Podrazy, przez performerską „kondycję zero", po działania choreograficzne i elementy sztuk walki). Aktorzy i aktorki odnajdują się w tym wszystkim znakomicie: to ich kreacje i wyczucie tonacji poszczególnych scen nasycają kolejne segmenty emocjonalną głębią. Nie brak tu także patosu, podchodzącego nawet pod kicz. Sformułowania w rodzaju: „jesteś jak płonąca pochodnia / płoniesz i drżysz z niespełnienia", choć egzaltowane, są opisem stanów prawdziwych. Ten przykład odzwierciedla nastrój spektaklu, przeciągającego emocjonalną linkę między komizmem a (estetyzowaną) rozpaczą.

Zarówno wśród scen poetyckich, jak i tych rysowanych grubszą kreską zapodziewa się gdzieś zapowiadany jako *clue* tej opowieści miłosny list babci do marynarza. Owszem, poznajemy jego (zmodyfikowaną) treść, namiętną w

tonie i pikantną w słownictwie, którą, jako Młoda Irena, wypowiada Anna Bieżyńska, wtórująca ze sceny nagraniu płynącemu z offu. Historia pożądania Ireny dołącza jednak do mozaiki przedstawianych tu innych miłosnych doświadczeń, historii z brytyjskich wrzosowisk i bydgosko-warszawskich domów.

Twórcom udało się skonstruować wielopoziomową i angażującą afektywnie opowieść o pragnieniu miłości, zaspokajanym jednak zaledwie odrobinę, protetycznie, dzięki rozmaitym zastawkom, plombom, przeszczepom, zastępstwom, ucieleśnieniom, zamianom miejsc i ról, przywróceniom i odegraniom. W tym sensie stworzyli także opowieść o teatrze – o charakteryzującej go zdolności do zasypywania różnic między życiem a śmiercią oraz pośredniczenia między realnością doświadczenia i symulacją przeżycia.

Wzór cytowania:

Skrzypek, Agata, *Nie igra się*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 192, https://didaskalia.pl/pl/artykul/nie-igra-sie.

Autor/ka

Agata Skrzypek

Agata Skrzypek – adiunktka w Akademii Teatralnej w Warszawie, absolwentka performatyki na UJ, krytyczka teatralna współpracująca z „Dialogiem”, „Didaskaliami. Gazetą Teatralną”, „Teatrem”, dramatopisarka, dramaturżka, performerka, tłumaczka.

Przypisy

1. Ten i kolejne cytaty pochodzą ze scenariusza spektaklu autorstwa Klaudii Hartung-Wójciak, udostępnionego mi uprzejmie przez Teatr Polski w Bydgoszczy.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/nie-igra-sie*