didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 193/194**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/moze-jednak

/ REPERTUAR

…a może jednak?

Agata Skrzypek

Komuna Warszawa

Nic dwa razy

koncepcja, reżyseria, choreografia, opracowanie muzyczne: Cezary Tomaszewski

premiera: 24 kwietnia 2026

Zaczyna się komediowo. Performerzy i performerki (Michał Leśniak, Oskar Malinowski, Małgorzata Biela, Agata Wińska i Dariusz Kowalewski) pojedynczo, każde z różą w ręce, wchodzą na jasno oświetloną scenę Komuny Warszawa i recytują z emfazą słynny wiersz Wisławy Szymborskiej. Gdy po zakończeniu występu siadają kolejno na niskiej ławce gimnastycznej, kolec róży kaleczy ją albo jego w palec. „Auć!" – wzdryga się teatralnie każde z nich. Powiększająca się na ławce grupa recytatorów z wyższością w gestach i spojrzeniach ocenia występy swoich następców, w pełnym przekonaniu, że to właśnie ich (minimalnie inny od pozostałych) występ najlepiej oddał ducha poezji noblistki. Wyrafinowany i zarazem

parodystyczny charakter sytuacji podkreślają eleganckie przygrywki fortepianowe w wykonaniu Leśniaka, zapowiadające każdorazowo następnego i jedynego w swoim rodzaju wykonawcę *Nic dwa razy*. Występujący noszą identyczne, wygodne uniformy: czerwoną bluzę z długim rękawem, wystający spod niej biały podkoszulek, beżowe, luźne spodnie i tenisówki. Stylówkę uzupełniają okulary przeciwsłoneczne, zza których można rzucać pełne dezaprobaty spojrzenia. Performerzy wiercą się więc na ławeczce, a widownia na własnej skórze przeżywa katusze jurorów konkursów recytatorskich.

W powstałym w 2003 roku wideoperformansie Supergrupy Azorro *Wszystko już było* tytułowe rozpoznanie pada w co drugim zdaniu, dyskredytując każdy pojawiający się w dyskusji czwórki artystów pomysł na nowe działanie twórcze. Namalować kwadrat? Było. Skoczyć skądś? Było. A nic nie zrobić? Też było. Przygarbieni nad stoliczkiem pośrodku kwitnącego ogrodu Oskar Dawicki, Igor Krenz, Wojciech Niedzielko i Łukasz Skąpski nie wyglądają, jakby szczególnie palili się do przedsiębrania czegoś zupełnie nowego; wydają się pogodzeni z faktem, że efekt nowości to modernistyczna mrzonka, a to, co ewentualnie stworzą, będzie jedynie powtórzeniem cudzego gestu z mniej lub bardziej odległej historii sztuki. Zaszczepione przez przedwojennych awangardystów pragnienie szokowania publiczności poprzez osiągnięcia nowatorskie i tchnące świeżością geniuszu do dziś – nawet po oswojeniu performatywnych formatów rekonstrukcji – krąży w artystycznym krwioobiegu. Bo przecież nawet zremiksować można oryginalnie i jak nikt wcześniej.

Cezary Tomaszewski w *Nic dwa razy* zajmuje stanowisko przeciwne. Świat widziany przez pryzmat poczciwego wiersza Szymborskiej, w którym jeden moment różni się od innego „jak dwie krople czystej wody”, to niestabilny

koszmar jednorazowości. W tętniącym wewnętrznym pulsem eseju scenicznym reżyser podejmuje – prowadzony na abstrakcyjnych zmiennych – namysł nad możliwością przeprowadzenia czegoś dwukrotnie (lub więcej razy) dokładnie tak samo. Jeśli zgodzić się z zasadą, że narzędzie pomiaru znacząco kształtuje wynik badania, to pytanie o możliwość zaistnienia powtórzenia doskonałego zadane za pośrednictwem teatru przynosi dość konkretny obszar odpowiedzi. Z jednej strony będzie to szereg zaprzeczeń wynikających z obserwacji emergentnych jakości teatralnych (uwzględniających np. zmienność i zużycie materii, spontaniczność interakcji oraz generalnie pojedynczość okoliczności występu). Wynika z nich przekonanie o ulotnym „tu i teraz" każdego spotkania teatralnego, wymykające się dokumentacji i archiwizacji.

W zestawie zaprzeczeń znajdzie się także przepełniająca egzystencjalną bezradnością koncepcja iterowalności – powtarzalnej struktury z wplecioną weń sytuacyjną różnicą. Poprzez działanie tego mechanizmu manifestuje się już nie nieuchwytność, ale zwyczajnie niemożliwość zaistnienia doskonałego, pierwszego wykonania. Przeprowadzane na scenie dążenie do ucieleśnienia tego wymykającego się początku, zakorzenione gdzieś w rzeczywistości pozateatralnej, to naddatek konieczny do wypełnienia pustki reprezentacji. Możliwość powtórzenia ulega tu zniesieniu, ponieważ, mówiąc wprost, nie ma czego powtarzać. A jednocześnie szeroko rozumiana powtarzalność – naśladownictwo, budowanie ról, przygotowywanie dublur, przystawianie lustra rzeczywistości – jest kwintesencją i sensem teatru. Jeśli więc o sztuki performatywne chodzi, sprawa może nie jest prosta, ale z pewnością uporządkowana bardziej niż życie.

Po doświadczeniu czterokrotnego powtórzenia deklaracji, że „nic dwa razy się nie zdarza", w życiu performerów-recytatorów wszystko ulega

skomplikowaniu. W oparach dymu Agata Wińska odbiera przez mały nadajnik zniekształcony sygnał od kosmitów – oni także podzielają refleksję Szymborskiej. Rozumiem, że wątek ten ma wzmacniać konceptualną flankę ulotności życiowych doświadczeń – nie sposób wszakże ani udowodnić, ani podważyć prawdziwości przesłanego przez nich komunikatu, bo UFO z zasady powierza swoje tajemnice jednostkom. Performerzy zaczynają rozpracowywać dylemat niepowtarzalności na rozmaitych przykładach, inscenizując wobec siebie i widzów krótkie scenki o wyrazistej teatralności (śpiewane przy akompaniamencie pianina i syntezatorów, tańczone, rytmizowane). Przykładowo, siadają pod ścianą na krzesłach i rekonstruują wyjściową sytuację *Dekameronu*, wcielając się w odizolowanych od świata z powodu epidemii ludzi, którzy dla zabicia czasu opowiadają sobie historie (czy nie brzmi to znajomo?). Nic ich jednak nie porywa, bo opowieści brzmią dziwnie podobnie do siebie. Gdy ktoś zaczyna: „Był sobie chłopak i miał dziewczynę", inni przerywają mu, zirytowani krzycząc: „Było! Najgorzej!". Nawet, gdy udaje im się wymyślić teoretycznie oryginalny początek (np. o chłopcu, który miał dwie dziewczyny), to ciąg dalszy rozwija się znajomo w schemacie miłości, zdrady i dramy. W samym środku przekrzykiwań Wińska przyciąga do siebie doniczkę z kwiatem, który wywołuje u niej atak kichania – za pierwszym razem słyszy „na zdrowie!", za kolejnymi „naprawdę!". Korci, by zauważyć analogię do bon motu, że wystarczy powtórzyć coś dostatecznie wiele razy, by stało się to prawdą. Albo postprawdą, biorąc pod uwagę towarzyszący nam bagaż deep fake'ów i hiperrzeczywistości świata cyfrowego. Kichanie w dodatku wraca później w charakterze leitmotivu i zarazem autoreferencyjnego komentarza do dramaturgicznie sprawdzonego chwytu powrotu do znajomej frazy.

Powoływany przez performerów świat to osobny kosmos – czas w nim się zatrzymał, a przestrzeń, bałaganiona w miarę wnoszenia kolejnych obiektów,

zdaje się nie mieć osadzenia w niczym poza wyznaczoną kwadratem białej baletówki przestrzenią. Można odnieść wrażenie, że akcja sceniczna rozgrywa się we wnętrzu czyjejś jaźni. Wśród wspomnianych obiektów furorę robią ogromne pałeczki do uszu, służące do skonstruowania prowizorycznego wigwamu. W jednej ze scen performerzy odgrywają turystów spragnionych autentycznego spotkania z lokalną kulturą na wakacjach. Wchodzą do jednoosobowego „namiotu", przeżywają swój intymny miły moment, a po krótkiej chwili zostają wyproszeni przez następnych. Jedna z pałeczek zmienia później funkcję na bardziej dosłowną. Malinowskiemu i Bieli, którzy ją niedwuznacznie animują, służy do przetkania narządu słuchu w scenie nawołującej do otwarcia uszu na innych. Być może lepszy słuch i więcej uważności na drugą osobę w tej jednej konkretnej chwili oswobodzą nas z pragnienia przeżycia czegoś powtórnie? Tego rodzaju zderzenia wzniosłego lub komicznego gestu z kojącym albo wręcz odwrotnie, delikatnie uszczypliwym komentarzem, składają się na poetycki efekt obcości spektaklu.

Nic dwa razy odbywa się w strukturze narastającej paranoi, w tym znaczeniu, że na postawiony w tytule problem twórcy nie są w stanie znaleźć ani rozwiązania, ani przekonującej ich odpowiedzi, mimo analitycznego (obsesyjnego wręcz!) patroszenia zagadnienia do cna. Każda kolejna porażka w przeżyciu powtórzenia nie odwodzi ich od ponowienia próby; każde rozczarowanie smakuje tak samo gorzko. Performerzy inwestują w tę rozgrywkę tyle emocji i zapału, jakby od udowodnienia możliwości powtórzenia zależało coś ważnego. Uchylają się od ujawnienia konkretu, a w słownych przepychankach mnożą dziwnie błahe przykłady: dokonują performatywnego ożywienia figury dyktatora, który dyktuje innym, jak ma być, *ergo* idea musiała istnieć już wcześniej, a zatem: kto dyktuje dyktatorowi? Albo, jako krakowscy intelektualiści (w doczepianych

wąsiskach) przerzucają się przysłowiami o pierwszych i kolejnych razach (o tej samej rzece i o kotach za płotami). Pytanie o to, dlaczego (nie)możność powtórzenia jest tak istotna, towarzyszy mi przez cały spektakl. Być może odpowiedź dla każdego będzie inna, a być może tylko niektórzy tę potrzebę rozumieją.

W pewnym momencie blisko nazwania stawki jest Małgorzata Biela, gdy śpiewa musicalowy song podczas jazdy na deskorolce – leżąc na niej brzuchem i odpychając się rękami od podłogi. Zwraca uwagę, że w idealnym powtórzeniu zawierałaby się poszerzona przestrzeń czasowa, obejmująca antycypację, świadome przeżycie danego momentu i nacieszenie się nim. Jak w scenie z *Dnia Świstaka,* w której zaklęty w dwudziestoczterogodzinnej rzeczywistości Phil (Bill Murray), będąc już bardzo blisko zaskarbienia sobie względów Rity (Andie McDowell), popełnia drobny błąd, więc w następnym podejściu powtarza przebieg dnia mechanicznie, ale odkrywa, że tym razem scenariusz nie działa. Można się więc zgodzić z Bielą, że za drugim razem nigdy nie jest już tak samo fajnie. Tylko czemu nie zgodzić się też na to, by drugi raz pewnej pierwszej sytuacji był po prostu innym pierwszym razem?

Inną stawką jest, podobnie jak u Azorro, ambicja stworzenia czegoś, co byłoby interesujące artystycznie, zwłaszcza dla koneserów teatralnych. Ze sceny pada kilka życzliwych przytyczków w kierunku wszechwiedzących patrzących, którzy oglądają przedstawienie pod wewnętrznie postawioną tezę, a także wobec dyrekcji instytucji, planujących sezony tak, by na lata do przodu wiadomo było, co i jakie to będzie, zanim jeszcze się wydarzy. Widz teatru zatem pragnie nowości (albo tak mu się zdaje), ale organizator broni się przed nimi, jak tylko może (widząc, co się sprzedaje, *vide*: czy widz na pewno pragnie nowości?). W kwestii powodzenia artystycznej wirtuozerii pragnę dać znać, że przeklinania rośliny doniczkowej po włosku jeszcze w

teatrze nie widziałam.

Całość nie spina się logiką fabuły – zasadą postępu wydarzeń jest, mam poczucie, narastanie ich temperatury, intensywności i prędkości. Znaki wizualne, aluzje, asocjacje, dźwięk i przede wszystkim słowa bombardują tu z każdej strony. Przezwyciężenie czasu nie udaje się może bohaterom, ale udaje się reżyserowi. Ostatnia scena rwie się blackoutami, jakby inspiracją do niej było mruganie czy naprzemienne tracenie i odzyskiwanie przytomności. Treść wypacza się i umyka. Szyk zdań ulega pomieszaniu. Performerzy zaczynają od nowa, i od nowa, i od nowa, jakby wobec braku konieczności domknięcia sensu wypowiedzi mogli powtarzać przydzielone słowa bez końca. Warunkiem doskonałego powtórzenia jest doskonała pamięć sytuacji wyjściowej, a ta ulega drastycznemu zniekształceniu. Znika konieczność nieustannego oglądania się za siebie, zaciągnięcia ręcznego w żądanym miejscu, zatrzymania z zafiksowaniem. Znika iluzja nieśmiertelności.

Wzór cytowania:

Skrzypek, Agata, *…a może jednak?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 193/194, https://didaskalia.pl/pl/artykul/moze-jednak.

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.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/moze-jednak*